

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

C.: circa

CEHA: Congreso Español de Historia del Arte

Cap.: capítulo

Coord.: coordinado

D.: Don

DACL: Dictionaire d'archéologie chrétienne et de liturgie

Dir. : dirigido

Dña : Doña

Ed. : editado

Fig. : Figura

Fol. : folio

Fr. : fray

Hrsg. : herausgegeben (editado)

Inst. Orat. : *Institutionis Oratoriae*

Lám. : Lámina

Ms. : Manuscrito

Núm. : número

Op. cit. : Opus citatum

p. : página

P. G. : Patrologia Griega

P. L. : Patrologia Latina

pp.: páginas

S. f. : sin fecha

S. l. : sin lugar

ss. : siglos

t.: tomo

Vol.: volumen

INTRODUCCIÓN

El punto de partida para el presente trabajo, realizado para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, ha sido la Memoria de Licenciatura que realizamos bajo el título: “Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares”. En ella se analizó un gesto, el de llevarse la mano a la mejilla, que en la iconografía románica fue utilizado para plasmar, gráficamente, un estado del ser humano, el sueño; un sentimiento, el del dolor interno, y otras manifestaciones como la meditación. Este tema se amplía ahora con un estudio y análisis más profundo de la gestualidad en la iconografía románica peninsular.

Esta Tesis Doctoral no podría haberse llevado a cabo sin la concesión de la Beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU) por parte del Ministerio de Educación y Ciencia español. Ésta nos ha permitido, en primer lugar, realizar una serie de estancias de investigación en centros y universidades extranjeras, de reconocido prestigio en el campo de la Historia del Arte.

La primera de ellas fue desarrollada de septiembre a diciembre del año 2005 en el Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CESCM) de la universidad de Poitiers, que fue tutelada por el Prof. Eric Palazzo, por entonces director del Centro. Esta estancia supuso una primera aproximación a los estudios sobre el mundo medieval y nos permitió darnos cuenta de la importancia que, hoy en día, tienen los estudios de carácter interdisciplinar. Pudimos consultar los fondos bibliográficos y la fototeca especializada en arte románico que posee el centro, así como conocer, de primera mano, algunos de

los monumentos más importantes para la plástica medieval de la región del Poitou. En relación con ella, además, tuvimos la ocasión de participar en unas Jornadas de Estudios de Jóvenes Investigadores sobre Civilización Medieval. Participamos con la comunicación “Le geste au Moyen Âge dans l’art roman espagnol: les songes des Saints” dentro de la *Journée Jeunes Chercheurs Médiévistes. Approches Méthodologiques* que se celebró el 4 de mayo de 2006, organizada por JANUA (Association Étudiants du Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale).

Posteriormente, durante los meses de septiembre a diciembre de 2006, la aceptación del Courtauld Institute of Art de Londres nos permitió realizar en él una segunda estancia, tutelada por el Prof. Anthony Eastmond. Ésta fue decisiva para entrar en contacto con la historiografía anglosajona y los estudios sobre el mundo y la cultura bizantinos. Fue de gran ayuda la consulta no sólo de los fondos de este centro, sino también los de la British Library y el Warburg Institute. Tanto en la biblioteca como en la fototeca de este último, existe una sección dedicada exclusivamente a los gestos, por lo que fue vital su consulta. Además, pudimos entrar en contacto con el grupo de investigación de arte medieval del Courtauld Institute y acudir al 12th Annual Medieval Post-graduate Student Colloquium. El Colloquium se celebró sobre el tema “*Interaction and Isolation in the Art and Architecture of the Middle Ages*” y tuvo lugar en Londres el 3 de Febrero de 2007. La comunicación que presentamos llevó el título de: “The Massacre of the Innocents: the transmission of gestures in the Romanesque Art of the Iberian Peninsula”.

Al año siguiente, de julio a diciembre de 2007, realizamos una nueva estancia en el Institut für Europäische Kunstgeschichte, dependiente de la

Universidad de Heidelberg, que, de nuevo, nos permitió seguir trabajando en el tema propuesto¹. Fue tutelada por el Prof. Matthias Untermann, quien dirigía en ese momento un seminario sobre arte y arquitectura medievales. En él realizamos una presentación del trabajo que, con posterioridad, ha constituido esta Tesis Doctoral. Consideramos que las aportaciones que realizaron los miembros del seminario sobre este estudio consideramos fueron de gran ayuda.

En segundo lugar, la beca del Ministerio nos ha permitido también acudir a congresos, cursos y simposios sobre el mundo medieval y el arte románico en general, así como sobre los gestos y la gestualidad en particular, gracias a los cuales esta Tesis se ha visto enormemente enriquecida. Entre los primeros podemos destacar los siguientes: *Internationale Tatung "Christliche Kunst im Umbruch. Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert"*. (Jornadas Internacionales, "El Norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano"), celebradas en la Universidad de Göttingen (Alemania), del 27 al 29 de febrero de 2004 (18 horas lectivas); así como el *XI Congreso de Estudios Medievales "Cristianos y Musulmanes en la Península Ibérica: La guerra, la frontera y la convivencia"*, celebrado en León del 23 al 26 de octubre de 2007.

Sobre el arte románico nos resultó de gran estímulo y ayuda la asistencia, en julio de 2005, a las Jornadas que anualmente se celebran en San Miguel de Cuxá y que, en dicho año, estuvieron dedicadas a la transmisión de modelos artísticos durante la época románica. En cuanto a simposios sobre el tema de los gestos y la gestualidad podemos destacar tres que nos resultaron de gran interés: *Encontro "O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval"*,

¹ Agradecemos encarecidamente la ayuda prestada por los tres profesores que tutelaron las estancias de investigación a lo largo de estos años de elaboración de la Tesis.

celebrado en la Universidad Nova de Lisboa del 11 al 13 de Noviembre de 2003; *LII Settimana internazionale di studio "Comunicare e significare nell'alto medioevo"*, celebrado en Spoleto (Italia) del 15 al 20 de abril de 2004; y por último, el *International Medieval Congress "Emotion and Gesture"*, celebrado en la Universidad de Leeds (Reino Unido), entre el 10 y 13 de julio de 2006.

En tercer lugar, y junto a las estancias en el extranjero y los cursos, congresos y simposios a los que hemos acudido, la beca nos ha permitido también hacer una serie de viajes para llevar a cabo labor de campo en el transcurso de la investigación. Nos hemos desplazado a regiones como Cataluña, La Rioja, Asturias, Cantabria o diversas provincias de Castilla-León, para hacer un rastreo directo de obras artísticas.

Si pasamos a analizar ya el contenido del estudio que proponemos sobre gestualidad, hemos de señalar que la acotación espacio-temporal que proponemos es la Península Ibérica durante los siglos del románico. El primero de los límites es de carácter geográfico, es decir, nos ocuparemos de las creaciones artísticas realizadas en los territorios cristianos de la Península Ibérica. No se trata, por tanto, de una acotación administrativa, de lo que hoy serían los países de España y Portugal. Debemos señalar que nuestro objetivo no será establecer semejanzas o diferencias entre las creaciones de los actuales territorios español y portugués, sino que consideraremos a Portugal como una más de las regiones o territorios en las que podemos hallar obras románicas, al mismo nivel que otras zonas como Galicia, Castilla, Aragón o Cataluña. En cambio, sí que señalaremos, en momentos concretos, semejanzas y diferencias de la gestualidad peninsular en relación con otras zonas europeas donde el arte

románico tuvo una gran impronta, y con otras culturas coetáneas, como la bizantina o la islámica.

En segundo lugar, desde el punto de vista temporal, nos desenvolvemos, principalmente, en un arco que abarca desde aproximadamente el año mil hasta los inicios del gótico en el siglo XIII. Pero al mismo tiempo, de manera constante hacemos referencia al mundo antiguo y alto medieval, donde nacieron y se emplearon muchos de los gestos utilizados por los artistas románicos. Asimismo, nos referimos también a épocas posteriores, especialmente la Baja Edad Media, momento en el que se produjo un gran desarrollo gestual en la iconografía gótica y en el que podemos hallar una continuidad clara en la utilización de muchas conductas.

Una vez señalado los parámetros temporal y espacial que nos hemos marcado para este estudio, planteamos el material de trabajo que hemos utilizado para la realización de este estudio. Éste se basa en tres pilares fundamentales: en primer lugar, en obras de arte románicas de los reinos hispanos, así como del resto de los territorios europeos donde la plástica románica tuvo un especial desarrollo. Además, hemos realizado también un profundo rastreo de piezas y obras artísticas del mundo antiguo, de aquellas civilizaciones y culturas donde surgieron muchos de los gestos utilizados, posteriormente, en el período medieval. Nos es imposible reproducir gráficamente todas las obras que citamos a lo largo de la realización del *corpus*. Sin embargo, hemos llevado a cabo un apéndice gráfico, situado en el tercer volumen del trabajo, en el que seleccionamos aquellas piezas que consideramos más significativas. Consideramos que la inclusión de este apéndice en el tercer tomo de la Tesis hace la lectura de la misma más ágil, ya que se pueden ir

leyendo los dos volúmenes dedicados a la redacción del trabajo e ir visualizando las obras al mismo tiempo.

El segundo de los campos que han constituido el material de trabajo básico para la realización de esta Tesis Doctoral son textos de carácter literario, filosófico y estético, tanto del período en el que se centra la investigación como del mundo antiguo. Éstos son una fuente indispensable a la hora de analizar el significado y origen de muchas de las conductas gestuales que hallamos en la plástica románica. Por esta razón, nos ha parecido extremadamente conveniente ir intercalando aquellos pasajes y párrafos más relevantes en el texto, afín de hacer más claro el discurso. No hemos realizado un apéndice documental, como en el caso de las imágenes, sino que hemos insertado los textos en el sitio donde consideramos más conveniente.

Por último, el tercero de los pilares en los que se sustenta este trabajo de investigación es el aparato bibliográfico. Éste está formado por estudios procedentes de diversos campos científicos, entre los que se encuentra la antropología, la lingüística, la historia y, por supuesto, la historia del arte antiguo y medieval. Hemos intentado, además, acercarnos a análisis y trabajos en diversos idiomas que, en muchos casos, nos han dado la clave para resolver o intentar esclarecer el significado concreto de algún gesto. Sin embargo, somos conscientes de que podemos habernos dejado en el tintero muchos estudios importantes que podrían haber sido claves en la investigación. El ritmo vertiginoso de publicaciones en el que se encuentran las disciplinas humanísticas actualmente nos obliga a reconocer la posible existencia de trabajos y análisis recientes a los que no hemos tenido acceso.

Desde el punto de vista metodológico, el sistema de trabajo seguido para la elaboración de esta Tesis Doctoral ha sido dividido en dos bloques. En el primero de ellos sentamos una serie de planteamientos de carácter teórico, en los que intentamos ir desde el plano más general al más particular. Así, comenzamos analizando aquellas ciencias, disciplinas y áreas de conocimiento que se han ocupado del estudio de los gestos, así como las definiciones y conceptos del gesto que éstas han ido señalando a lo largo del tiempo, fundamentalmente en el transcurso del siglo XX. Nos ocupamos de señalar la importancia de los gestos dentro del proceso de comunicación del ser humano y de intentar hacer una clasificación de los mismos según su forma, su significado y su origen.

Tras este análisis general, nos centramos ya en señalar aspectos importantes sobre los gestos en las dos etapas históricas en las que se centra nuestro trabajo: el mundo antiguo como preludeo y la Edad Media propiamente dicha. A continuación, estrechando todavía más el cerco de las acotaciones temporal, geográfica y conceptual que nos hemos marcado en la investigación, nos centramos en analizar aquellas características que rodean a la plasmación del gesto en una imagen artística y, más concretamente, en el arte románico de la Península Ibérica.

Tras estos planteamientos, con los que pretendemos sentar las bases teóricas para nuestra investigación, nos ocupamos de la realización y estudio de un *corpus* gestual, es decir, de la configuración de un conjunto de gestos, maneras y posturas presentes en la iconografía románica de los reinos hispanos. Dicho *corpus* se ha llevado a cabo mediante un estudio riguroso de cada uno de los gestos que hemos incluido en el mismo.

El procedimiento metodológico que hemos seguido para analizar cada una de las conductas gestuales ha sido el siguiente: en un primer momento nos planteamos la existencia de un gesto en el ámbito geográfico y temporal señalado. Seguidamente analizamos su representación formal e iconográfica de manera general en el arte románico europeo y en el de la Península Ibérica en concreto. A continuación examinamos su significado o significados posibles y, a partir de este aspecto, buscamos su origen en civilizaciones anteriores o coetáneas al Occidente medieval. Para ello nos apoyamos en fuentes tanto artísticas como literarias, documentales, patristicas o filosóficas, que nos ayudan a esclarecer los diversos significados y el origen que pudieron tener los gestos que encontramos en la iconografía románica.

En este sentido, para concluir esta introducción, hemos de señalar que esta Tesis Doctoral pretende ir más allá de un simple estudio formal para adentrarse en el análisis conceptual, simbólico y representativo de unas conductas *kinésicas* inherentes al ser humano, que son plasmadas en obras plásticas de un período determinado de la Historia. En ese análisis, nuestra investigación se apoya continuamente y tiene un estrecho contacto con otras ciencias humanas que, desde diversas perspectivas, analizan esas mismas conductas humanas. En este sentido, los objetivos metodológicos de esta Tesis Doctoral seguirían los presupuestos de J. Bialostocki cuando afirma que:

“El estudio de la función representativa y simbólica no es menos esencial para la aproximación a una obra de arte que el estudio de su forma visual. Aquí adquieren una importancia esencial las relaciones con las demás ciencias humanas: la obra de arte como imagen y como

símbolo entra en el campo de interés de otras ciencias humanas. Al dedicarse al estudio de la imaginería y del simbolismo, un historiador del arte no puede ya limitarse a su quehacer propio, cosa que hacía estudiando la estructura artística, el color, la composición, la pincelada (...)”².

² Véase: J. BIALOSTOCKI, “Problemas del análisis estructural en historia del arte”, *Cuadernos internacionales de historia psicosocial del arte*, 4 (1984), p. 61.

I. PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS

A. HISTORIOGRAFÍA Y METODOLOGÍA DEL GESTO

El estudio e interés por los gestos y la gestualidad en la cultura occidental se remonta a la Antigüedad, como veremos posteriormente en el apartado dedicado a esta época. Ese interés continuó durante la Edad Media y el Renacimiento, cuando adquirió una notable relevancia, quizá como consecuencia de la importancia dada a los gestos en el ámbito tanto de la retórica como del arte³.

Ya en la primera mitad del siglo XVII surgen las dos primeras obras dedicadas a la investigación y análisis del lenguaje gestual. En primer lugar, el tratado del italiano Giovanni Bonifacio *L'Arte de'Cenni*, centrado principalmente en el análisis de los gestos utilizados por los oradores. En segundo lugar, la obra del físico inglés John Bulwer *Chirologia*, basada en el estudio de una gran cantidad de gestos. Ambos autores consideraron que el

³ A este respecto, resulta clarificador el siguiente pasaje de Leonardo da Vinci: “Los buenos oradores, cuando quieren persuadir de verdad a sus oyentes, procuran acompañar sus palabras con movimientos de manos y brazos, aunque algunos insensatos descuidan esta faceta y parecen estatuas en la tribuna, dando la impresión de que su voz sale de un tubo parlante. Esto, que es un gran defecto en el campo de la oratoria, se acentúa en el arte de la pintura. Si las figuras no son expresión de la vida que el autor quiere imprimir en ellas, aparecerán doblemente muertas: carentes de vida y de acción”. Cfr.: LEONARDO DA VINCI, *Cuadernos de notas*, traducción de José Luis Velaz, Madrid, 1982, p. 81.

Además, tanto Leonardo como Alberti señalan que los gestos y el movimiento son utilizados para exteriorizar los estados de ánimo del ser humano, algo que debe plasmarse en la pintura. Leonardo apunta que “un buen pintor tiene dos objetivos principales cuando pinta: el hombre y su espíritu. El primero es fácil. El segundo es más complicado, porque tiene que representarlo por medio de movimientos corporales (...)”. Cfr.: *Ibidem*, p 82. Alberti, por su parte, apunta que “Ma noi dipintori, i quali vogliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell'animo, solo riferiamo di quel movimento si fa mutando el luogo (...)”. Cfr.: L. B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Roma-Bari, 1980, p. 74.

Leonardo y Alberti no fueron los únicos artistas del Renacimiento italiano preocupados por el movimiento corporal y el lenguaje gestual. Cenino Cennini, Giorgio Vasari, Gian Paolo Lomazzo o Giambattista Della Porta fueron otros de los artistas y teóricos que contribuyeron al desarrollo de unas incipientes investigaciones sobre estos aspectos. Sobre todo ello véase: A. CHASTEL, *El gesto en el arte*, Madrid, 2004, p. 44 y G. DALLI REGOLI, *Il Gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, 2000, pp. 10-13.

lenguaje de los gestos podría llegar a convertirse en un lenguaje universal, que vendría a unificar la dispersión de lenguas producida tras el episodio de la Torre de Babel⁴. La obra de J. Bulwer, además, llamaba la atención sobre los problemas de comunicación de los sordos y la utilización de un lenguaje de signos por parte de éstos, lo que se convertiría en tema de estudio muy frecuente en el campo de la filosofía durante toda la Edad Moderna⁵. Junto con estos tratados, es necesario citar la obra del pintor Charles Le Brun, quien en 1668 publicó *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. Este artista y teórico del arte pretendía ofrecer un repertorio de los gestos y las expresiones faciales que podían ser representados en la pintura. Codificó más de veinte emociones e ilustró su obra con una serie de figuras y dibujos que influirían en gran cantidad de pintores de los siglos posteriores⁶.

Durante los siglos XVIII y XIX continuaron surgiendo obras, tratados y manuales en diferentes disciplinas. Así, en 1785, el filósofo alemán Johan Jakob Engel publicaba *Ideen zu einer Mimik*⁷, al tiempo que en 1797, el italiano

⁴ G. BONIFACIO, *L'Arte De' Cenni Con La Quale Formandosi Favella Visibile, Si Tratta Della Muta Eloquenza, Che Non È Altro Che Un Facondo Silentio*, Vicenza, 1616; J. BULWER, *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or the Art of Manuall Rhetoricke etc.*, London, 1644. Sobre la obra de J. Bulwer véase: I. STÖCKMANN, "Die Chirogramme aus John Bulwers <Chirologia/Chironomia>", *Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Gabriele Groschner (Hg.), Salzburg, 2004, pp. 60-69.

⁵ Sobre todo ello véase: J. R. KNOWLSON, "The idea of gesture as a Universal Language in the XVIIth and XVIIIth centuries", *Journal of the History of Ideas*, 26.4 (1965), pp. 495-508. Véase también: J. P. SEIGEL, "The Enlightenment and the Evolution of a Language of Signs in France and England", *Journal of the History of Ideas*, 30.1 (1969), pp. 96-115.

⁶ Las emociones codificadas por Le Brun son: la admiración, estima, veneración, éxtasis, desprecio, horror, espanto, amor simple, deseo, esperanza, miedo, celos, odio, tristeza, dolor corporal, alegría, risa, llanto, cólera, desesperación externa y rabia.

⁷ J. J. ENGEL, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, 1785. Esta obra fue ideada por el autor en dos partes, en las que organizaba cada uno de los capítulos como si fuera una carta enviada a un destinatario irreal. A lo largo de estas misivas fue desgranando sus teorías sobre los gestos surgidas tras la lectura y análisis de la obra *El Laocoonte* de G. E. Lessing, que había sido publicada, también en Berlín, en 1766.

Vicenzo Requeno escribía *L'arte di gestire con le mani*⁸. A principios de la centuria siguiente, en 1802, el francés Gilbert Austin publicaba el volumen *Chironomia*, en el que analizaba una gran cantidad de gestos utilizados en el arte de la oratoria.

En el siglo XIX hay otras dos obras cumbre para la historiografía de la gestualidad. Por un lado, en 1822, A. de Jorio publicaba lo que se convertiría en el primer intento de realizar un inventario sistemático de gestos, basándose en el análisis comparativo de los presentes en la cultura napolitana en relación con los de época griega y romana⁹. Unas décadas más tarde, Charles Darwin escribía su estudio sobre la expresión de las emociones, que causó un fuerte impacto en la sociedad de finales del siglo XIX y supondría el punto de partida para una gran cantidad de obras, estudios y experimentos posteriores¹⁰.

A partir de esta época han sido muy diversas las ciencias y disciplinas que se han preocupado de estudiar y analizar los gestos. Sus objetivos y metodologías son variados y pueden seguir caminos paralelos, convergentes o divergentes, de manera que se pueden agrupar según puntos de vista comunes o similares¹¹.

⁸ V. DE REQUENO, *Scoperta della chironomia ossia dell'arte di gestire con le mani*, Parma, 1797.

⁹ A. DE JORIO, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, 1832. Esta obra ha sido objeto de una gran cantidad de ediciones, reediciones y traducciones, entre las que destacamos la realizada recientemente por A. Kendon. Cfr.: *Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity*. By Andrea de Jorio. transl. and ed. by Adam Kendon, Bloomington, 2000.

¹⁰ Ch. DARWIN, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872. La edición que hemos consultado de esta obra es *The Works of Charles Darwin* (edited by Paul H. Barrett and R. B. Freeman), Vol. 23: *The expression of the emotions in man and animals* (edited by Francis Darwin), London, 1989.

Junto con la obra de Darwin, la sociedad de finales del siglo XIX también se vio fuertemente sacudida por los estudios de Sigmund Freud, en los que la comunicación no verbal jugó un papel importante. Para el fundador del psicoanálisis, tanto las palabras como los gestos expresaban procesos psíquicos y afectos inconscientes de las personas. Cfr.: C. CYSSAU, *Au lieu du geste*, Paris, 1995, pp. 31-34.

¹¹ F. Poyatos, cuyos trabajos se han centrado principalmente en las áreas de conocimiento de la Psicología, Antropología y Sociología, señala que las investigaciones sobre comunicación no verbal se caracterizan por su carácter interdisciplinar y menciona a las artes plásticas como una

En primer lugar existe un grupo de disciplinas relacionadas con la lingüística, entre las que cabe destacar la semiótica y la kinésica. La semiótica, o teoría de los signos, es una disciplina surgida a finales del siglo XIX a partir de las investigaciones del filósofo Charles Sanders Peirce y del lingüista Ferdinand de Saussure y tiene por objeto el estudio de los hechos significativos¹². Salvador Gutiérrez la subdivide en otras dos: por un lado estaría la *semiología*, que se encarga de analizar “los signos que están inscritos en un proceso de comunicación (o proceso semiológico)”, y por otro lado la *sintomatología*, que “estudia los puros procesos de significación, los hechos de significación no codificados”¹³.

Por su parte, kinésica o cinésica, es un término que proviene del griego κίνησις, que indica movimiento¹⁴. Así, Fernando Poyatos, se refiere a la kinésica como “los movimientos y posiciones de base psicomuscular conscientes o inconscientes, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, audiovisual, y táctil o cinestésica que, aislados o combinados con la estructura lingüística y la paralingüística y con otros sistemas somáticos y objetuales,

de las disciplinas desde cuyo punto de vista es posible analizar los gestos. Véase: F. POYATOS, *La comunicación no verbal I: Cultura, lenguaje y conversación*, Madrid, 1994, p. 17 e ID., “La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación”, *Revista de Investigación Lingüística*, N° 2, Vol. VI (2003), p. 69, n. 2.

¹² Mientras que F. de Saussure es el padre de la rama de la semiótica que se ocupa de temas lingüísticos estructurales, Ch. S. Peirce, aunque no el fundador, sí es el padre de la rama que toma como punto de partida la filosofía de los signos. Véase: P. MADSEN, “Sign and Significance in Aesthetic Analysis-Beyond Semiotics”, *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 14.3/4 (1991), p. 318.

¹³ Véase: S. GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, *Introducción a la semántica funcional*, Madrid, 1989, p. 17.

Este mismo autor ha señalado otras tres disciplinas en relación con la semiótica: la *sintáctica*, que se ocupa de analizar la relación formal de los signos entre sí; la *semántica*, que estudia la relación de los signos con los objetos a los que se puede aplicar; y por último la *pragmática*, que se centra en la relación de los signos con los intérpretes y que es la que más interesa para realizar un estudio de los gestos. Sobre todo ello véase: S. GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, *De Pragmática y Semántica*, Madrid, 2002, pp. 26-27.

¹⁴ Es significativo, como ha señalado ya J.-C. Schmitt, que la traducción latina del término griego κίνησις es tanto *gestus* como *motus*. Véase: J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes...*, p. 34.

poseen valor comunicativo intencionado o no”¹⁵. La ciencia de la kinésica, nacida en la década de los años cincuenta a partir de los trabajos del antropólogo y psiquiatra R. L. Birdwhistell es la disciplina que estudia el significado expresivo de los gestos y de los movimientos corporales que acompañan los actos lingüísticos¹⁶.

En segundo lugar, existe otro conjunto de disciplinas que también se ocupan del análisis del lenguaje gestual y que está formado por los estudios de psicología, antropología, sociología o proxémica. Esta última, la proxémica, es una disciplina surgida en los años 60, cuyas bases y objetivos fueron definidos por el antropólogo E. T. Hall. Se ocupa del estudio de la percepción y uso que el hombre hace del espacio físico. Analiza los posibles tipos de distancia que se pueden establecer entre las personas, cómo se pueden diferenciar esas distancias o qué relaciones, actividades y emociones pueden asociarse con cada tipo de distancia. Aunque presenta puntos de estudio en común con la kinésica, el objetivo principal de la proxémica no es la observación y análisis de los movimientos y expresiones corporales, sino que se decanta por otros elementos como la arquitectura, el uso del espacio y los modos en que el hombre percibe la distancia¹⁷.

En estrecha relación con las disciplinas que acabamos de mencionar estaría un tercer grupo, dedicado al estudio de los gestos desde el punto de vista de la biología y la etología, ciencia ésta última fundada por Ch. Darwin y que se

¹⁵ Cfr.: F. POYATOS *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción*, Madrid, 1994 e ID., “La lengua hablada como realidad verbal- no verbal: nuevas perspectivas”, *Pragmática y gramática del español hablado. Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral*, Antonio Briz, José Gómez, M^a José Martínez y Grupo Val. Ed. Co (eds.), Valencia, 1996, p. 216.

¹⁶ La obra más significativa de R. Birdwhistell es: R. L. BIRDWHISTELL, *Kinesics and Context: Seáis on Body Motion Communication*, Pennsylvania, 1970.

¹⁷ Véase: E. T. HALL, “Proxemics”, *Current Anthropology*, 9, no. 2/3 (1968), pp. 83-108.

encarga del “estudio científico del carácter y modos de comportamiento del hombre”¹⁸.

Todas estas ciencias y disciplinas han ido generando una ingente cantidad de bibliografía y publicaciones, de manera que nos resulta imposible abarcarla toda en nuestra investigación¹⁹. Por ello, nos limitaremos a intentar analizar las aportaciones con las que cada una de ellas puede contribuir a nuestra investigación sobre los gestos en historia del arte y, concretamente, en la iconografía románica.

Quizás a partir de los análisis realizados en estas otras ciencias, en el campo de las humanidades se generó también un gran interés por estudiar su papel e importancia en distintas épocas de la historia, así como en diferentes ámbitos como historia del arte, filosofía o literatura. Ya desde el siglo XIX y durante todo el siglo XX se fueron sucediendo distintas publicaciones que se centraban en el estudio de los gestos. Así, son notables los trabajos que se han realizado sobre los gestos y la gestualidad en el mundo antiguo, desde el siglo XIX. Son destacables, en este sentido, los llevados a cabo por la historiografía alemana desde finales de esa misma centuria, con obras como la de C. Sittl²⁰. En los últimos años se ha producido un renacer de estos estudios a nivel mundial²¹.

¹⁸ Cfr.: Voz “etología”, *Diccionario de la Real Academia*, vigésima segunda edición, Madrid, 2001, p. 684.

¹⁹ Existen varias obras que recogen bibliografía específica sobre cada una de las materias o disciplinas que se ocupan del estudio de los gestos. Cfr.: *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, ed. J. Bremmer y H. Roodenburg, Cambridge, 1991, pp. 253-260; L. POGGETTO, “Per una bibliografía sul gesto”, *Il Gesto nel rito en el cerimoniale dal mondo antico a oggi*, a cura di Sergio Bertelli e Monica Centanni, Firenze, 1995, pp. 311-339; J.-C. SCHMITT, “Introduction and general bibliography”, *History and Anthropology*, 1 (1984), pp. 18-23 e ID., *La raison des gestes dans l’Occident medieval*, París, 1990, pp. 385-395.

²⁰ C. SITTL, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig, 1890.

²¹ Destacan obras clave como: S. ALDRETE, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Baltimore-London, 1999; *Gestures. Essays in ancient history, literature and philosophy presented to Alan L. Boegehold* (G. W. Bakewell y J. P. Sickinger eds.), Oxford, 2003; D. MONTSERRAT, *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in*

Lo mismo ocurre con la investigación sobre los gestos en la Edad Moderna: han ido surgiendo sucesivamente estudios sobre la gestualidad en esta época, siendo especialmente significativos los trabajos de A. Chastel o M. Barasch²². En relación con los estudios sobre el Renacimiento es imprescindible citar al historiador del arte y filósofo A. Warburg, una figura esencial del campo de las humanidades en el siglo XX. Centró sus investigaciones en la transmisión de la cultura e iconografía antiguas a épocas posteriores, así como en el arte del Renacimiento italiano, intentando demostrar que en ese momento de la historia se había producido un renacer del paganismo de carácter dionisiaco. A partir de 1924 y hasta su muerte en 1929 se dedicó exclusivamente a la realización de un gran proyecto denominado *Bilderatlas Mnemosyne*, en el que recopiló cerca de 2000 reproducciones y fotografías de obras de arte de todas las épocas de la historia y en el que los gestos jugaron un papel esencial. A. Warburg analizó la manera en que éstos se habían desarrollado en el arte de la Antigüedad clásica y cómo los artistas de épocas posteriores los habían utilizado y les habían ido añadiendo contenidos nuevos. Según este historiador del arte, los gestos presentes en las artes visuales servían para dominar, de alguna manera, la violencia de las pasiones y dar a éstas una forma más digna y contenida²³.

Antiquity, London 1998, así como la obra *A Cultural History of Gesture...*, que recoge diferentes trabajos sobre la historia de los gestos desde la Antigüedad hasta la actualidad.

²² P. BARUCCO, "Gestuelle de l'art renaissant italien", *Les langues néo-latines*, n° 274, Paris III (Sorbonne Nouvelle), 1990, pp. 39-53; M. BARASCH, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance*, New York, University Press, 1976; ID., *Giotto and the language of gesture*, Cambridge (U.S.A.), 1990; A. CHASTEL, *Op. cit.*; ID., *Gestures in Painting: Problems in Semiology. Renaissance and Reformation*, X, 1, 1986, pp 1-22; W. HOOD, "Saint Dominic's manners of praying: gestures in Fra Angelico's frescoes at St. Marco", *The Art Bulletin*, 68.2 (1986), pp. 195-206; *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit* (Volker Kapp ed.), Marburg, 1990.

²³ Las cerca de 2000 reproducciones fueron colocadas por A. Warburg y sus colaboradores en diversos paneles y expuestas en la Biblioteca Warburg de Hamburgo así como en la Biblioteca Hertziana de Roma (esta última en estos momentos pertenece al Max-Planck-Institut y ha sido desde su fundación una de las mejores bibliotecas alemanas especializadas en Historia del Arte). Por otro lado, la Biblioteca Warburg había sido fundada por este historiador del arte en 1919. A su muerte, y como consecuencia del auge del nazismo y el comienzo de la II Guerra Mundial, su

Por lo que se refiere específicamente al mundo medieval, época en la que se centra nuestra Tesis Doctoral, los gestos han sido estudiados desde el punto de vista de la historia de las mentalidades, la historia del arte, la literatura y la filosofía, entre otras disciplinas²⁴. Durante toda la centuria pasada fueron surgiendo obras y estudios, aunque ha sido en las últimas décadas cuando las publicaciones y la celebración de congresos específicos sobre este tema se han ido sucediendo a un ritmo vertiginoso²⁵.

En el ámbito europeo, contamos con publicaciones procedentes principalmente de las historiografías francesa, alemana, inglesa e italiana. En primer lugar, han sido claves para la realización de esta Tesis los trabajos de los investigadores galos F. Garnier y J.-C. Schmitt²⁶. Éste último es, actualmente, el director del *Groupe d'anthropologie historique de l'Occident Médiévale* (GAHOM), fundado en 1978 por J. Le Goff y en cuyo seno se han realizado estudios en relación con diferentes aspectos de la gestualidad en el mundo medieval. Junto con este grupo, es necesario citar los trabajos surgidos del

colaborador Fritz Saxl consiguió trasladarla a Londres, donde se convertiría en el Instituto Warburg, hoy centro de referencia para los estudios de historia del arte. Actualmente, en la colección fotográfica de este Instituto se conserva todavía una cantidad considerable de las fotografías y reproducciones del proyecto *Mnemosyne*, además de todo un apartado dedicado a los gestos en la historia del arte. La sección de la biblioteca dedicada a los gestos es, asimismo, muy amplia.

Sobre todo ello véase: E. GOMBRICH, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, London, 1970; K. LÜDEKING, "Pictures and Gestures", *British Journal of Aesthetics*, 30.3 (1990), p. 229; y A. WARBURG, *Der bilderatlas Mnemosyne* (hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink), Berlin, 2000.

²⁴ Según M. Castiñeiras, el renovado interés hacia los gestos en el estudio de la imagen medieval se podría 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.

²⁵ Quizá una de los primeros estudios dedicados al estudio de la gestualidad en época medieval desde el punto de vista plástico y literario es la disertación llevada a cabo por H. DELLING, *Studien über die Gebärdensprache in Dichtkunst und Bildkunst des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig, 1925.

²⁶ Citamos aquí, únicamente, sus estudios más extensos o relevantes, aunque a lo largo del trabajo iremos citando puntualmente sus diferentes aportaciones al estudio de los gestos en el mundo medieval. Cfr.: F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Tours, 1995 e ID., *Le langage de l'image au Moyen Âge II. Grammaire des gestes*, Paris, 2003; J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes...*

Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix (CUERMA), adscrito de la universidad de Aix en Provence, que en 1998 publicó el volumen *Le geste et les gestes au Moyen Age* y ha organizado varios simposios y congresos sobre este tema, así como publica regularmente la revista *Senéfiance*.

Por lo que respecta a la historiografía germana, destacan los estudios de un grupo relacionado con la Universidad de Münster del que sobresale el profesor G. Althoff, cuyas investigaciones han sido enfocadas al análisis histórico de los gestos y su importancia en rituales, conflictos bélicos y relaciones políticas en época medieval. Son también relevantes los realizados por R. Schmidt-Wiegand en el ámbito de historia del derecho medieval, así como la reciente obra de M. Mrass sobre los gestos desde el punto de vista general de los estudios de historia del arte²⁷.

En el mundo anglosajón, junto con una gran cantidad de publicaciones sobre aspectos relacionados con el cuerpo y el movimiento, hemos de destacar la celebración del congreso internacional sobre cultura medieval que se celebra anualmente en Leeds, y que, en julio de 2006, estuvo dedicado al tema “Emotion and Gesture”²⁸.

En relación con la historiografía italiana, aunque reuniendo a especialistas procedentes de otros territorios, debemos mencionar la Settimana anual de Spoleto, que en el año 2004 giró entorno al epígrafe “Comunicare e significare nell’alto medioevo”²⁹.

²⁷ M. MRASS, *Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und –verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen*, Regensburg, 2005.

²⁸ Para dicho congreso organizamos y moderamos la sesión 712: “Gestures of Pain in Spanish Romanesque Sculpture”, en la que, además, participamos con la comunicación 712-c: “Human Death: Gestures of Pain in the Funerary Art of the Romanesque”.

²⁹ Cfr.: *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.

Por último, fuera del ámbito europeo, es obligado citar los estudios realizados en Estados Unidos, donde, entorno a C. Davidson se han publicado diversos trabajos sobre la relación entre los gestos y los dramas litúrgicos en el mundo medieval³⁰. Incluso en Oriente, la revista japonesa especializada *Studies in western art*, dedicó su número 5 (2001) al tema específico “Art and Gesturing Body”.

En comparación con la ingente cantidad de estudios en los territorios que acabamos de citar, la aportación realizada por la historiografía de la Península Ibérica es mucho menor. Aún así, en las primeras décadas del siglo XX y, quizás en relación con el análisis de los gestos desde el punto de vista antropológico, en Portugal debemos señalar un incipiente interés por estos temas en los estudios literarios y estéticos de H. de Vilhena³¹. Más recientemente, destaca el proyecto de investigación que se está desarrollando en estos momentos en la Universidad Autónoma de Barcelona, titulado “Los textos como fuente de información pragmática: estudio de la gestualidad en la Antigüedad romana (II)”, dirigido por la Prof. M. A. Fornés Pallicer³², cuyas publicaciones han sido de gran interés para la elaboración de esta Tesis Doctoral. Aunque se han centrado principalmente en el estudio de la gestualidad

³⁰ Quizá la obra más relevante para el estudio de los gestos sea la de: C. DAVIDSON, *Gesture in medieval drama and art*, Kalamazoo, 2001. Además, el XVIII Congreso Internacional sobre Estudios Medievales celebrado en mayo de 1983 en Kalamazoo giró entorno al tema *Gestures in Medieval Art*, que fue organizado por Moshe Lazar.

³¹ Cfr.: H. DE VILHENA, *A expressao corporal das emoções no cancioneiro português da Vaticana*, Lisboa, 1933, donde llevó a cabo un inventario expresivo corporal de uno de los tres cancioneros que recopilan las cantigas de la poesía medieval gallego-portuguesa; ID., *Expressao fisica da cólera na literatura*, Lisboa, 1909, donde analizaba las relaciones entre el lenguaje y la expresión de las emociones e ID., “A expressao das emoções em algumas esculturas da antiguidade clássica”, *Ensayos de Crítica e Estética*, Lisboa, 1922, pp. 143-183 (publicado por primera vez en *Ilustração Portuguesa* el 28 de junio de 1920, 2ª serie, nº 749).

³² Proyecto HUM2005-03913 del Ministerio de Educación y Ciencia. Se trata de la continuación de un proyecto anterior titulado “Los textos como fuente de información pragmática: estudio de la gestualidad en la Antigüedad romana” (referencia del proyecto BFF2001-0916). Agradecemos a la profesora M. A. Fornés su amabilidad al enviarnos la documentación y los datos sobre este proyecto.

en el mundo romano, recientemente han sido incorporados al proyecto investigadores como G. Gorga López, especialista en literatura medieval³³. Asimismo, hemos de citar la celebración en noviembre de 2003 del encuentro “O Corpo e o Gesto na Civilizaçao Medieval”, organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nova de Lisboa y cuyas actas han sido ya editadas³⁴.

Por lo que se refiere concretamente al análisis de los gestos en el arte medieval en la Península, han sido relevantes para esta investigación los estudios realizados por el profesor M. Núñez Rodríguez, de la Universidad de Santiago de Compostela³⁵. Sin embargo, en la Península Ibérica todavía no se ha realizado un estudio profundo y exhaustivo sobre estos aspectos en el arte románico peninsular hispano, de ahí el aliciente de llevar a cabo una Tesis Doctoral sobre este tema.

³³ Esta autora ha realizado recientemente un estudio sobre “La semántica del gesto en el *Libro de Alexandre*” (en prensa, comunicación presentada en el IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval). También perteneciente al campo de la literatura medieval es necesario citar la obra de V. DÍAZ-CORRALEJO, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, 2004.

³⁴ Véase: : *O Corpo e o Gesto na Civilizaçao Medieval* (coordenação de A. I. Buescu, J. Silva de Sousa y M. A. Miranda), Lisboa, 2006.

³⁵ Cfr.: ID., *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana*, Santiago, 1999.

B. EL TÉRMINO Y CONCEPTO DE GESTO

El primer paso en un trabajo como éste es definir el término y concepto de gesto. Etimológicamente, gesto procede del latín *gestus-us*, sustantivo que a su vez se forma a partir de *gero-ere*³⁶. Este verbo, que significa llevar, tiene diferentes derivados, entre los que se encuentran el ya citado *gestus*, que alude al gesto, ademán o movimiento del cuerpo; *gesto-are*, que significa transportar; o el propio participio del verbo, *gestus-a-um*, que remite a la acción, la hazaña, la proeza o la historia³⁷. En el mismo grupo etimológico se encuentra los términos *gesticulatio-onis*, que alude a la gesticulación y la pantomima; y *gesticulator*, que en su forma intransitiva remite a gesticular o ejecutar una pantomima, mientras que en la transitiva es expresar por medio de gestos³⁸.

En latín, existe otro término estrechamente relacionado con *gestus*, aunque procedente de otro grupo etimológico. Se trata de *motus-us*, el movimiento. Ambos términos tienen un único equivalente en griego, la palabra κίνησης (*kinesis*)³⁹.

³⁶ La mayoría de las lenguas europeas han conservado y evolucionado el término *gestus-us* y así encontramos *geste* en francés, *gesto* en italiano, *gesture* en inglés o *Geste* en alemán.

³⁷ Cfr.: *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino*, prólogo de D. Vicente García de Diego, Barcelona, 1992, p. 212.

³⁸ *Ibidem*, p. 212. Sobre la etimología del término véase: C. CYSSAU, *Op. cit.*, pp. 34-47 y J.-C. SCHMITT, *La raison...*, pp. 34-35.

³⁹ Según C. Cyssau la diferencia que se podría establecer entre ambos términos reside en que mientras que *gestus* alude al gesto humano, *motus* remite al movimiento más general de la naturaleza. En la misma línea, J.-C. Schmitt señala que *motus* puede considerarse un sinónimo de *gestus*, principalmente en la expresión *motus corporis*, pero que también puede aludir a todo tipo de movimiento relacionado con el mundo natural. Por tanto, podemos deducir que *motus* es un término más general, mientras que *gestus* tiene un significado más concreto y reducido. Véase: C. CYSSAU, *Op. cit.*, p. 38 y J.-C. SCHMITT, *La raison...*, p. 34.

Ambos autores también relacionan el término latino de *gestus* con otros como *habitus* (la actitud), *signum* (el signo), *vultus* (la expresión de la cara y la mirada) o *notus* (el signo de la cabeza).

Por lo que respecta a su significado actual, sólo en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* encontramos hasta siete acepciones del término gesto⁴⁰. Un rápido análisis de las mismas revela que, hoy en día, encontramos entremezclados el significado de los términos pertenecientes al grupo etimológico que acabamos de señalar. Es decir, con gesto se puede aludir al movimiento del cuerpo (*gestus*), al acto o hecho (*gestum*), o a movimientos exagerados y burlescos (*gesticulatio*) etc⁴¹.

Si tenemos en cuenta la cantidad de acepciones que existen del término gesto, no es de extrañar que, en función del campo de estudio desde el que nos aproximemos, podamos hallar gran número de variaciones en cuanto al concepto e idea del mismo. Así, desde el punto de vista antropológico, D. Morris señala que un gesto es cualquier acción que envía una señal visual a un espectador, es decir, que para convertirse en gesto, un acto tiene que ser, en primer lugar visto por alguien y, en segundo lugar, comunicar algo⁴². A. Kendon, por su parte, cree que debemos entender por gesto toda acción a través de la cual se exterioriza o expresa un pensamiento, un sentimiento o una intención⁴³. Se trata en este caso, de una definición que atiende al mensaje transmitido, al objetivo interno del gesto⁴⁴.

⁴⁰ 1. Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo con que se expresan diversos afectos del ánimo. 2. Movimiento exagerado del rostro por hábito o enfermedad. 3. Contorsión burlesca del rostro. 4. Semblante, cara, rostro. 5. Acto o hecho. 6. Rasgo notable de carácter o de conducta. 7. ant. Aspecto o apariencia que tienen algunas cosas inanimadas. Véase: Voz “Gesto”, *Diccionario de la lengua española...*, p. 768.

⁴¹ El Diccionario de la Lengua española define *gesticular* como “hacer gestos” mientras que *gesticulación* es la “acción y efecto de gesticular”. Cfr.: Voz “Gesticulación”, *Diccionario de la Real Academia...*, p. 768 y voz “gesticular”, *Ibidem*, p. 769.

⁴² Cfr.: D. MORRIS, *Manwatching. A Field Guide to Human Behavior*, New York, 1977, p. 24.

⁴³ Cfr.: A. KENDON, “Introduction...”, p. 28.

⁴⁴ Así, hay autores como K. Lüdeking que consideran que, aunque los gestos forman parte de los movimientos intencionales del cuerpo, se distinguen de otros movimientos en el hecho de que tiene que comunicar o expresar algo. Según este investigador, un gesto no sería tal si no tuviera un significado. Véase: K. LÜDEKING, *Op. cit.*, pp. 218-232.

En el marco de los estudios de civilización medieval, podemos señalar otros dos ejemplos de definiciones de gesto que se ajustan a parámetros conceptuales diferentes. En primer lugar, J.-C. Schmitt define los gestos como los movimientos y las actitudes del cuerpo, sin valorar su relación o interacción respecto a un posible espectador y tampoco su intención de enviar ningún tipo de mensaje⁴⁵. En cambio, F. Garnier aplica el término gesto a todos aquellos movimientos de una o varias partes del cuerpo que realizan una acción o manifiestan disposiciones interiores, definición que se ajusta más a la de A. Kendon⁴⁶.

⁴⁵ J. -C. SCHMITT, *La raison...*, p. 14.

Por otro lado, mientras que según este autor el término gesto alude tanto a movimientos como actitudes, según A. J. Greimas “Ce terme de geste paraît d’abord suspect, parce qu’il implique, dans l’usage courant, l’exclusion d’attitudes”. Cfr.: A. J. GREIMAS, *Du Sens*, Paris, 1970, p. 61.

⁴⁶ F. GARNIER, *Le langage de l’image au Moyen Âge. I...*, p. 25.

C. EL GESTO COMO PARTE INTEGRANTE DEL PROCESO DE COMUNICACIÓN

Lo que sí parece indiscutible es que el gesto o los gestos están al servicio de la comunicación. Ésta puede entenderse como “el proceso mediante el cual el emisor (simple o múltiple) en unas circunstancias concretas transmite, a través de un canal, a un receptor (simple o múltiple) una información (sentido) cifrado en mensaje de acuerdo con las unidades y reglas de un código que les es común, complementado con el proceso inverso y simétrico por el que el receptor descifra, también en unas circunstancias determinadas, tal sentido, aplicando el mismo código a los estímulos que el mensaje provoca en sus canales de percepción”⁴⁷.

Se trata de una relación interactiva desarrollada a través de varios canales que colaboran en el resultado final del mensaje a transmitir⁴⁸. A este respecto, son tres los elementos o canales principales que conforman la comunicación humana⁴⁹: en primer lugar estaría el lenguaje, es decir, la

⁴⁷ Existe gran número de definiciones del término comunicación. Hemos tomado como referencia la dada por S. GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, *Introducción a la Semántica...*, p. 19.

⁴⁸ Cfr.: P. MAGLI, “Para una semiótica del lenguaje gestual”, *Los Gestos. Sentidos y prácticas, De Signis*, 3 (2002), pp. 37-51.

⁴⁹ Junto a estos tres elementos principales, F. Poyatos añade otros dos tipos de contextos en los que se puede dar la comunicación humana, que serían la proxémica y la cronémica. El primero de ellos, como ya hemos señalado anteriormente, se refiere a la relación del ser humano con el espacio que le rodea, a las distancias y el contacto físico interpersonales. Por su parte, la cronémica hace referencia al concepto y la actitud del hombre ante el tiempo. Ambos se enmarcan dentro de la actividad comunicativa de carácter *no vocal-no verbal*. Cfr.: F. POYATOS, “Gesture Inventories: Fieldwork Methodology and Problems”, *Nonverbal Communication. Interaction and Gesture. Selections from Semiotica* (A. Kendon ed.), The Hague, 1981, p. 394.

comunicación hablada, que F. Poyatos denomina actividad *vocal-verbal*; en segundo lugar, lo que se conoce como paralenguaje o actividad *vocal-no verbal*, que se refiere a todos aquellos aspectos que tienen que ver con la voz⁵⁰; y por último, la comunicación no verbal, que sería *no vocal-no verbal*, de la que forman parte los gestos y es, por tanto, la que más nos interesa para nuestra investigación⁵¹.

La comunicación no verbal está ligada a la actividad corporal, gestual, la expresión facial y orientación, las posturas y el espacio, el tacto y el olfato⁵². Como han demostrado ya numerosos estudios realizados en el campo de la antropología, se trata de un tipo de comunicación común al ser humano y a los animales. Desde las investigaciones pioneras de C. Darwin, se ha constatado que ambos presentan elementos muy parecidos en lo que se refiere a la

⁵⁰ Para F. Poyatos forman parte del paralenguaje todas aquellas “cualidades no verbales y modificadores de la voz y sonidos y silencios independientes con que apoyamos o contradecemos las estructuras verbales y kinésicas simultáneas o alternantes”. Véase: F. POYATOS, *La comunicación no verbal* e ID., *Paralanguage: A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive. Speech and Sounds*. Ámsterdam / Filadelfia, 1993.

⁵¹ Sobre la consideración de la comunicación no verbal como un verdadero lenguaje véase: P. MAGLI, *Op. cit.*

Por otro lado, generalmente se utilizan como sinónimos los términos de comunicación no verbal y comunicación gestual, aunque autores como J. Cosnier, ven importante también tener en cuenta los rasgos suprasegmentales. Véase: L. ESCUDERO CHAUVEL, “¿Hay gestos específicamente humanos?”, Jacques Cosnier entrevistado por Lucrecia Escudero Chauvel, *Los Gestos. Sentidos y prácticas, De Signis*, 3 (2002), pp. 201-209.

⁵² P. Ekman y E. Friesen, cuyos trabajos han sido decisivos en el campo de la semiótica, definen el comportamiento no verbal como “cualquier movimiento o postura de la cara y/o el cuerpo”. Véase: P. EKMAN – W. V. FRIESEN, “The Repertoire of Nonverbal Behaviour: Categories, Origins, Usage and Coding”, *Semiotica*, 1 (1969), p. 57.

Años más tarde, A. Kendon, otro de los investigadores más representativos en este ámbito, ha realizado la siguiente definición de comunicación no verbal: “The term <nonverbal communication>, as it is currently employed, is most frequently used to refer to all of the ways in which communication is effected between persons when in each other’s presence, by means other than words. It refers to the communicational functioning of bodily activity, gesture, facial expression and orientation, posture and spacing, touch and smell, and of those aspects of utterance that can be considered apart from the referential content of what is said”. Cfr.: A. KENDON, “Introduction: Current Issues in the Study of <Nonverbal Communication>”, *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture. Selections from Semiotica*, The Hague, 1981, p. 3.

Por su parte, según F. Poyatos, quizá uno de los mayores impulsores de estos estudios, la comunicación no verbal podría definirse como “las emisiones de signos activos o pasivos, constituyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura, individualmente o en mutua coestructuración”. Véase: F. POYATOS, “La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas...”, p. 68 e ID., *La comunicación no verbal. I: Cultura, lenguaje y conversación*, Madrid, 1994, p. 17.

expresión de las emociones y utilizan un lenguaje gestual para expresar la cólera, la sorpresa, la vergüenza, la tristeza, la alegría, el miedo o el asco⁵³. De todo el mundo animal, los primates son aquellos con los que el hombre presenta una relación más estrecha. Así, un reciente estudio de E. Cartmill y R. Byrne ha comprobado cómo los orangutanes en cautividad se comunican mediante un lenguaje de gestos similar al de los humanos, que van modificando en función del éxito obtenido en la comunicación⁵⁴. En algunos casos, incluso, es posible observar en ellos cierto tipo de pensamiento abstracto⁵⁵. En este sentido, el cuerpo, tanto animal como humano, se convierte en un vehículo de expresión y adquiere un gran valor icónico gracias a la utilización de un lenguaje gestual⁵⁶.

Sin embargo, la diferencia esencial entre el animal y el hombre estriba en que éste último ha sido capaz de interiorizar su comportamiento a través de complejos procesos de pensamiento: el lenguaje, la filosofía, la matemática o la ingeniería. Aunque estas actividades no han reemplazado totalmente su expresión corporal y el ser humano no ha dejado nunca de ser una criatura de acciones⁵⁷, sin embargo progresivamente ha ido utilizando, cada vez más, el

⁵³ Este autor señalaba, ya en el siglo XIX, que incluso los insectos expresan enfado, terror, celos o amor a través de su estridulación es decir, mediante la producción de sonidos haciendo rozar dos partes de su cuerpo. Para una comparación sobre el comportamiento humano y animal, sus similitudes y diferencias véase: la obra de Ch. DARWIN, *Op. cit.*

⁵⁴ E. A. CARTMILL- R. W. BYRNE, "Orangutans Modify Their Gestural Signaling According to Their Audience's Comprehension", *Current Biology*, 17 (2007), pp. 1345-1348.

⁵⁵ En el mismo sentido, J. Cosnier ha señalado cómo los animales "intercambian señales multicanal: hay mímica, olfato y tienen un gran vocabulario para expresar sus estados psíquicos y corporales, hasta se ríen y tienen humor. Pero no pueden hacer gestos que vayan más allá del contexto inmediato de enunciación". Cfr.: J. COSNIER, *Op. cit.*, pp. 201-209.

⁵⁶ Cfr.: M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Introducción...*, p. 24. De ahí que, según este autor, "todas las civilizaciones hayan alcanzado una elevada "semiotización de la gestualidad".

⁵⁷ Cfr.: D. MORRIS, *Manwatching...*, pp. 10-11.

Ya desde la Ilustración, existen numerosas teorías que abogan por que el lenguaje gestual fue el primer sistema utilizado por el hombre para comunicarse, antes que el lenguaje verbal. I. Kant, A. Schopenhauer y, más recientemente, L. Wittgenstein o M. Merleau-Ponty han sido algunos de los filósofos que han incidido en este hecho. Sobre ello véase: R. KNOWLSON, *Op. cit.*, pp. 495-508 y K. LÜDEKING, *Op. cit.*, pp. 220-221.

En el campo de la antropología destacan los estudios llevados a cabo sobre este mismo tema por G. W. Hewes. Cfr.: G. W. HEWES, "Primate Communication and the Gestural Origin of Language", *Current Anthropology*, (Supplement: Inquiry and Debate in the Human Sciences:

lenguaje verbal y menos la expresión gestual. Muchos autores coinciden en señalar que una de las razones por las que se ha producido este fenómeno es que la cultura occidental, desde hace mucho tiempo, ha ido imponiendo que gesticular no es socialmente aceptable y ha considerado la comunicación no verbal como propia de seres inferiores⁵⁸.

Siguiendo las teorías lingüísticas de F. Poyatos, dentro de la comunicación no verbal humana podemos distinguir tres tipos de categorías kinésicas básicas: los gestos, las maneras y las posturas. En primer lugar, los gestos son definidos como aquellos “movimientos conscientes o inconscientes principalmente con la cabeza, la cara sólo (incluyendo la mirada) o las extremidades, dependientes o independientes del lenguaje verbal-paralingüístico, alternando con él o simultáneamente y que constituyen una forma principal de comunicación: sonrisas, guiños, una mirada de reojo etc”. En segundo lugar estarían las maneras, que según F. Poyatos son “más o menos conscientes y más o menos dinámicas, principalmente aprendidas y ritualizadas socialmente según el contexto situacional, alternando también con las palabras o simultáneas a ellas”. Por último, las posturas son “estáticas (pues lo que puede

Contributions from *Current Anthropology*, 1960-1990), 33. 1 (1992), pp. 65-84. Este artículo apareció por primera vez en *Current Anthropology*, 14.1-2 (1973). Sin embargo, en las últimas décadas estas teorías han dejado de tener tanto éxito.

⁵⁸ J.-C. Schmitt señala cómo gesticular ha sido considerado propio de los bárbaros, de los extranjeros, de la gente del sur según la del norte etc. Véase: J.-C. SCHMITT, *La raison...*, pp. 20-21.

En la misma línea, A. Kendon apunta que el gesto ha sido considerado frecuentemente como rasgo propio de la incultura y que, ya desde época antigua, únicamente se consideraba virtuoso el gesto contenido. Además añade que este hecho no es propio únicamente de la cultura occidental. Véase: A. KENDON, “Gesture”, *Annual Review of Anthropology*, 26 (1997), p. 115. Algo similar plantea R. A. Barakat, quien señala que en muchas culturas occidentales, la utilización del lenguaje gestual era considerada una marca social, propia de las clases sociales inferiores. Véase: R. A. BARAKAT, “Arabic Gestures”, *Folklore. Journal of Popular Culture*, 64 (1973), p. 752.

En cambio, D. Efron, basándose en varias obras artísticas y literarias, sostiene que en la sociedad inglesa del siglo XVIII no se consideraba que la gesticulación fuera una costumbre vulgar y extraña sino que se gesticulaba de manera frecuente. Sobre esto véase: D. EFRON, *Gesture Race and Culture (Approaches to Semiotics 9)*, The Hague, 1972, pp. 45-53 (la primera edición de esta obra fue publicada en Nueva York en 1941 bajo el título *Gesture and Environment*).

hacerlas “moverse” será una manera o un 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 gestos y maneras, comunican de todas formas el sexo, la posición social, el origen cultural, el estado de ánimo etc”⁵⁹.

Estas tres categorías se manifiestan, generalmente, siguiendo un itinerario trifásico, en el que hay una primera fase de formación o iniciación de la conducta; un movimiento central, ya sea estático o dinámico; y una fase desarticuladora. Se trata, como ha señalado D. Morris, de actos o conductas que se van incardinando siguiendo la secuencia postura-movimiento-postura⁶⁰.

Por último, antes de finalizar este apartado, queremos señalar que, aunque desde el punto de vista lingüístico hemos de distinguir, entre gestos, maneras y posturas, la mayoría de los estudios realizados sobre este tema en distintas disciplinas se han decantado casi siempre por la utilización del término gesto de manera genérica. Por ello, aunque realizaremos puntualizaciones siempre que sea conveniente, como se refleja ya en el índice de esta Tesis, en

⁵⁹ Sobre estos tres conceptos véase: F. POYATOS, *La comunicación no verbal II...*, capítulo 5: La Kinésica: gestos, maneras y posturas, e ID., “Gesture Inventories: Fieldwork Methodology and Problems”, *Nonverbal Communication, Interaction and Gesture. Selections from Semiotica* (A. Kendon ed.), The Hague, 1981, p. 374.

R. Firth distingue únicamente entre gesto y postura. Según este autor, el primero tiene un valor semántico y expresa todo tipo de emociones y sentimientos. En cambio, la postura carece de este valor y se limita a expresar necesidades de carácter físico, aunque, en ocasiones, puede llegar a ser igual de expresiva que el gesto. Véase: R. FIRTH, “Postures and Gestures of Respect”, *Echanges et Communications. Mélanges offertes à Claude Levi-Strauss à l’occasion de son 60^{ème} anniversaire* (ed. Jean Pouillon and Pierre Maranda), The Hague, 1970, p. 189.

J. C. Schmitt también hace notar la diferencia existente entre el gesto, que por su naturaleza implica el movimiento, y la postura o la actitud, que presuponen una ausencia del mismo. Cfr.: J.-C. SCHMITT, “Gesti”, *Enciclopedia dell’arte medievale*, t. VI, Roma, 1995, p. 590.

⁶⁰ Según este autor las conductas cinésicas “ocurren en el espacio como las palabras ocurren en una dimensión temporal, es decir, que están limitados material y visualmente por otros movimientos de tal modo que todos ellos se suceden en un continuo de movimientos y posiciones que pueden o no ser comunicativos e interactivos según sean o no percibidos por otra persona”. Véase: F. POYATOS, *La comunicación no verbal II...*, p. 200.

nuestro caso también haremos un uso general de este mismo término para aludir a los tres conceptos⁶¹.

⁶¹ El mismo F. Poyatos utiliza el término “gestos” de manera genérica al analizar el itinerario trifásico que siguen estas tres conductas no verbales. Véase: F. POYATOS, *La comunicación no verbal II...*, p. 201.

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. 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.

D. HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LOS GESTOS

Desde la obra de A. de Jorio, que supuso el primer intento de realizar una clasificación sistemática de los gestos, han sido muchos los autores que han intentado establecer distintas categorías de conductas no verbales. En este sentido, fue clave la obra de D. Efron, quien, en su estudio sobre los gestos realizados por las comunidades de judíos e italianos en Nueva York a principios de la década de los años 40, llevó a cabo la primera clasificación importante, a partir de la cual otros autores han ido añadiendo y cambiando categorías y elementos.

Conviene tener en cuenta que las distintas clasificaciones y categorías deben realizarse en función de una serie de criterios o coordenadas. Así, P. Ekman and W. V. Friesen han señalado tres circunstancias principales que determinan la posibilidad de llevar a cabo distintas categorías de conductas no verbales: su uso, origen y codificación⁶². En primer lugar, el uso remite a aquellos aspectos que rodean siempre el acto de comportamiento no verbal. Estos aspectos son generalmente seis: las condiciones externas de todo acto, la relación de este mismo con el discurso oral, la conciencia de la persona que lo realiza de que efectivamente lo está llevando a cabo, su intención de comunicar algo, es decir, de enviar un mensaje, la reacción de la persona que lo observa y, por último, el tipo de información que conlleva ese acto. Quizás uno de los aspectos más interesantes sea la relación de las conductas no verbales con el lenguaje verbal. Como hemos señalado anteriormente, los gestos, las maneras y

⁶² Cfr.: P. EKMANN - W. FRIESEN, *Op. cit.*, p. 52.

las posturas están estrechamente ligadas a la actividad *vocal-verbal*. Ambos sistemas, el lingüístico y el cinético se pueden complementar, confirmar, sustituir etc⁶³.

En segundo lugar estaría el origen o fuente de ese comportamiento, que puede ser de tres tipos: por un lado la relación que se establece entre los estímulos y la actividad no verbal que es incorporada al sistema nervioso de todas las especies⁶⁴. Un ejemplo de este tipo de origen son los reflejos. Por otro

⁶³ P. Ekman y V. Friesen establecen que el comportamiento no verbal puede proveer información de gran valor cuando no confiamos plenamente en lo que estamos oyendo, bien porque el hablante intenta engañarnos o bien porque reprime la información que necesitamos. Para estos autores, el acto no verbal puede repetir, aumentar, ilustrar, acentuar o contradecir el discurso oral. Asimismo, puede anticiparse o coincidir con él, sustituirlo o seguirlo. Sin embargo, también puede no estar relacionado con él y además existe la posibilidad de que el comportamiento no verbal mienta, es decir que no podemos confiar siempre en lo que vemos. Véase: P. EKMAN – W. FRIESEN, *Op. cit.*, p. 52 y p. 61.

F. Poyatos distingue varias relaciones posibles entre los sistemas verbal y no verbal: la kinésica puede añadir información, apoyar, repetir, realzar, debilitar, contradecir, o enmascarar lo que se ha dicho verbalmente y, además, puede ser utilizado para economizar lo que se dice o por deficiencia verbal. Sobre todo ello véase: F. POYATOS, “La lengua hablada...”, pp. 217-219.

P. Magli afirma que “el tono de la voz, la expresión de la cara, el movimiento de las manos no se encuentran en una relación de redundancia con la palabra, sino que pueden confirmarla o desmentirla”. Véase: P. MAGLI, *Op. cit.*, pp. 37-51.

Por lo que se refiere propiamente a los gestos y la gestualidad, M. Castiñeiras señala que en la mayoría de las ocasiones éstos sirven para repetir o reiterar lo que se expresa mediante el lenguaje verbal. Véase: M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Introducción al método...*, p. 24. Según A. T. Cid, el gesto tiene el valor y la capacidad de “condensar información y contribuye a reforzar la dimensión semántica de una enunciación, de matizarla e incluso de contradecir un significado expresado”. Además, este autor señala que “la lengua actúa como un primer sistema del cual el gesto puede marcar *dependencia, complementación total, complementación parcial y autonomía*”. Véase: A. T. CID JURADO, “El gesto y el glifo”, *Los Gestos. Sentidos y prácticas, DeSignis*, 3 (2002), pp. 173-186. En la misma línea, V. Díaz subraya que los gestos pueden apoyar, subrayar, contradecir o incluso llegar a sustituir el discurso oral. Cfr.: V. DÍAZ-CORRALEJO, *Op. cit.*, p. 9. M. Mrass cree que los gestos pueden reemplazar o acompañar a la comunicación oral y que cuando ésta falta, bien sea porque es imposible realizarla o porque no se desea, entonces los gestos emblemáticos ganan independencia. Para las artes plásticas, según este autor, los emblemas tienen un gran valor, ya que gracias a ellos se pueden plasmar gráficamente esos eventos comunicativos. Véase: M. MRASS, *Gesten und Gebärden...*, p. 72.

Por último, A. Kendon, señala que el discurso oral y los gestos se producen de manera conjunta y que deber ser analizados como dos aspectos pertenecientes a un mismo proceso. Según este autor, el comunicante combina el lenguaje verbal y gestual como si formaran parte de un mismo plan de acción. Ambos, tanto el discurso como los gestos, son utilizados como recursos para la construcción de las diferentes unidades de acción que conforman una conversación. Sobre la relación entre el discurso oral y los gestos véase: A. KENDON, “Gesture”..., pp. 110-115.

⁶⁴ Esta acción directa del sistema nervioso es el tercero de los tres principios fundamentales que según Ch. Darwin explicaban el origen o desarrollo de la utilización involuntaria de expresiones y gestos por parte del hombre y los animales. El primero de estos principios aludía a las acciones que se asocian con determinados estados de ánimo y se convierten en habituales, de manera que son representados frecuentemente sean o no necesarias, se tenga o no ese sentimiento. El segundo de ellos era el principio de la antítesis, es decir, que cuando un estado

lado estaría la experiencia, común también a todas las especies y que no es innata, sino que se va adquiriendo en función de la interacción con el medio, como el poner comida en la boca con las manos. Una tercera fuente u origen sería aquella experiencia que varía en función de la cultura, clase, entorno familiar, etc.

El tercer aspecto que determina el comportamiento no verbal según estos autores es el que atiende a su código, a la correspondencia entre el acto y su significado.

En función de estos tres criterios se pueden establecer diferentes categorías de conductas no verbales. Ekman y Friesen, siguiendo las primeras aportaciones realizadas por E. Efron, han distinguido hasta cinco, que posteriormente han sido aumentadas hasta diecisiete por F. Poyatos⁶⁵. En primer lugar estarían los **emblemas**, que serían aquellos actos que tienen una traducción o equivalente verbal directo, y que son comprendidos sin ninguna dificultad en la cultura o grupo social en los que se desarrollan⁶⁶. El segundo grupo definido por estos dos investigadores son los **ilustradores**, que son conductas en estrecha relación con el discurso oral, al que pueden repetir, sustituir etc⁶⁷. En el ámbito de la antropología, D. Morris también ha

de ánimo directamente opuesto es inducido, existe una fuerte tendencia involuntaria a representar movimientos de naturaleza totalmente opuesta, aunque sean inútiles, y esos movimientos son en algunos casos muy expresivos. Si, de acuerdo con el primer principio, existen acciones que son representadas regularmente bajo ciertos estados de ánimo, existirá una tendencia a representar acciones directamente opuestas bajo un estado de ánimo contrario, sean o no necesarias. Sobre ello véase: Ch. DARWIN, *Op. cit.*, pp. 20-21.

⁶⁵ Véase: D. EFRON, *Op. cit.*, pp. 96-97; P. EKMAN – W. V. FRIESEN, *Op. cit.*, p. 63 y F. POYATOS, “Las categorías no verbales como identificadores personales y socioculturales: modelo para el análisis de la interacción social”, *La comunicación no verbal I...*, pp. 185-224.

⁶⁶ F. Poyatos define el emblema como “un gesto que tiene un equivalente verbal sin ninguna ambigüedad en su propia cultura”. Cfr.: *Ibidem*, pp. 187-188.

⁶⁷ Equivalen a lo que D. Efron denomina *Baton-like* y a lo que F. Poyatos define como *marcadiscursos*, “conductas (sobre todo kinésicas) conscientes o inconscientes que puntúan y refuerzan (con movimientos de cabeza, cejas, mirada, manos y tronco) la sucesión acústica y gramatical de palabras y frases, según su posición y relevancia, y coinciden con los símbolos de puntuación”. Cfr.: *Ibidem*, pp. 189-190.

establecido esta primera distinción los ilustradores y emblemas. Mientras que los primeros son gestos espontáneos, no intencionados, que acompañan al lenguaje verbal y son utilizados para ilustrarlo, los emblemas son acciones que sustituyen al lenguaje verbal y tienen un carácter simbólico⁶⁸.

La tercera categoría de Ekman y Friesen se refiere a los **reguladores**, que son aquellos actos que mantienen y regulan de alguna manera la comunicación e interacción verbal entre dos o más personas. El más habitual es el asentir con la cabeza. Se diferencian de los ilustradores y los emblemas en que no tienen un carácter intencional, no son realizados deliberadamente ni expresan un mensaje en sí mismos, sino que transmiten información necesaria para el flujo de la conversación, indican al hablante que continúe o repita por ejemplo.

En cuarto lugar encontramos las **muestras de afecto**, es decir, aquellos movimientos de los músculos faciales que se asocian con los afectos primarios. Entre ellos están la alegría, sorpresa, miedo, tristeza, enfado, disgusto o interés, es decir, las emociones que Ch. Darwin creía que los hombres y los animales tenían en común⁶⁹. Por ello, no resulta extraño que, según Ekman y Friesen, este tipo de conductas sean fácilmente entendibles no sólo por los miembros de una misma cultura sino también por observadores de otras culturas, aunque por las dificultades del lenguaje verbal sean más complicado encontrar una traducción. Podemos señalar, por tanto, que se trata de un tipo de conductas universales, que encontramos en todo tipo de contextos geográficos, raciales y sociales. Aunque se trata de conductas que normalmente se realizan de manera

⁶⁸ Cfr.: D. MORRIS – P. COLLETT – P. MARSH M. O'SHAGHNESSY, *Gestures. Their Origins and Distribution*, New York, 1979, pl. XVI.

⁶⁹ Véase el apartado dedicado al gesto como parte integrante de la comunicación.

consciente, también es posible que ocurran de manera deliberada, sin darnos cuenta.

La quinta y última categoría establecida por los dos autores citados son los **adaptadores**, entendidos como aquellos movimientos que no son innatos, sino que los aprendemos para poder satisfacer nuestras necesidades personales o corporales, para poder expresar acciones y emociones del cuerpo o para desarrollar o mantener contacto con otras personas.

F. Poyatos también reconoce esta categoría y, basándose en los estudios anteriores de D. Efron y Ekman-Friesen amplía, como hemos señalado ya, hasta diecisiete las categorías no verbales. Así, además de las ya citadas, encontramos como resultado de sus investigaciones la existencia de marcaespacios (que señalan lo presente y lo ausente); marcatiempos (pasado, presente y futuro); deícticos, que señalan a personas y cosas y que ya habían sido observados por D. Efron; pictografías que consisten en dibujar con las manos; eicos, que imitan los sonidos; kinetografías, también presentes en el estudio de D. Efron, que imitan el movimiento; kinefonografías, que imitan movimiento y sonido; ideografías, con las que se da forma visual a los pensamientos; marcasucesos, que indican cómo pasaron las cosas; identificadores, mediante los cuales se visualizan los conceptos; y exteriorizadores, que son nuestras reacciones ante la realidad circundante⁷⁰.

Para nuestro estudio proponemos realizar una clasificación de los gestos en función de tres criterios: en primer lugar establecer distintos tipos según sus

⁷⁰ Las categorías no verbales de F. Poyatos se encuentran analizadas sistemáticamente y en profundidad en: F. POYATOS, "Gesture Inventories...". Además, hace una recopilación y resumen en el capítulo 6 dedicado a las categorías no verbales en: ID., *La comunicación no verbal I...*, pp. 185-224.

características formales, en segundo lugar según su significado, es decir, según el mensaje o sentido que transmiten y, en tercer lugar, según su origen⁷¹.

1. Clasificaciones de los gestos según su forma

Desde el punto de vista de la forma, tanto los gestos como las maneras y las posturas pueden dividirse en libres y trabados⁷². Entendemos por libre “cualquier acto cinético o posición realizado por una o más partes del cuerpo o extremidades en el espacio, es decir, por sí mismas, sin tocar otras partes del cuerpo ni ayudarse de ningún recurso objetual”, mientras que con el término trabado nos referimos a “cualquier movimiento o posición en que las manos se tocan mutuamente o hacen contacto con otras partes del cuerpo, o en que cualquier parte del cuerpo hace contacto con otro cuerpo o, sobre todo, con objetos”⁷³.

En nuestra investigación es importante, además, distinguir entre aquellas conductas o movimientos *autoadaptadores*, es decir, que implican a un solo individuo⁷⁴; aquellos que son *alteradaptadores*, en los que es necesaria la

⁷¹ J.-C. Schmitt realiza también una primera distinción de los gestos según su forma o significado. Para este autor, por un lado y partiendo de una serie de circunstancias, tenemos gestos que representan emociones, gestos ceremoniales de saludo, de hospitalidad o rituales de luto. Por otro lado, es posible realizar una clasificación de los gestos según la parte del cuerpo que nos interese para poder precisar sus posibles significados, como la cabeza, los ojos, la boca etc. Además, este autor establece dos grupos de estudios sobre la gestualidad, en función de su interés por la forma o el contenido de éstos. Así, los trabajos de F. Garnier podrían encuadrarse en un primer grupo, centrado en los gestos desde el punto de vista formal, mientras que otros estudios procedentes de la historiografía germana que han llevado a cabo investigaciones sobre los diversos significados de los gestos formarían un segundo grupo. Véase: J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes...*, p. 12, 22-23 y p. 367, n. 15-16.

⁷² Como hemos señalado ya al establecer nuestro sistema de trabajo en esta Tesis Doctoral.

⁷³ F. POYATOS, *La comunicación no verbal I...*, pp. 185-224.

⁷⁴ Es lo que, desde el punto de vista antropológico, D. Morris denomina el “auto-contact behaviour” o “self-intimacy”, que a su vez puede ser intencionado o inconsciente. Véase: D. MORRIS, *Manwatching...*, p. 102.

interacción de dos personas⁷⁵; y los *objetoadaptadores*, que implican la relación de una parte del cuerpo con un objeto externo a él.

Por otro lado, como apunta J. C. Schmitt, hablar de gestos significa ante todo, hablar del cuerpo⁷⁶. Los miembros del cuerpo son el medio que tiene el ser humano para exteriorizar sentimientos, emociones, sensaciones, en definitiva, para comunicarse con otros seres humanos⁷⁷. Junto con el lenguaje hablado, el cuerpo se convierte en un medio de comunicación básico⁷⁸. En relación con la clasificación de los gestos según la forma, hemos de señalar que son tres las partes del cuerpo que más nos interesan: la cabeza, las extremidades superiores (brazos, manos y dedos), y las extremidades inferiores (piernas y pies).

En función de la parte del cuerpo humano que realice el gesto, de nuevo entendido éste de manera genérica, se le podría atribuir un significado u otro. Se trata, en este caso, de una clasificación que atiende tanto a la forma como al contenido. Según J. Finol, aquellos gestos realizados en el nivel superior del cuerpo, como los brazos o la cabeza, estarían relacionados con tres ideas principales: el futuro, las acciones a seguir y los logros. En cambio, aquellos realizados en un nivel intermedio indicarían mensajes de carácter práctico, como órdenes o peticiones, o bien de carácter abstracto, como amor o respeto.

⁷⁵ D. Morris se refiere a este tipo de comportamiento como “Allo-contact behaviour” e implica un contacto físico entre dos personas. Cfr.: *Ibidem*, p. 102.

⁷⁶ J.-C. SCHMITT, *La raison...*, p. 18. S. Bertelli y M. Centanni señalan que esta afirmación puede conducir a confundir los términos de gesto y postura, es decir, de comunicación y comportamiento. Cfr.: S. BERTELLI y M. CENTANNI, “Il gesto. Analisi di una fonte storica di comunicazione non verbale”, *Il Gesto nel rito en el cerimoniale dal mondo antico a oggi*, Firenze, 1995, p. 9.

⁷⁷ Así, Leonardo Da Vinci señalaba en el siglo XVI cómo “Las manos y brazos en todos sus gestos deben poner de manifiesto lo más posible la intención del espíritu que los mueve, ya que por medio de ellos, cualquiera que tenga sentido artístico, isgüe las intenciones de la mente en todos sus movimientos”. Cfr.: LEONARDO DA VINCI, *Op. cit.*, p. 81.

⁷⁸ H. Belting apunta que “El lenguaje hablado está ligado al cuerpo que habla, mientras que el lenguaje escrito se libera del cuerpo”. Véase: H. BELTING, *La antropología de la imagen*, Madrid, 2007, p. 35.

Todas aquellas conductas que implican la interacción con la zona inferior del cuerpo, así como la parte posterior en algunas ocasiones, pueden ser utilizadas para expresar o enviar mensajes de carácter ofensivo⁷⁹. En este sentido es necesario establecer otra subcategoría de gestos en función de los conceptos de lejanía o cercanía, de manera que los mensajes más prácticos se relacionan con la separación del cuerpo mientras que aquellos gestos realizados cerca de éste conllevan un significado más abstracto. A. Mehrabian, en su estudio sobre las relaciones entre el comunicante y el destinatario en el proceso de comunicación, ha analizado también estos conceptos de cercanía y lejanía. Según este autor la distancia es correlativa con el grado de actitud negativa o positiva, de manera que las distancias cortas pueden comunicar una actitud negativa si la relación entre el comunicante y el receptor no es estrecha⁸⁰.

Por último, en muchos casos existen diversas variantes de un mismo gesto, dependiendo de diversas coordenadas, por ejemplo temporales o locales. Así, una misma persona puede realizar un mismo gesto de diversas maneras, en función del lugar en que esté o con quién esté; al mismo tiempo, toda variación puede conllevar, asimismo, un cambio de significado⁸¹.

⁷⁹Sobre la relación del significado de los gestos en función de la parte del cuerpo con la que son realizados véase: J. E. FINOL, "Cuerpo y rito: la estructura del gesto en ceremonias públicas", *Los Gestos. Sentidos y prácticas, De Signis*, 3 (2002), pp. 81-90.

⁸⁰ A. MEHRABIAN, "Significance of Posture and Position in the Communication of Attitude and Status Relationships", *Psychological Bulletin*, 71 (1969), p. 360. Este autor realiza un estudio psicológico sobre las relaciones entre el comunicante y el destinatario, al estar sentados y al estar de pie, en relación con la distancia entre ambos, el contacto visual, la postura e inclinación del cuerpo etc.

⁸¹ En esto se diferencia, según K. Lüdeking, el lenguaje escrito del gestual. Mientras que una frase escrita tiene un significado invariable, la más mínima variación que se haga de un gesto puede suponer que éste adquiriera un sentido completamente distinto. Véase: K. LÜDEKING, *Op. cit.*, p. 223.

2. Clasificación de los gestos según su significado

Por lo que se refiere exclusivamente a su significado, es decir, el mensaje que transmite el ser humano a través de los gestos, podemos establecer también diversas categorías. D. Morris distingue, a este respecto, entre gestos primarios, es decir aquellos que realizamos conscientes de que queremos emitir un mensaje, y gestos secundarios. Estos últimos son realizados de manera casual, son acciones de carácter mecánico, como un estornudo, pero con las que, según este autor, también emitimos mensajes⁸².

Por otro lado, es interesante señalar cómo en la mayoría de las lenguas occidentales no existen términos específicos para diferenciar estos dos tipos de gestos. Sin embargo, en alemán existen dos acepciones diferentes para aludir a ambos conceptos. Así, el término *Geste* (en plural *Gesten*) designa a movimientos realizados intencionadamente, que pueden ser controlados y reproducidos, y equivalen a los gestos primarios señalados por D. Morris. En cambio, con la palabra *Gebärde* (en plural *Gebärden*)⁸³ se alude a manifestaciones de carácter expresivo, espontáneo, instintivo y sintomático, es

⁸² Cfr.: D. MORRIS, *Manwatching...*, p. 24.

A. Kendon no considera estas expresiones mecánicas como gestos. Para este autor, el hecho de que alguien se ría de manera espontánea al escuchar algo divertido no podría ser considerado como gesto. Establece una gran diferencia entre los gestos convencionales, las gesticulaciones y las señales por un lado, y las actitudes, posturas, conductas autoadaptadoras y manipulación de objetos incidentales por otro. Sin embargo, admite que es muy difícil delimitar la línea que separa lo que es gesto de lo que no lo es. Véase: A. KENDON, "Gesture"... , pp. 109-110.

⁸³ L. Flachskampf hace notar que el término *Gebärde*, (así como otro muy similar, *Gebaren*), proceden etimológicamente de *gebarida*, esto es "el comportamiento". Pero además tiene la misma raíz que *Geburt*, es decir nacimiento, (igual que ocurre en inglés con los términos *bear* y *born*), de manera que a partir de la propia etimología podríamos hablar de "lo innato del comportamiento". En cambio, *Geste*, según este autor, procede del latín *gestum*, *res gesta*, es decir "el hecho", que apuntaría hacia una acción o acto ya terminado, hacia un hecho en sí significativo. *Geste* estaría mucho más cerca de la palabra, signos ya formados, palabras mudas de las que uno se puede servir. Sobre las opiniones de este autor véase: L. FLACHSKAMPF, "Spanische Gebärdensprache", *Romanische Forschungen*, 52. 1 (1938), pp. 205-258, especialmente pp. 206-207.

decir los secundarios⁸⁴. Sin embargo, en el caso de que éstos sean ritualizados por una cultura, entonces podemos hablar también de *Gesten*. Así ocurre, por ejemplo con las expresiones de luto, como ya señaló en su día E. Gombrich⁸⁵.

Por lo que respecta a los gestos primarios, éstos pueden ser a su vez, divididos en seis categorías⁸⁶. En primer lugar estarían lo que D. Morris denomina los gestos expresivos, que son realizados por todos los hombres y que son, además, el único tipo de gestos que el ser humano comparte con los animales. Están íntimamente ligados con los gestos secundarios que acabamos de señalar. Las cinco restantes categorías de gestos primarios son exclusivas del ser humano y dependen de su cerebro evolucionado. Así, podemos distinguir entre gestos mímicos, aquellos que transmiten mensajes a través de la imitación⁸⁷; gestos esquemáticos, en estrecha relación con los anteriores pero más abreviados o condensados; gestos simbólicos, que representan estados de humor o ideas; gestos técnicos, que son generalmente inventados y entendidos por una minoría especializada en algún aspecto concreto y que no son utilizados fuera de los límites de esa actividad; y, por último, los gestos codificados que, a diferencia de los anteriores, constituyen todo un lenguaje de signos y se

⁸⁴ Así, desde el comienzo de los estudios sobre los gestos y la gestualidad en la historiografía alemana, encontramos un gran número de publicaciones cuyo título hace alusión a esta diferencia explícitamente, así como otras en cuyo contenido también se aclara la definición de ambos conceptos. Cfr.: C. SITTL, *Op. cit.*; L. FLACHSKAMPF, *Op. cit.*; G. NEUMANN, *Op. cit.* y más recientemente G. BIEDERMANN, “Vom Wandel antiker Gesten im Mittelalter”, *Pantheon*, 45 (1987), p. 21 y M. MRASS, *Gesten und Gebärden...*, especialmente p. 123. Este último señala que, dentro del proceso de comunicación humana, la interpretación de estos *Gebärden* por parte del receptor es mucho más flexible mientras que los gestos realizados de manera intencionada, los *Gesten*, tienen generalmente un significado fijado, cuyo conocimiento se requiere por parte tanto del emisor como del receptor. Para M. Mrass, los *Gesten* no pueden ser interpretados sino reconocidos como portadores de un significado concreto.

⁸⁵ Cfr.: M. MRASS, *Gesten und Gebärden...*, p. 131 y 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, pp. 63-77.

⁸⁶ Sobre estas categorías véase: *Ibidem*, pp. 26-35.

⁸⁷ De entre los diferentes tipos de gestos mímicos que existen, son importantes para nuestra investigación los gestos teatrales, copiados por los actores de la realidad circundante y que, como veremos, están en estrecha relación con nuestro campo de estudio. Véase: *Ibidem*, p. 28.

caracterizan por estar interrelacionados unos con otros, de manera que las unidades individuales no tienen ningún valor si no se relacionan con otras unidades pertenecientes a su mismo lenguaje formal. Ejemplos de gestos codificados serían el sistema de signos utilizado por los sordomudos o el de los monjes cistercienses⁸⁸.

3. Clasificación de los gestos según su origen

¿Cómo es posible que existan gestos idénticos en culturas alejadas geográfica o temporalmente? Un buen ejemplo que constata este hecho es el gesto de llevarse la mano a la mejilla, que hemos analizado en nuestra Memoria de Licenciatura⁸⁹. Como hemos podido comprobar, dentro de la cultura mediterránea y en un espacio temporal que abarca las edades antigua y medieval, lo encontramos en diferentes lugares y momentos, con diferentes significados y realizados por distintos personajes. Pero, además, se trata de un gesto que lo podemos ver también en otros contextos espacio-temporales, como por ejemplo, en obras procedentes del mundo oriental o de las culturas precolombinas.

Otro ejemplo claro lo podemos encontrar en el gesto de mostrar las palmas de las manos a la altura del pecho. Es una postura muy común en toda la

⁸⁸ Es lo que A. Kendon denomina un lenguaje de signos (“sign language”), un sistema lingüístico elaborado a base de la combinación de diferentes signos. Cfr.: A. KENDON, “Introduction...”, p. 28. Aunque se trata del mismo tipo de comunicación, existe una diferencia entre el lenguaje de los sordomudos y el de los monjes cistercienses. En el primer caso se trata de la elaboración de un lenguaje por la incapacidad de utilizar un tipo de lenguaje verbal mientras que en el segundo este hecho se produce por la prohibición de utilizar el lenguaje verbal, que es sustituido por el sistema gestual.

Sobre el sistema de signos utilizado por los monjes cistercienses en la Edad Media véase el trabajo: *The Cistercian Sign Language. A study in non-verbal communication*, Cistercian Publications, Kalamazoo, Michigan, 1975.

⁸⁹ A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano*, León, 2007.

iconografía occidental, utilizado frecuentemente en la representación de la Virgen en la escena de la Anunciación para expresar asombro o aceptación. Paralelamente, es fácil encontrarlo también en el marco de la cultura budista, en las que es un *mudra*, denominado *abhaya mudra* y que representa protección y ausencia de miedo⁹⁰. Por esta razón, consideramos básico para nuestra investigación poder realizar también una clasificación de los gestos según su origen y la relación que se puede establecer entre éste y la forma y contenido del gesto⁹¹.

⁹⁰ En el budismo, los mudras son gestos simbólicos, utilizados por un lado en ceremonias de tipo esotérico, y por otro lado presentes en la iconografía, tanto pictórica como escultórica. Estos mudras nacieron entorno al comienzo de la era cristiana y según la mayor parte de los estudiosos, derivan de gestos naturales, presentes en la vida real. Cfr.: E. DALE SUNDERS, "Symbolic Gestures in Buddhism", *Artibus Asiae*, 21.1 (1958), pp. 47-63; Z. TARZI, "La mudrâ, mouvement et geste symbolique des mains", *Ktéma. L'expression du mouvement dans les iconographies de l'antiquité*, 32 (2007), pp. 137-156.

⁹¹ La realización de estudios antropológicos y etnoculturales sobre los gestos, consistentes en comparar los gestos utilizados en culturas diferentes, así como la realización de inventarios culturales de gestos en sociedades de los cinco continentes, tiene una larga tradición. Quizás el punto de partida lo marca la obra de A. de Jorio en el siglo XIX, ya citada anteriormente, sobre la gestualidad en la cultura napolitana y sus diferencias y similitudes en relación con la civilización antigua.

En la historiografía del siglo XX es, asimismo, clave la obra de D. Efron a la que también hemos aludido ya, en la que hizo un estudio comparativo sobre los gestos utilizados por las comunidades de inmigrantes judíos (procedentes del este de Europa, fundamentalmente de Polonia y Lituania) e italianos (napolitanos y sicilianos) en Nueva York y que supuso el punto de partida para el surgimiento posterior de otros estudios de este tipo. La obra de este autor pretendía descubrir si existían diferencias en el comportamiento gestual de dos grupos sociales distintos y, en caso afirmativo, determinar cómo evolucionaban esos modelos gestuales en los descendientes de ambos grupos. Unos pocos años posterior es el estudio de M. Wandruszka sobre las posturas y gestos en los distintos pueblos de habla romance de la cuenca mediterránea, especialmente Italia, Francia y España, en el que se propuso analizar su lenguaje corporal hasta en sus movimientos y actitudes más fugaces y delicadas. Véase: M. WANDRUSZKA, *Haltung und Gebärde der Romanen. Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie*, 96 (1954), pp. 7-100. Dentro del campo de la antropología, es imprescindible citar también los estudios de M. Mauss, quien analiza las similitudes y diferencias de varios gestos, actitudes y costumbres en distintas culturas: M. MAUSS, "Técnicas y movimientos corporales", *Sociología y Antropología*, Madrid, 1971, pp. 337-358.

También ha sido importante, como veremos seguidamente, la obra de R. L. SAITZ – E. J. CERVENKA, *Handbook of gestures: Colombia and the United States (Approaches to Semiotics 51)*, The Hague, 1973, quienes llevaron a cabo un estudio sobre las similitudes y diferencias entre los gestos realizados por norteamericanos y colombianos. En la misma línea de investigación estaría el artículo de L. KIRK- M. BURTON, "Physical versus Semantic Classification of Nonverbal Forms: A Cross-Cultural Experiment", *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture. Selections from Semiotica*, The Hague, 1981, pp. 459-482 o, más recientemente, la segunda parte de la tesis doctoral de F. Moraro, en la que realizó un estudio comparativo sobre la tradición gestual en Italia y en Dinamarca. Cfr.: F. MORARO, *On the evolution of Gestural Language in Europe. A Historical Review of the Latin Influence and a*

A principios del siglo XX, el lingüista F. de Saussure analizó el proceso de la comunicación verbal humana y estableció la existencia de las categorías del significado, es decir el concepto, y el significante, al que denomina la imagen acústica⁹². Además, este autor, al hablar sobre la lengua, señalaba que ésta no es libre y que su libertad queda anulada por el principio de continuidad, que implica necesariamente una alteración⁹³. Debido a factores de diversa índole, el lenguaje verbal ha ido cambiado y evolucionando desde su nacimiento y un buen ejemplo de ello lo podemos observar en el surgimiento de distintas lenguas romances a partir del origen común del latín. Pues bien, lo mismo podemos decir que ocurre en el caso del lenguaje gestual; éste va evolucionando con el paso del tiempo y en él se van produciendo alteraciones, cambios y metamorfosis, tanto a nivel formal como conceptual.

En función de todo ello, podemos distinguir varios tipos de gestos según su origen. En primer lugar es posible que un mismo gesto haya surgido independientemente en varios sitios. Éstos son los que podríamos denominar

Comparative Study relating the Italian and the Danish Gestural Tradition, realizada en la Universidad de Copenhague en 1992.

En la Península Ibérica, estos estudios tuvieron un desarrollo temprano, comenzando con la obra de J. L. de VASCONCELLOS, *A linguagem dos gestos*, Lisboa, 1917. Dos décadas más tarde, en la revista dirigida por este último, encontramos otra aportación a este mismo tema con el estudio de C. BASTO, “A linguagem dos gestos em Portugal (esbôço etnográfico)”, *Revista Lusitana*, 36 (1938), pp. 5-72. Este autor recoge hasta cincuenta y siete gestos presentes en la sociedad portuguesa de su época y realizados tanto por el cuerpo entero como por la cabeza. Para ello se basa, por un lado, en el análisis de obras literarias y cantigas populares y, por otro, en la observación directa de la realidad. En esta misma época comenzaron a aparecer también estudios realizados por investigadores foráneos sobre los gestos empleados por los españoles. Entre ellos destacan: W. V. KAUFERS, “Curiosities of Colloquial Gestures”, *Hispania*, 14 (1931), pp. 249-264; L. FLACHSKAMPF, *Op. cit.* y F. POYATOS, “Kinésica del español actual”, *Hispania*, 53 (1970), pp. 444-452. A estas aportaciones habría que sumar también la progresiva aparición de diccionarios de gestos y signos. Cfr.: M. ZILIO y S. MEJIA, *Diccionario de gestos: España e Hispanoamérica*, Bogotá, 1980.

Para una revisión de este tipo de estudios y recopilación de bibliografía básica véase: A. KENDON, “Gesture”..., pp. 115-120 y L. dal POGGETTO, *Op. cit.*, pp. 324-330.

⁹² Véase: F. DE SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, Oviedo, 2002 (1ª edición realizada en 1916), pp. 133-140. Véase también la revisión que hace S. Gutiérrez sobre estos conceptos en: 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.

⁹³ F. DE SAUSSURE, *Op. cit.*, pp. 147-151.

gestos universales, que no tienen origen en un lugar específico pero que en todos los contextos tienen el mismo significado. Es el caso, por ejemplo, de los gestos de carácter mímico, es decir de aquellas que conductas que imitan acciones, como el poner la mano delante de la boca para indicar hambre. Es el caso también, como ya hemos señalado más arriba, de los gestos que expresan las muestras de afecto, las emociones, una de las cinco categorías no verbales citadas por Ekman-Friesen y que son las que para Ch. Darwin el hombre tiene en común con los animales⁹⁴.

Por otro lado, existen también lo que D. Morris denomina los “**regional signals**”, es decir aquellos gestos surgidos en una región o un momento muy concretos y que fuera de su contexto espacio-temporal no tienen el mismo o ningún significado⁹⁵.

Existe también la posibilidad de que un gesto haya surgido en un lugar o cultura concretos y desde ahí se haya expandido hacia otras zonas geográficas. Es interesante, en este sentido, hablar de los “**relic gestures**”, aquellos gestos que han sobrevivido una vez que su contexto primigenio ha desaparecido. Para nuestro análisis de los gestos en el arte románico, es importante averiguar en

⁹⁴ Según Ch. Darwin, la existencia de movimientos o rasgos corporales que expresaban las mismas emociones en diferentes culturas o razas se debía a que eran expresiones innatas o instintivas. En cambio, aquellas conductas aprendidas por el hombre a una edad temprana eran diferentes en cada una de las culturas, de la misma forma que lo era el lenguaje verbal que hablaban. Para Darwin sólo un pequeño grupo de movimientos expresivos eran aprendidos por cada individuo de manera consciente y voluntaria en los primeros años de vida con un objetivo concreto o por imitación, convirtiéndose en habituales. La mayoría de las conductas corporales que expresan emociones eran, según este autor, expresiones innatas y este hecho era una prueba de que las diferentes razas existentes sobre la faz de la tierra descendían de una misma raíz parental, que sería ya completamente humana en su estructura física y en buena medida también en la mental, antes del período en el que las diferentes razas se fueron distanciando unas de otras. Sobre esto véase: Ch. DARWIN, *Op. cit.*, p. 11, p. 276 y 281.

⁹⁵ Sobre este tipo de signos véase: D. MORRIS, *Manwatching...*, pp. 53-55.

qué lugar o cultura ha surgido un gesto concreto y cómo se ha expandido, lo que nos llevaría a analizar la circulación y transmisión de los gestos⁹⁶.

En el ámbito de la antropología, en su estudio comparativo sobre las diferencias culturales en el uso de los gestos, R. L. Saitz y E. J. Cervenka distinguen varias categorías: en primer lugar aquellos gestos que tienen el mismo o muy parecido significado en ambas culturas, que tienen su equivalente aproximado en los gestos universales que acabamos de mencionar; en segundo lugar la existencia de gestos diferentes para un mismo significado, en estrecha relación con los que D. Morris denomina “**gesture alternatives**”, es decir la existencia de diferentes gestos que transmiten un mismo mensaje⁹⁷; en tercer lugar, el mismo gesto presente en las dos culturas pero con contenido distinto en cada una de ellas, que se acercan a lo que D. Morris denominaría “**multimessage gesture**”, un gesto que tiene un número variado de significados totalmente distintos, en función del momento y el lugar⁹⁸; y por último un significado gestual único en ambas⁹⁹.

Por lo que se refiere a los gestos multimensajes, existen dos maneras o vías a través de las cuales un gesto puede adquirir distintos significados. Es posible que la fuente original sea general para todos ellos, de manera que se va particularizando y tomando diferentes sentidos en diferentes regiones. Existe también la posibilidad de que se trate de un gesto multiderivacional, es decir que la acción original tenga varios puntos de partida diferentes que llevan, asimismo, a significados totalmente distintos. Este segundo caso es mucho más

⁹⁶ Es lo que D. Morris denomina “Gesture Flow”. Véase: D. MORRIS - P. COLLETT - P. MARSH - M. O’SHAGHNESSY, *Op. cit.*, p. 263.

⁹⁷ Cfr.; D. MORRIS, *Manwatching...*, pp. 41-42.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 40-41.

⁹⁹ Cfr.: R. L. SAITZ – E. J. CERVENKA, *Op. cit.*, p. 10.

heterogéneo y da lugar siempre a un contraste mucho más fuerte entre los diferentes mensajes¹⁰⁰.

¹⁰⁰ *Gestures. Their Origins ...*, p. XX.

E. LOS GESTOS EN EL MUNDO

ANTIGUO

Ya hemos señalado, anteriormente, cómo todas las civilizaciones y culturas han utilizado el lenguaje no verbal para comunicarse y expresarse y cómo, incluso, existen gran cantidad de teorías que abogan por que la comunicación no verbal fue anterior a la de la expresión oral. Sin embargo, una reflexión y análisis del lenguaje no verbal no lo encontramos hasta la cultura grecolatina. Es entonces cuando comienza a desarrollarse el estudio de los gestos y todos aquellos conceptos en relación con éstos: las acciones, el movimiento etc.

Son varios los campos del pensamiento antiguo en los que podemos hallar reflexiones y comentarios sobre la comunicación gestual y que se convierten en fuentes de primera mano para el estudio que proponemos de la gestualidad en el arte románico de la Península Ibérica.

En primer lugar, debemos citar la retórica, el arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover¹⁰¹. Surgida en torno al siglo V a.C., esta disciplina fue evolucionando hasta llegar a su mayor desarrollo en la primera época del Imperio Romano¹⁰².

¹⁰¹ Voz “retórica”, *Diccionario de la Lengua Española...*, p. 1334.

¹⁰² La Retórica es considerada como la primera asignatura enseñada de manera sistemática y ordenada en el mundo occidental. Este orden sistemático se refiere a un campo limitado, su especificidad descrita, sus funciones decididas y sus partes claramente definidas. Cfr.: P. WÜLFFING, “Antike und moderne Redegestik. Quintilians Theorie der Körpersprache”, *Der altsprachliche Unterricht*, XXXVI, 1 (1994), p. 47.

Se cree que los orígenes de la Retórica podrían estar en Sicilia. Según A. Tovar, en esta isla del Mediterráneo se habría desarrollado en un primer momento la retórica como enseñanza sistemática y sujeta a un arte. Sobre ello véase: la introducción de la obra ARISTÓTELES, *Retórica*, edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar, Madrid, 1985.

La retórica era subdividida en cinco partes: *inventio*, *collocatio* o *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*¹⁰³. La última de ellas, la *actio*, estaba compuesta por dos elementos: el tono de voz y el gesto, es decir, lo que hoy denominamos, por un lado, el paralenguaje y, por otro, uno de los elementos que conforman la comunicación no verbal¹⁰⁴. Ambos elementos eran utilizados para enfatizar, reforzar, sustituir o complementar la retórica hablada u oratoria y se les dio una gran importancia dentro del desarrollo del discurso en todos los manuales de retórica¹⁰⁵.

Estos manuales eran obras utilizadas por todos los estudiantes de retórica romanos, fundamentalmente en los últimos niveles de aprendizaje ya que en ellos se describían las características que debía tener todo buen orador¹⁰⁶. El más antiguo de estos manuales conservado completo es la *Retórica* de Aristóteles, en la que ya habla sobre los cinco componentes de la retórica pero se centra todavía en aspectos concretos¹⁰⁷. Este autor ya establece una clara

¹⁰³ G. S. ALDRETE, *Op. cit.*, p. 4. Según este autor, todo orador hablaba tanto con la boca como con las manos y por tanto debía aprender cómo utilizar el vocabulario no verbal de manera tan elocuente como el verbal. *Ibidem*, p. 7-9.

¹⁰⁴ Así lo señala Quintiliano en su obra *Institutionis Oratoriae*, Libro XI, Cap. III, 14: “toda pronunciación se divide en dos partes, la voz y el gesto, de las que la una produce su efecto en los ojos, y la otra en los oídos, en los dos sentidos por cuyo medio penetra en el alma toda clase de sentimientos, lo primero es hablar de la voz, a la que también se adapta el gesto o ademán”. Cfr.: QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Sobre la formación del orador. Obra completa*, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, t. IV, Salamanca, 2000, p. 213.

¹⁰⁵ La importancia dada a la *actio* en la oratoria queda reflejada en el siguiente pasaje de CICERÓN, *Orator*, III, 4, 55: “(...) Efectivamente, individuos que no sabían hablar han obtenido éxitos en la elocuencia gracias a la dignidad de su acción, e individuos elocuentes han sido muchas veces considerados como incapaces de hablar por culpa de la debilidad de su acción; de manera que no sin razón Demóstenes atribuyó a la acción el primero, el segundo y el tercer papel; y es que, si la elocución no es nada sin la acción y la acción es tanto sin la elocución, es evidente que la acción tiene gran importancia en la elocuencia”. La edición utilizada de esta obra es CICERÓN, *El orador*, introducción y notas de E. Sánchez Salor, Madrid, 1991.

¹⁰⁶ Cfr.: G. S. ALDRETE, *Op. cit.*, pp. 3-4.

¹⁰⁷ La edición que hemos utilizado de esta obra es la señalada en la nota 107. Sobre las teorías de Aristóteles en cuanto a la declamación y al gesto véase: A. LIENHARD-LUKINOVICH, “La voce e il gesto nella retorica di Aristotele. Note sulla “ὀπόςκρισις”, *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X congresso internazionale di studi, Pisa, 31 maggio-2giugno 1976*, a cura di Federico Albano Leoni e M. Rosaria Pigliasco, Roma, 1979, pp. 75-92.

diferencia entre los gestos utilizados en la oratoria y los del teatro, algo en lo que incidirán todavía más autores posteriores¹⁰⁸.

Ya de época romana, preservamos varias obras importantes, en las que la disciplina ya se ha desarrollado más y ha ido evolucionando. En primer lugar, las escritas por Marco Tulio Cicerón en el siglo I a.C., *De Oratore*, *Brutus* y *Orator*, ésta última en la que hace una descripción del orador ideal. En este mismo siglo fue escrito otro manual, el que actualmente se conoce como *Rhetorica ad Herennium*, considerado el primer manual de retórica escrito en latín. La historiografía ha señalado diversos escritores que pudieron haber escrito esta obra, entre los que destaca Cornificio¹⁰⁹. Esta obra fue prácticamente desconocida hasta aproximadamente el siglo IV d. C. pero a partir de ese momento comenzó a copiarse y tuvo una gran difusión a lo largo de toda la Edad Media, cuando fue atribuida erróneamente a Cicerón.

Pero sin duda, el manual de retórica más importante que se conserva es el de Quintiliano. Marcus Fabius Quintilianus fue un retórico y pedagogo hispanorromano que desarrolló su carrera en Roma durante el siglo I d. C. Escribió la obra *Institutiones Oratoriae*, tomando como modelo principal a Cicerón, así como a otros autores anteriores a él¹¹⁰. Dividió su obra en doce volúmenes, cada uno de los cuales subdividido a su vez en varios capítulos en los que fue desarrollando sus teorías retóricas y las normas que debía seguir

¹⁰⁸ Además, dentro del teatro, Aristóteles critica la gesticulación excesiva realizada por los malos actores. Véase por ejemplo, el siguiente pasaje de la *Poética*: “En segundo lugar, no hay que condenar toda clase de gesticulación, si es verdad que no hay que condenar la danza, sino lo que hay que condenar es la gesticulación de los malos actores; este es el reproche que se hacía a Calípides y el que se hace hoy a otros, diciendo que imitan a mujeres de baja condición”. Cfr.: ARISTÓTELES, *Poética*, traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Madrid, 1979, pp. 157-158.

¹⁰⁹ Sobre las distintas teorías sobre el posible autor de esta obra véase: L. C. PÉREZ CASTRO, “La llamada *Rhetorica ad Herennium* y sus autores”, *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXVIII, 2 (1999), pp. 251-262.

¹¹⁰ La edición que hemos utilizado de esta obra es la citada en la nota 15.

todo buen orador. La parte más importante para nuestro estudio es el capítulo tercero del Libro IX, en el que analiza gran cantidad de gestos concretos realizados para cada una de las partes del discurso¹¹¹ y por todas las partes del cuerpo. Comenzando por la cabeza, en la que analiza el rostro, los ojos, las cejas, narices y labios, continua por los hombros, brazos, manos y dedos, analizando por último las extremidades inferiores y el cuerpo en general¹¹².

En este capítulo, así como en otras ocasiones a lo largo de la obra, encontramos continuas referencias y un interés especial del autor por diferenciar los gestos realizados por los oradores de los utilizados por mimos y actores en el teatro, igual que ocurría en las obras de Aristóteles, Cicerón o la *Rhetorica ad Herennium*.

¹¹¹ Las principales partes del discurso en la oratoria romana eran el *exordium*; la argumentación; el elogio; la súplica, alegato o defensa; y la denuncia o censura. Cfr.: G. S. ALDRETE, *Op. cit.*, p. 36.

Este capítulo de Quintiliano es el único texto que se conserva de época romana dedicado exclusivamente al lenguaje del cuerpo. Sin embargo, conocemos la existencia de otras obras centradas en este mismo tema. Es el caso de la obra de Plocio Galo, *Sobre el gesto*, citada por el propio Quintiliano (*Inst. Orat.*, XI, III, 143), así como por SUETONIO, *De grammaticis et rethoribus*, 26.

¹¹² Para F. Graf, la razón de que Quintiliano describa tan detalladamente algunos gestos, especialmente en la sección que dedica a los dedos, puede deberse a que eran gestos no familiares para el romano de a pie o bien a que eran actitudes que tenían un significado en el ámbito de la retórica y otro muy diferente en la conversación diaria. Otros gestos, especialmente aquellos realizados por la cabeza y que expresaban vergüenza, duda o admiración, no son tan detallados, lo que se debería a que eran gestos bien conocidos por el lector de la obra del calagurritano. Este mismo autor señala que, aunque Quintiliano no ofrece una categorización muy precisa de los gestos, encontramos en su discurso ciertos precedentes de las categorías gestuales que, ya en el siglo XX, ofrecen D. Efron o P. Ekman y W. Friesen Cfr.: F. GRAF, *Op. cit.*, p. 38-39.

Por otro lado, en la época en la que Quintiliano escribió su obra, la retórica y la oratoria habían alcanzado ya un gran desarrollo y, con ellas, la utilización de un sistema codificado de gestos. Según G. S. Aldrete, este desarrollo podría haber sido una respuesta a los problemas de acústica y el tamaño de la audiencia, en un momento en el que la ciudad de Roma había crecido enormemente. Además, este mismo autor ha señalado que en los años que separan a Cicerón y Quintiliano, el vocabulario no verbal utilizado por los oradores se hizo mucho más elaborado y complejo, al mismo tiempo que crecieron las convenciones de un comportamiento aceptable, de manera que ya en época de Quintiliano se esperaba que los oradores gesticularan más frecuente y vigorosamente. Véase: G. S. ALDRETE, *Op. cit.*, pp. 82-83 y 166.

El teatro, el mimo y la pantomima constituyen otro de los campos en los que los gestos jugaron un papel relevante en el mundo antiguo¹¹³. Los actores utilizaban un gran número de gestos en sus representaciones. De la misma manera que los oradores, actuaban ante una audiencia y se preocupaban de cómo utilizar el escenario que ocupaban¹¹⁴. Sin embargo, como acabamos de señalar, la mayor parte de los maestros de retórica pusieron un especial hincapié en distinguir la utilización del lenguaje no verbal por parte de estos dos grupos sociales¹¹⁵. Para los rétores clásicos, la principal diferencia existente entre los actores y los oradores residía en que los gestos de los primeros expresaban simples palabras mientras que los utilizados por los oradores manifestaban pensamientos y procesos más complejos. Además, los temas tratados en el teatro eran ficticios mientras que aquellos abordados por la retórica procedían directamente de problemas y aspectos de la vida real¹¹⁶. Pero quizá la diferencia que más se intentaba resaltar era que una de las normas que debía cumplir todo buen orador era la moderación y que la ausencia de ésta era, precisamente, lo que caracterizaba a los actores y mimos¹¹⁷. Así, es el término *gesticulatio* y no

¹¹³ La pantomima es un arte desarrollado fundamentalmente a partir de la época del Imperio romano en el que las palabras eran sustituidas completamente por los gestos y las actitudes. Cfr.: L. CABEZAS, "Presentación y representación teatral", *La representación de la representación. Danza, teatro, cine, música*, Juan José Gómez Molina (coord.), Madrid, 2007, p. 156. Sobre la historia y desarrollo de la pantomima a través de los siglos véase: el capítulo dedicado al efecto en: I. LADA-RICHARDS, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London, 2007, pp. 19-28

¹¹⁴ G. S. ALDRETE, *Op. cit.*, p. 27.

¹¹⁵ G. S. Aldrete señala que la distancia que se intentaba poner a toda costa entre oradores y actores se debía al enorme abismo social entre los dos grupos. Los actores y, principalmente, los mimos, eran uno de los estamentos más calumniados y difamados en Roma y habían sido expulsados varias veces de la ciudad por diferentes emperadores que intentaban mejorar la moral de los ciudadanos en la capital del imperio. En cambio, los oradores pertenecían a las clases altas y a la élite de la sociedad. Cfr.: *Ibidem*, pp. 53-54.

¹¹⁶ F. GRAF, *Op. cit.*, p. 48.

¹¹⁷ *Inst. Orat.*, XI, III, 181: "(...). El final de este capítulo es también necesariamente el mismo que el de los demás: que reine sobre todo la moderación; porque no quiero formar un actor cómico, sino un orador. Por lo que ni en los gestos y ademanes vamos a la caza de todos los primores ni al hablar emplearemos para nuestra molestia los distintos signos, las pausas de tiempo, y los matices del sentimiento". Cfr.: QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Op. cit.*, pp. 279-281.

gestus el que define las actitudes de estos personajes: remite a las acciones y movimientos exagerados, desmesurados y considerados inmorales¹¹⁸.

Tras Quintiliano y durante toda la época del Imperio, la oratoria y los gestos continuaron formando parte del lenguaje público pero la disciplina se hizo cada vez más afectada y artificial y la comunicación gestual se hizo asimismo rígida y menos innovativa. La obra de este autor tendría más influencia en los primeros escritores cristianos que en los retóricos de la edad de Plata y la segunda Sofística¹¹⁹. Ya en la Edad Media, la transmisión de la *Institutiones Oratoriae* estuvo en manos de unos pocos eruditos, como Lupus en el siglo IX, Juan de Salisbury en el siglo XII o Vicente de Beauvais en el siglo XIII. Es necesario esperar hasta finales de la Edad Media para que crezca el interés por las teorías de Quintiliano. En el siglo XIV, con autores como Petrarca o Bocaccio comenzará el resurgir de la obra de este autor calagurritano¹²⁰.

Volviendo de nuevo al panorama cultural romano, queremos hacer notar, como lo ha hecho ya G. S. Aldrete, que, desde época republicana, Roma se había convertido en una ciudad con gran diversidad de lenguas y gentes. Ésta

Es evidente también el pasaje *Inst. Orat.* VI, III, 29: “De ninguna manera va bien con el orador el rostro descompuesto y unos gestos, de los que suele uno reírse en las representaciones de los actores populares. La mordacidad chocarrera y cómica repugna en absoluto a este papel del orador (...)”. Este pasaje lo cita G. S. ALDRETE, *Op. cit.*, pp. 52-53

¹¹⁸ El término *gesticulatio* procede de *gesticulus*, a su vez diminutivo de *gestus*. Cfr.: J.-C. SCHMITT, *La raison...* p. 30.

¹¹⁹ La importancia de los gestos en la retórica y la oratoria la encontramos reflejada no solo en el plano literario sino también en las representaciones iconográficas en las que los oradores aparecen gesticulando frecuentemente. Además, tomando modelo de éstos últimos, algunos emperadores como Tiberio, Tito o Augusto fueron también representados dirigiéndose al pueblo o al senado romano. G. Aldrete cita el ejemplo de la escultura del Arringatore (Florencia, Museo Arqueológico), de finales del siglo II-principio del siglo I a.C. Entre los emperadores, destaca sin duda, la escultura del Augusto de Prima Porta, cuya actitud presenta semejanzas con la anterior. La mano de la derecha de la escultura de Augusto se perdió y fue restaurada posteriormente. Sin embargo, G. Aldrete cree que la posición de la mano responde bastante al original y que el gesto que presenta el emperador es similar al que Quintiliano describe que era utilizado por los oradores para presentar sus argumentos, aunque admite que con algunas variantes. Cfr.: G. S. ALDRETE, *Op. cit.*, pp. 45-46.

¹²⁰ Sobre el redescubrimiento de la obra de Quintiliano a finales de la Edad Media véase: P. S. BOSKOFF, “Quintilian in the late Middle Ages”, *Speculum*, 27.1 (1952), pp. 71-78.

podría ser una de las razones que llevaron a que la pantomima, el mimo y el teatro alcanzaran una gran popularidad, ya que el lenguaje no verbal utilizado por los actores era fácilmente comprensible para todo tipo de público¹²¹. A este respecto, lo que más nos interesa para nuestra investigación es la relación entre el teatro y las artes figurativas, la posibilidad de que muchos de los gestos utilizados por los actores fueran tomados por los artistas y plasmados en la iconografía clásica.

Entre todos los escritores de obras de teatro de la Antigüedad clásica, es sin duda Terencio el que más nos interesa. Publio Terencio Africano fue autor de una gran cantidad de comedias estrenadas en época de la República romana, en el siglo II a. C. que tuvieron un gran éxito y fueron copiadas una y otra vez a lo largo del período medieval. Algunas de las copias realizadas se ilustraron con escenas en las que los gestos cobran una especial importancia, de ahí que se conviertan en una fuente importante para nuestro tema de investigación.

Junto con la retórica y el teatro, la literatura de época clásica es también una manifestación en la que encontramos la presencia de un lenguaje gestual muy desarrollado. Autores como Homero, Virgilio o Apuleyo dan buena prueba de ello.

¹²¹ G. S. ALDRETE, *Op. cit.*, p. 77.

F. LOS GESTOS EN LA EDAD MEDIA

La civilización medieval ha sido ya definida en varias ocasiones como la civilización de los gestos¹²². Es necesario tener en cuenta que en la sociedad medieval la comunicación se producía principalmente de manera oral, especialmente hasta el siglo XIII. La comunicación escrita había sido reducida a un tanto por ciento muy pequeño de la población, eminentemente a personajes procedentes del mundo eclesiástico y en menor medida de las clases altas. Por tanto, el lenguaje oral y, junto con él, los gestos, tuvieron una gran importancia como medios de transmisión y comunicación. Contratos, rituales de vasallaje, sermones y prácticamente todos aquellos actos importantes de la civilización medieval eran acompañados de gestos¹²³.

Aproximadamente a partir del siglo XIII, con el desarrollo del comercio, la administración, las ciudades, las universidades etc, la sociedad medieval fue aumentando el uso del lenguaje escrito. Sin embargo, esto no quiere decir que los gestos perdieran importancia. Incluso son muchos los autores que señalan cómo a partir de este momento el repertorio gestual se incrementa y

¹²² J. LE GOFF, *La civilisation...*, p. 440 y J.-C. SCHMITT, *La raison...*, p. 14-

¹²³ Cfr.: J. LE GOFF- N. TRUONG, *Op. cit.*, p. 160; Según V. Díaz-Corrales, además, el hecho de que la sociedad medieval tuviera un marcado carácter ritualizante, influyó en el hecho de que los gestos se acabaran convirtiendo en definidores de personas y sirvieran para insertar a éstas en un determinado grupo social. Cfr.: V. DÍAZ-CORRALES, *Op. cit.*, p. 11-13.

Por otro lado, en el ámbito de la economía medieval, los negocios se realizaban en consonancia de una serie de gestos rituales que contribuían a legitimar los contratos y acuerdos económicos. Actuaban como mediadores entre extraños y aquellos que no hablaban el mismo lenguaje, a lo largo y ancho del Mediterráneo. Los gestos rituales se convirtieron en una especie de lingua franca, entendida por todos y que facilitaba la correcta práctica de intercambios comerciales y transacciones económicas, favoreciendo la existencia de un clima de confianza, necesario en el ámbito de los negocios. Cfr.: K. REYERSON, "Rituals in Medieval Business", *Medieval and Early Modern Ritual. Formalized Behavior in Europe, China and Japan*, Leiden, 2002, p. 103.

enriquece¹²⁴. G. Dalli Regoli apunta, en este sentido, que en los siglos XIII y XIV se incrementan los aspectos descriptivos y narrativos y se optó por aspectos que no difieren en gran manera de la realidad cotidiana. Según esta autora, esto es contrario a lo que ocurre hasta ese momento, ya que los mecanismos utilizados en los siglos XI y XII están en relación con la absoluta dilatación de cualquier detalle, desproporción de los objetos, contorsionismo de las figuras etc¹²⁵.

Muchos escritores de la Antigüedad tardía y de la Edad Media enfatizaron el rol que el gesto jugaba en el lenguaje humano e incluso algunos de ellos llegaron a realizar catálogos de gestos en la línea de Quintiliano¹²⁶. En la Edad Media, la visión cristiana que el hombre medieval tenía de su cuerpo influye sobremanera en la propia consideración de los gestos. Por un lado, el cuerpo era sinónimo de pecado y por ello hacía más difícil la salvación humana. En este sentido, los gestos, como prolongación de ese cuerpo, tenían un valor claramente negativo. Sin embargo, éste podía también ser símbolo de virtud y, por ello, aquellos gestos relacionados con esta última tenían un valor positivo y contribuían a conseguir esa salvación tan deseada por el hombre medieval¹²⁷.

Debido a esta dicotomía de significados, en época medieval existían dos acepciones diferentes que definían cada uno de estos dos conceptos. En primer lugar, el término *gestus* se asociaba con la concepción positiva de los gestos. A

¹²⁴ Por ejemplo. R. Sáchez Ameijeiras cree que una prueba de esto es el hecho de que a partir de este momento se generalice la sonrisa, que para ella es una invención puramente medieval y cuyo surgimiento está estrechamente relacionado con el resurgimiento de las teorías aristotélicas y del creciente naturalismo. Cfr.: R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Geste", *Dictionnaire critique d'icongraphie occidentale*, Rennes, 2003, p. 411.

¹²⁵ Cfr.: G. DALLI REGOLI, "La narrazione nel linguaggio visivo del medioevo. Brevi note su convenzioni, soluzioni originali, astuzie del mestiere", *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno Internazionale di Studi Parma, 27-30 settembre 2000* (a cura di Arturo Carlo Quintavalle), Parma, 2003, p. 212.

¹²⁶ G. S. ALDRETE, *Op. cit.*, p. 73.

¹²⁷ Sobre esto véase: J. LE GOFF- N. TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, París, 2003, p. 161.

partir de su forma diminutiva, *gesticulus*, encontramos otros dos términos, *gesticularius* y sobre todo *gesticulatio*, que son utilizados en los contextos en los que los gestos adquieren una connotación negativa o peyorativa. Así, *gesticulatio* es el término que se emplea para describir las actividades y conductas gestuales realizadas por los mimos, los pantomimos, los histriones, es decir, las clases más bajas de la sociedad medieval en las que, según las promulgaciones de la Iglesia, se encarnan el pecado, los vicios y los instintos más básicos del ser humano¹²⁸.

Al igual que sucedía en el mundo antiguo, en la Edad Media la presencia de los gestos en diferentes campos como la filosofía, literatura o teatro convierten a estas disciplinas en fuentes básicas para el estudio de los gestos en la iconografía medieval en general y, particularmente, en la iconografía del románico peninsular hispano, acotación que hemos propuesto para esta Tesis Doctoral¹²⁹.

¹²⁸ Cfr.: *Ibidem*, pp. 22 y V. DÍAZ-CORRALEJO, *Op. cit.*, p. 15.

¹²⁹ En el caso de la literatura, por ejemplo, el lenguaje no verbal se convierte en un recurso narrativo de gran importancia, ya que sirve para “perfilar la identidad psicológica del personaje, para traducir sus emociones y para evidenciar la naturaleza de sus interacciones”. Véase: M. P. MENDOZA RAMOS, “El gesto en los *lais* de Marie de France”, *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, coord. por Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante, vol. 1, 2004, pp. 123-136.

G. EL GESTO Y LA IMAGEN

Una vez analizado el término y concepto del gesto, su importancia en el proceso de comunicación, y su desarrollo en diferentes campos de las épocas antigua y medieval, creemos que es preciso examinar cuál es el papel que pueden jugar los gestos en relación con el arte y cómo es su relación con la imagen, objeto primordial de nuestro estudio.

En primer lugar, podemos traspasar la definición de comunicación lingüística a nuestro campo de estudio e intentar ver de todos los elementos que conforman este proceso, cuáles nos interesan a la hora de realizar nuestra investigación. Así, son importantes tanto el emisor, en nuestro caso el artista o promotor de la obra, como el receptor, es decir, el espectador, tanto medieval como actual. Por otro lado, es asimismo imprescindible analizar el mensaje, es decir, la obra de arte. Ese mensaje puede ser transmitido gracias a la creación de un código, de un lenguaje figurativo, que debe ser comprendido tanto por el emisor o artista como por el receptor o espectador. Los gestos pertenecerían a ese código, a ese lenguaje creado para expresar y transmitir un mensaje, una sensación, un sentimiento o una emoción. Existen, por último, otros dos elementos importantes en relación con el proceso de comunicación y las manifestaciones artísticas: por un lado el canal, es decir, el soporte o medio utilizado para transmitir el mensaje, pintura, escultura, artes suntuarias etc; y por otro lado el contexto que rodea a ese mensaje, que en el caso de nuestra investigación se convierte en un elemento de máxima importancia. El contexto

social, cultural y artístico en el que se crean las obras de arte es fundamental a la hora de analizar los gestos y la gestualidad en el arte románico¹³⁰.

Debido a la importancia de los gestos en el proceso de comunicación humana que hemos citado en los apartados anteriores, así como a su valor expresivo al ser plasmado gráficamente, todas las civilizaciones, desde la prehistoria, se han servido de los gestos en sus manifestaciones artísticas como medio de expresión de sentimientos, pasiones, pensamientos, sensaciones humanas etc. En este sentido, existen diferentes teorías de cómo los gestos comienzan a ser plasmados en el arte, cómo pasan de ser utilizados en la vida real a ser representados en las imágenes.

Quizá una de las teorías más aceptadas es la de S. Settis, para el que el proceso progresivo de la petrificación del lenguaje gestual tendría su punto de partida en la vida real, a partir de la cual sería imitado en el teatro y desembocaría posteriormente en lo que este investigador denomina la imagen-signo¹³¹.

Otra de las teorías más interesantes sobre el progresivo desarrollo de un lenguaje gestual en el arte es la de M. Schapiro. Según éste, uno de los momentos clave sería hacia el siglo VII a. C., cuando los griegos desarrollaron una técnica narrativa que hizo a sus historias reconocibles y cada vez más complejas. Este investigador señala que en ese momento concurren varios factores importantes. Así, junto a la elección de una serie de temas que podían ser fácilmente inteligibles y la inclusión en la imagen de los *tituli* para hacer reconocibles las figuras, los artistas griegos crearían y desarrollarían un lenguaje gestual y facial que contribuyó asimismo a enriquecer la narración.

¹³⁰ Sobre las relaciones entre el proceso de comunicación lingüístico y artístico véase: M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Introducción...*, pp. 28-29.

¹³¹ S. SETTIS, "Immagini della meditazione...", p. 16.

En una línea bastante parecida, M. Castiñeiras también señala que aunque el valor expresivo de la gestualidad fue continuamente explotado por las manifestaciones artísticas desde sus orígenes, la época griega fue uno de los momentos clave para el desarrollo del movimiento y los gestos en las artes figurativas. Además, este autor cree que la creación de este lenguaje gestual gráfico estuvo estrechamente vinculada a la unidad entre las artes en la Grecia arcaica, la poesía, la música y la danza. Es un momento en el que creó todo un repertorio de gestos, posturas y maneras que serían después reutilizados y retomados por artistas de todas las épocas posteriores¹³².

Una vez analizado el proceso de creación y de inclusión de un lenguaje gestual en las artes plásticas, es necesario analizar cuáles son las características de ese lenguaje en relación con la imagen. El primer aspecto que debe tenerse en cuenta es que la imagen, por defecto, tiene un carácter estático, mientras que los gestos implican generalmente movimiento¹³³. Sin embargo, ante esta afirmación, sí hemos de hacer una clara distinción entre gestos, maneras y posturas. Mientras que los dos primeros tipos de conductas son dinámicos, las posturas tienen un carácter estático, de manera que serían las únicas cuyo contenido y significado se podría captar íntegramente en una obra de arte¹³⁴.

Pero si hablamos de gestos de forma genérica, entonces nos encontramos con el

¹³² M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Introducción...*, p. 25

¹³³ Este hecho lo hemos constatado ya en la Memoria de Licenciatura. Véase: A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales...*, p. 4.

¹³⁴ A principios del siglo XX, C. Sittl asimilaba los gestos al movimiento y señalaba que, en las obras de arte, no hay movimientos sino poses. Véase: C. SITTL, *Op.cit.*, p. 262.

Por su parte, E. Gombrich señala también cómo la imagen es incompatible con el movimiento y que por esta razón, “los gestos que puede representar sin ambigüedad son limitados”. Véase: E. GOMBRICH, “Gesto ritualizado...”, p. 68 e ID., “Moment and Movement in Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27 (1964), pp. 293-306.

S. Settis apunta que la codificación del lenguaje gestual figurativo es tan fuerte debido al carácter estático de las imágenes, en las que los gestos reducen a un sólo instante lo que en la escena teatral conllevaría la sucesión de varias secuencias sucesivas, acompañadas de palabras y mímicas faciales. Cfr.: S. SETTIS, “Immagini della meditazione, dell’ incertezza e del pentimento nell’ arte antica”, *Prospettiva*, 2 (1975), p. 15.

problema que acabamos de mencionar, una aparente contradicción en la relación gesto-imagen. A diferencia de lo que ocurre en otras manifestaciones en las que los gestos también juegan un papel importante, por ejemplo en la oratoria o en el teatro, la imagen visual es muda e inmóvil. Se compone de elementos concretos que se muestran de manera global y simultánea a la percepción, no impone ni un orden de lectura ni unas nociones arbitrarias. Todos los elementos figurativos son inmóviles, incluso si la disposición de sus miembros sugiere el movimiento. Debido a ello, toda lectura de sucesión, duración, tiempo y velocidad que se haga es el fruto de una interpretación en función de un código. Lo que se produce es una codificación del lenguaje visual, de manera que el espectador debe reunir en un golpe de vista los instantes sucesivos en los que un gesto se desarrolla en el teatro o en la oratoria¹³⁵. Por esta razón, algunas de las teorías lingüísticas o antropológicas, como las que analizan el itinerario trifásico de las conductas kinésicas, no pueden ser trasladadas al campo de estudio en el que se centra esta investigación.

Todo ello se agrava si tenemos en cuenta el período en el que se centra nuestra investigación. En el arte románico no son precisamente el movimiento y el dinamismo la mayor preocupación de los artistas. J.-C. Schmitt ha puesto el ejemplo del gesto de la señal de la cruz, muy frecuente en época medieval y que, invariablemente, implica una sucesión de movimientos. Sin embargo, al observar una imagen, nos resulta de gran dificultad llegar a comprender si una figura humana que se lleva la mano a la frente o al pecho está realizando la

¹³⁵ Sobre todo ello véase: S. SETTIS, “Immagini...”, p. 15. E. H. Gombrich señala la idea de que existe un momento en el que no hay movimiento y que puede ser capturado y fijado en una imagen por el artista o por una cámara en el caso de la fotografía. Se trata de la idea del *punctum temporis*. Cfr.: E. H. GOMBRICH, “Moment and Movement in Art...”, p. 297.

señal de la cruz u otro gesto¹³⁶. Para ello, debemos ayudarnos de los demás elementos de la imagen o conocer el código del artista que realizó la representación¹³⁷.

En relación con esto, otro aspecto a tener en cuenta es que todo gesto presente en una imagen tiene siempre un valor intencionado, en la iconografía no existen gestos mecánicos o casuales. Siempre son representados con algún objetivo y generalmente con un significado concreto, es decir, envían siempre un mensaje al espectador. En este sentido, según A. Chastel, en muchas ocasiones la composición de una imagen se basa en la disposición en el espacio de unas figuras unidas entre sí mediante actitudes y gestos, de manera que el gesto expresivo puede convertirse en el gran responsable de la capacidad afectiva de la composición¹³⁸.

Al mismo tiempo, los gestos no pueden ser aislados completamente de la escena en la que son representados, sino que es necesario tener en cuenta los restantes componentes de la imagen para una correcta comprensión de la misma. Así, según J. C. Schmitt, cada gesto, por el solo hecho de ser representado, tiene una consecuencia simbólica y todos los demás elementos de la imagen, como objetos, colores, formas arquitectónicas etc., forman un sistema estructurado de signos y valores, de los cuales ese gesto no puede ser aislado arbitrariamente¹³⁹. A este respecto, encontramos un buen ejemplo en la

¹³⁶ J.-C. SCHMITT, "Gesti...", p. 590.

¹³⁷ Pero además, los artistas de todas las épocas han empleado diferentes métodos en un intento por dar a sus obras cierto movimiento, por ejemplo dotando a las figuras de cierta inestabilidad, separando elementos que en un principio deberían permanecer juntos u organizando la escena de manera que se guíe al ojo del espectador desde los temas y motivos más importantes o dominantes hasta los detalles más insignificantes. Sobre esto véase: C. GOTTLIEB, "Movement in Painting", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 17. 1 (1958), pp. 22-33.

¹³⁸ A. CHASTEL., *Op. cit.*, p. 18.

¹³⁹ Según este autor cuanto más indeterminado es un gesto (por ejemplo la manera de alzar y abrir la mano), tanto más equívoco resulta y por tanto su interpretación depende todavía más del análisis riguroso de la estructura entera de la imagen, de la jerarquía y disposición relativa de los

escena pictórica de los 24 ancianos del *Apocalipsis* en la iglesia de San Justo de Segovia. Al hablar sobre esta escena, M. Azcárate señala que “la disposición de las figuras obedece a un ritmo compositivo general en el que nada está repetido y todo movimiento, actitud o disposición de una figura se contrarresta con la de al lado o cumple una función en la visión conjunta de la obra”¹⁴⁰. Por tanto hemos de tener en cuenta todos los elementos que forman una imagen para poder descifrar de manera inequívoca el verdadero significado del gesto, y además, enmarcar esa imagen en el propio contexto artístico, social, político o religioso en el que ha sido concebida.

Es sumamente interesante, a este respecto, el estudio llevado a cabo por M. Baxandall sobre la Anunciación de Sandro Boticelli. En esta obra, los gestos realizados por el arcángel y la Virgen cobran una especial relevancia y se convierten en uno de los elementos principales de la imagen, pero su significado verdadero no puede ser del todo comprendido si no se tiene en cuenta el contexto histórico y social en el que Boticelli pintó el cuadro. M. Baxandall ha demostrado cómo varios sermones contemporáneos a la obra distinguen varias fases en el pasaje de la Anunciación que estarían en relación con la escena representada, y cómo el gesto de María, defensivo e invitador al mismo tiempo, podría relacionarse también con el repertorio de gestos utilizados por oradores y

personajes, de sus dimensiones, del sexo, de los atributos etc. Además, en muchos casos es imprescindible también la lectura del texto que puede acompañar a la imagen medieval o al texto, mucho más frecuente, al que se refieren. Véase: A. CHASTEL, *Op. cit.*, p. 590.

También según M. Mrass resulta imprescindible analizar el contexto en el que se produce toda acción o gesto. Es el contexto el que da sentido o modifica el significado que una acción puede tener. Véase: M. MRASS, *Gesten und Gebärden...*, p. 50 y p. 91.

En el mismo sentido se manifiesta, desde el punto de vista filosófico, L. Wittgenstein cuando afirma que “a smiling mouth smiles only in a human face” (una boca sonriente sonríe únicamente en una cara humana), es decir que no es posible llegar a comprender un gesto o una expresión facial concentrándonos únicamente en esa actitud concreta y de manera aislada, sino que hemos de tener en cuenta el contexto completo en que esa conducta se manifiesta. Sobre esto véase: L. WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, p. 523. Véase también: K. LÜDEKING, *Op. cit.*, p. 225.

¹⁴⁰ M. AZCÁRATE LUXÁN, *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, Segovia, 2002, pp. 45-46.

actores en época del pintor. Asimismo, este investigador, establece una conexión entre la actitud “danzarina” de las figuras de Boticelli con una danza que existía en esta época, llamada “bassa danza” y que podría haber influido directamente en las obras de este pintor renacentista¹⁴¹. En nuestro caso, intentaremos analizar los gestos presentes en obras románicas en relación con su propio contexto artístico, social, cultural y religioso de época medieval.

Otro de los aspectos a tener en cuenta al realizar un estudio sobre la presencia y representación de gestos en el arte es la propia actitud del espectador ya que ésta va cambiando en función de diferentes criterios. Existe la posibilidad de que el espectador, es decir, el receptor del mensaje, se encuentre con gestos insertos en un tema iconográfico que puede comprender o descifrar fácilmente, bien porque se trata de un tema de larga tradición iconográfica o bien porque es capaz de encontrar en su entorno más inmediato actitudes parecidas. En este caso podemos hablar, como en otros ámbitos de estudio, de la presencia de gestos de carácter universal en el arte¹⁴². Podemos afirmar, entonces, que el espectador realizaría una lectura rápida de la obra y sólo se detiene si siente curiosidad por ver si el artista ha sido capaz de plasmar las actitudes o sentimientos humanos y de qué manera lo ha hecho.

En cambio, si se trata de una obra cuyo código desconoce, los gestos se convierten en un elemento expresivo indispensable y acudirá a ellos una y otra vez para intentar descifrar el significado completo de la escena que está contemplando. Así, como ha señalado M. Castiñeiras, el espectador occidental

¹⁴¹ Sobre todo esto véase: M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, 1972, capítulo II, secciones 5-7. Véase: también K. LÜDEKING, *Op. cit.*, pp. 227-228.

¹⁴² J.-C. Schmitt cita como ejemplos de gestos universales el dedo índice sobre la boca cerrada para indicar silencio o apuntar con el índice un objeto para indicarlo. Véase: J.-C. SCHMITT, “Gesti”..., p. 589.

reacciona de manera diferente al contemplar un Pantocrátor, tema muy frecuente en la iconografía occidental y en el que, en principio, la forma de bendecir griega o latina no altera la comprensión de la obra; o al contemplar la imagen de un Buda o de los dioses hindúes, cuyos mensajes enviados con las manos resultan mucho más difíciles de comprender para la cultura occidental¹⁴³.

Por lo que se refiere a las coordenadas espacio-temporales de nuestra investigación y haciendo un análisis comparativo entre la cultura occidental contemporánea y las civilizaciones antigua y medieval podemos encontrar un gran número de gestos presentes en el arte de ambas y portadores de un mismo significado; es el caso, por ejemplo, del gesto de juntar las palmas de las manos en actitud de oración, de manera que resulta relativamente fácil comprender las imágenes en las que éstos aparecen o, por ejemplo, la utilización del dedo corazón para hacer gestos de burla¹⁴⁴. Pero al mismo tiempo, existen también una gran cantidad de conductas no verbales que, desde la iconografía clásica hasta la actualidad han ido evolucionando y cambiando tanto de significado como de significante¹⁴⁵. Encontramos un ejemplo claro en el gesto de negación. En el mundo clásico, son muchas las referencias literarias en las que se describe cómo el gesto de echar la cabeza hacia atrás era utilizado para negar mientras

¹⁴³ M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Introducción...*, p. 23. Para este autor, al igual que ocurre en el mundo real de la comunicación gestual, en el arte figurativo existen también gestos de carácter universal, fácilmente descifrables para el espectador, y otros cuya comprensión requiere de conocimientos más profundos del contexto en el que son representados.

¹⁴⁴ J.-C. SCHMITT, *La raison...*, pp. 20-21.

Un ejemplo de la utilización del dedo corazón, denominado también el dedo infame (*digitus infamis*), la encontramos en las Sátiras de Juvenal, Libro IV, Sátira, X, 50: “Se reía de los afanes y también de los gozos de la gente, y alguna vez aun de las lágrimas; él personalmente mandaba a la horca a la fortuna amenazadora, y con el dedo corazón le hacía gestos de burla”. Cfr.: JUVENAL-PERSIO, *Sátiras*, introducciones generales de Manuel Balasch y Miquel Dolç, introducciones particulares, traducción y notas de Manuel Balasch, Madrid, 1991, p. 331.

¹⁴⁵ A. Grabar, al hablar sobre el nacimiento del arte cristiano, señala que en la iconografía ocurre algo similar a lo que se produce también en el campo de la lingüística: los términos pueden cambiar tanto de forma como de valor semántico al pasar de una lengua a otra; de la misma manera, en el ámbito de la iconografía se producen también mutaciones formales y conceptuales de los signos, símbolos, gestos etc. Véase: A. GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, p. 42.

que el moverla hacia delante se entendía como una actitud afirmativa¹⁴⁶. En cambio, en el mundo actual utilizamos el mover la cabeza hacia los lados como signo de negación.

Se produce, por tanto, una evolución y metamorfosis del lenguaje gestual a lo largo de la historia, tanto en la vida real como en las diferentes manifestaciones artísticas y literarias¹⁴⁷. Esto ha llevado a diferentes investigadores a intentar discernir cuáles son los diferentes tipos de cambios que se pueden producir. Entre ellos destacan los trabajos de S. Settis en relación con el arte antiguo y los cambios de significado y significante del gesto que se producen en distintos temas iconográficos¹⁴⁸. Según este autor existen cuatro variaciones posibles: en primer lugar la repetición del esquema gestual con idéntico significado al que tiene la primera imagen que se crea con ese gesto. En segundo lugar, existe la posibilidad de que el significante se aleje del significado originario, asumiendo otro, análogo al primero, mediante la utilización de atributos, inscripciones y composiciones. Una tercera variante implica que el significado se aleje del significante y encuentre otro intercambiable. Es lo que S. Settis denomina los “sinónimos iconográficos” y un buen ejemplo lo encontramos en el gesto de la oración cristiana, que en los

¹⁴⁶ Lo encontramos por ejemplo en APULEYO, *El asno de oro*, Libro X, 17: “Este hombre me trataba con bastante consideración y suavidad; y, para granjearse la simpatía de su patrono, ponía todo su empeño en divertirlo a expensas de mis habilidades. En primer lugar me enseñó a instalarme en la mesa apoyándome sobre el codo, luego a luchar e incluso a bailar con las patas delanteras en alto; pero sobre todo y como máxima atracción, me enseñó a hablar con gestos adecuados: una inclinación de cabeza hacia atrás significaba <no>, y la inclinación hacia delante significaba <sí>; si tenía sed, miraba al aguador y le pedía bebida guiñando alternativamente ambos ojos”. Cfr.: APULEYO, *El asno de oro*, introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, 1978, p. 303. Véase también el análisis de la presencia de este gesto en el poema épico *Las Dionisiacas* de Nonno de Panópolis en: L. MIGUÉLEZ CAVERO, “Gesture and Gesturality in the *Dionysiaca* of Nonnus”, *Journal of Late Antiquity*, 2.2 (2009), pp. 251-273.

¹⁴⁷ Sobre las diferencias entre los gestos cotidianos utilizados en el mundo antiguo y en la actualidad véase: F. GRAF, “The gestures of Roman actors and orators”, *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, ed. by Jan Bremmer and Herman Roodenburg, Cambridge, 1991, pp. 51-52.

¹⁴⁸ S. SETTIS, “Immagini della meditazione...”, pp. 4-18.

primeros siglos del cristianismo toma la forma del orante mostrando las palmas de las manos, mientras que ya en el Pleno Medievo adopta el gesto de las manos juntas y las rodillas dobladas, actitud que, como veíamos, aún hoy sigue siendo válida y por tanto, fácilmente comprensible para el ojo del espectador contemporáneo¹⁴⁹. El último eslabón de la cadena sería que ambos, significado y significante, cambien de manera radical.

A partir estos estudios intentaremos aplicar soluciones similares a la iconografía del arte románico peninsular hispano, analizar cómo los gestos van cambiando su significado, al mismo tiempo que van apareciendo y desapareciendo en relación con los diferentes significantes.

¹⁴⁹ J.-C. SCHMITT, "Gesti"... , p. 597.

H. LOS GESTOS EN LA ICONOGRAFÍA ROMÁNICA DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

El estudio de los gestos en la iconografía del arte románico que conservamos en territorio hispano y que hemos propuesto como tema de esta Tesis Doctoral se basa y apoya en muchos los aspectos que hemos ido analizando a lo largo de este bloque dedicado a planteamientos teóricos sobre el gesto y la gestualidad.

Los tres criterios de clasificación de los gestos señalados en el apartado dedicado al efecto, es decir, la forma, el significado y el origen, son los mismos criterios por los que hemos optado a la hora de realizar una clasificación de los gestos en la iconografía del arte románico en territorio peninsular hispano.

En el corpus gestual realizamos una primera clasificación de los gestos según su forma. Así, llevamos a cabo una distinción entre los gestos, posturas y maneras libres, es decir, manifestaciones gestuales que implican a un único elemento del cuerpo humano, y aquellos que son trabados, que implican el contacto o interacción de dos o más elementos corporales¹⁵⁰. Estos últimos los hemos dividido, a su vez, en autoadaptadores, que aluden el contacto de dos partes de un mismo cuerpo, alteradaptadores, en los que intervienen al menos

¹⁵⁰ Sobre la definición de gesto, manera y postura, así como su distinción entre libre y trabado ya hemos hablado en el apartado dedicado al gesto como parte integrante de la comunicación humana.

dos personas, y objetoadaptadores, que remiten a una interacción con los objetos.

Los diferentes gestos analizados en estas dos partes han sido, asimismo, organizados siguiendo un criterio vertical; se ha dividido el cuerpo en tres niveles: superior, en relación con la cabeza; intermedio, tronco y extremidades superiores; e inferior, las extremidades inferiores¹⁵¹. A partir de esta clasificación formal, llevamos a cabo una identificación de los temas iconográficos, tanto de carácter sacro como profano, en los que estos gestos fueron utilizados.

Tras el análisis de carácter formal e iconográfico, cada una de las variedades gestuales es analizada en función del significado o significados que pudieron adquirir en época románica, así como un intento de aproximación a su origen. A este respecto, es necesario señalar que, en muchas ocasiones, los gestos surgen en el mundo antiguo y son heredados por el mundo medieval. Por ello se hace necesario un estudio profundo de formas artísticas de las culturas y civilizaciones que poblaron la cuenca mediterránea en épocas anteriores a la Edad Media.

Por otro lado, resulta de gran interés en esta investigación, el análisis y estudio de textos de carácter literario, filosófico y estético en los que, frecuentemente, podemos hallar la descripción de estos gestos. Es fundamental su comparación con la presencia de éstos en el campo artístico para poder

¹⁵¹ J. E. Finol sugiere que el cuerpo humano puede dividirse siguiendo tres criterios diferentes. El primero de ellos sería el vertical, según el cual en el cuerpo podemos distinguir los niveles superior, intermedio e inferior; en segundo lugar estaría el horizontal, de acuerdo con el cual el cuerpo quedaría segmentado en lado izquierdo, centro y lado derecho; por último, existiría un tercer criterio, que dividiría el cuerpo en frontal y posterior. Véase: J. E. FINOL, "Cuerpo y rito: la estructura del gesto en ceremonias públicas", *Los Gestos. Sentidos y prácticas, DeSignis*, 3 (2002), pp. 81-90. En nuestro caso, hemos optado por seguir el criterio vertical.

entender y, en muchos casos, descifrar el verdadero significado de este tipo de comportamientos.

II. EL CORPUS GESTUAL Y SU ESTUDIO

A. Gestos, maneras y posturas libres

Como hemos señalado en el bloque dedicado a los planteamientos teóricos de este trabajo, hemos dividido este corpus gestual en función de las conductas de carácter libre y las de carácter trabado. En este capítulo, analizaremos aquellas actitudes libres, es decir, aquellos actos llevados a cabo con una o más partes del cuerpo humano, pero sin establecer contacto ni entre ellas ni con otro ser humano, y sin ayudarse de ningún recurso objetual.

A continuación, hemos subdividido este tipo de conductas en función de las diversas zonas del cuerpo en las que podemos hallarlas en la iconografía románica en general, y en la hispana en particular. Así, estudiaremos posturas libres asociadas a la cabeza, a las extremidades superiores y, por último, las modalidades gestuales llevadas a cabo con el conjunto del cuerpo humano.

1. En relación con la cabeza

El análisis del semblante y de las expresiones faciales es, junto con los gestos y las posturas del resto del cuerpo, objeto de estudio en este trabajo¹⁵².

¹⁵² El estudio de la fisionomía ha sido uno de los campos de estudio presentes a lo largo de toda la historia de la humanidad. Según J. Caro Baroja, la fisiognómica como sistema nació en el mundo griego, fue heredado por la cultura árabe y, a través de ésta, pasó al cristianismo en Occidente. Textos de autores griegos como el Pseudoaristóteles y Polemán fueron traducidos al árabe y, asimismo, la ciencia árabe contribuyó enormemente al desarrollo de estos estudios. Las obras de Rhazes, Avicena o Averroes avanzaron en el estudio de la fisiognómica y fueron traducidos a las lenguas romances. Tanto en ámbito musulmán como en la Europa medieval, esta ciencia fue cultivada sobre todo por médicos, astrólogos y quirománticos. Ya en la Baja Edad Media occidental, es fundamental citar la obra de Michael Scotus (+1235), quien escribió un tratado sobre la fisiognómica dedicado al emperador Federico III. En él que pretendía ofrecerle una guía para que pudiera juzgar a los hombres en función de su expresión facial. Sobre todos estos aspectos véase: J. CARO BAROJA, *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter.*, Madrid, 1988.

Por otro lado, la importancia del rostro ha sido puesta de relieve por gran cantidad de escritores y filósofos a lo largo de la historia. Citamos, en este sentido, un pasaje bien expresivo de *Las*

Sin embargo, hemos de señalar que no todas las categorías gestuales que pueden existir respecto al rostro son susceptibles de ser analizadas en esta investigación. Existen algunas actitudes, como la sonrisa, la afirmación o la negación que no señalaremos porque no existen en la plástica románica debido a diversas razones.

La sonrisa, en primer lugar, es una conducta ciertamente escasa no sólo en el arte románico de la Península Ibérica, sino en el arte románico occidental¹⁵³. En segundo lugar, el gesto de afirmar, asintiendo con la cabeza, o negar, moviéndola de un lado a otro, implica siempre el movimiento. Por ello, la imagen medieval se ve privada de tales actitudes, que sustituirá por otras afines.

Por otro lado, hemos de hacer notar que, a pesar de la calificación de “antinaturalista” que se ha dado tradicionalmente a la representación del rostro en la plástica románica, lo cierto es que en muchas ocasiones la expresión facial juega un papel protagonista. En el contexto del arte románico de la Península Ibérica podemos citar, como ejemplo altamente significativo, la última de las

Confesiones de San Agustín (I, 8, 13): “*Que ésta fuese su intención deducíalo yo de los movimientos del cuerpo, que son como las palabras naturales de todas las gentes, y que se hacen con el rostro y el guiño de los ojos y cierta actitud de los miembros y el tono de la voz, que indican los afectos del alma para pedir, retener, rechazar o huir alguna cosa. De este modo, de las palabras, puestas en varias frases y en sus lugares y oídas repetidas veces, iba coligiendo yo poco a poco los objetos que significaban y, vencida la dificultad de mi lengua, comencé a dar a entender mis querer por medio de ellas. Así fue cómo empecé a usar los signos comunicativos de mis deseos con aquellos entre quienes vivía y entré en el fondo del proceloso mar de la sociedad, pendiente de la autoridad de mis padres y de las indicaciones de mis mayores*”. Véase: *Obras de San Agustín. Tomo II: Las Confesiones*, edición crítica y anotada por P. A. Custodio Vega, O.S.A., Madrid, 1951, p. 93.

¹⁵³ Tradicionalmente, la historiografía considera que la aparición de la sonrisa en la Edad Media occidental comienza con la evolución hacia una plástica más naturalista, la del arte gótico, a finales del siglo XII y sobre todo en la centuria siguiente. Las esculturas de los ángeles en la fachada de la catedral de Reims o las figuras del tímpano en la portada de los príncipes en la catedral de Bamberg son algunos de los primeros ejemplos. La sonrisa de estas imágenes ha sido interpretada de manera diversa: por un lado podría tratarse de una expresión de alegría y, por otro, ser únicamente un intento de los artífices medievales por introducir un gesto naturalista. Cfr.: F. GARNIER, *Le langage de l'image...*, vol. II, p. 353; J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes...*, p. 325; y recientemente F. GALVÁN FREILE, “Entre la diversión y la transgresión: a propósito del humor en las artes plásticas medievales”, *Cuadernos del Cemyr*, 12 (2004), pp. 37-68, especialmente pp. 62-64.

miniaturas que acompaña al *Libro de las Estampas* de la catedral de León (**fig. 1**)¹⁵⁴. En ésta hallamos la representación de una figura femenina, la condesa Sancha, con ambas piernas flexionadas y portando entre sus manos una filacteria que la identifica¹⁵⁵. A su lado, un personaje masculino, sin duda uno de sus sobrinos, levanta su brazo derecho empuñando una gran espada con la que se dispone a asesinarla. El miniaturista ha dejado constancia gráfica del suceso acaecido y hace notar un gran contraste en el tratamiento de los rostros de ambas figuras. Mientras la figura femenina presenta el rostro de tres cuartos y los rasgos faciales poco marcados, el sobrino asesino lo tiene completamente de perfil y los rasgos profundamente señalados¹⁵⁶: la ceja ondulada y muy grande, un ojo también de gran tamaño, almendrado, y la boca completamente abierta y en cierta manera deformada. De esta manera, su expresión facial es utilizada gráficamente para plasmar su carácter maligno y perverso, dispuesto a cometer un crimen¹⁵⁷. Se convierte, entonces, en uno de los elementos protagonistas de la imagen, que se complementa con el gesto de la mano que empuña la espada.

¹⁵⁴ León, Archivo de la Catedral, cod. 25, fol. 41v. El *Libro de las Estampas* o Testamentos de los Reyes de León, es un tumbo o cartulario en que se reúnen los testamentos reales ofrecidos a la catedral de León por parte de los monarcas leoneses. Fue realizado, según los estudios de F. Galván, entre 1200 y 1205. El código fue ilustrado con siete miniaturas en las que se representan a los diversos reyes leoneses que otorgaron testamentos a la catedral, así como una representación de la condesa doña Sancha. Las miniaturas fueron realizadas siguiendo la estética 1200. Sobre todo ello véase: F. GALVÁN FREILE, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*, León, 1997.

¹⁵⁵ El hecho tan excepcional de que una condesa haya sido incluida en el programa iconográfico de un cartulario de carácter real ha sido justificado debido a la importante donación que realizó a la catedral en el año 1040. Cfr.: *Ibidem*, p. 79.

¹⁵⁶ El rostro de perfil es entendido en el mundo medieval como un signo negativo, especialmente si muestra la mejilla izquierda. Es la actitud facial con la que se suele representar a personajes con un marcado carácter negativo, como el diablo, el Anticristo o personajes malvados. Cfr.: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Aproximación a la estética de las miniaturas del código", *Codex Biblicus Legionensis. Veinte Estudios*, León, 1999, pp. 161-174, concretamente p. 162.

¹⁵⁷ F. Galván ha hecho notar, además, que la empuñadura de la espada y el calzado de este personaje están realizados en oro, lo que indica su pertenencia al estamento social elevado. Cfr.: *Ibidem*, pp. 80-81.

Como hemos podido comprobar con este ejemplo singular, el rostro es una de las partes del cuerpo indispensables para el estudio de las actitudes gestuales en las que se centra nuestra investigación. Dentro de él, sin embargo, podemos profundizar a partir del análisis, en primer lugar, de los ojos y las cejas y, en segundo lugar, de la boca. Tanto la nariz como las orejas serán analizadas en el apartado dedicado al estudio de los gestos trabados, ya que implican siempre el contacto con otra parte del cuerpo, la mano.

1.1. Los ojos y las cejas

Los ojos constituyen, junto con las manos, una de las partes del cuerpo más expresivas, con la que el hombre puede transmitir casi todo tipo de información: sentimientos, emociones, pensamientos etc. Su importancia queda ya de manifiesto en un pasaje del *Orador* de Cicerón, obra en la que enumera las características principales que ha de tener todo buen orador romano:

*“En cuanto al rostro, que tiene una gran importancia tras la voz, ¡cuánta dignidad y gracia aporta! Y si bien hay que procurar que no haya en él nada impropio ni afectado, es sobre todo en los ojos donde es muy importante moderar la expresión. Y es que de la misma forma que el rostro es la imagen del alma, así los ojos son los intérpretes; los propios temas que se tratan moderarán su alegría y, sucesivamente, su tristeza”*¹⁵⁸.

¹⁵⁸ *Orator*, III, 4, 60. Cfr.: CICERÓN, *El Orador*, introducción y notas de E. Sánchez Salor, Madrid, 1991.

El texto ciceroniano, extremadamente elocuente, marca los perfiles de las actitudes que conforman imagen y expresión.

1.1.1. Los ojos abiertos

Generalmente, la plástica románica presenta a la figura humana con los ojos abiertos, de manera que, especialmente en el ámbito de la pintura y la miniatura, contribuyen a conformar la expresión facial. En el ámbito peninsular ibérico, aunque roza el arco cronológico que nos hemos marcado en nuestro estudio, nos parece significativo citar la representación del pecado original en el *Beato de El Escorial (fig. 2)*¹⁵⁹. Las figuras de Adán y Eva, situadas frontalmente respecto al espectador, están dispuestas a ambos lados del árbol del bien y del mal, en el que se enrosca la serpiente tentadora.

Las pupilas de ambas figuras están situadas en el extremo de sus ojos: en la representación de Adán en el borde izquierdo, mientras la de Eva en el ángulo derecho. De esta manera, aunque el cuerpo y el rostro de ambos están situados de manera frontal, sus ojos miran hacia lo que se encuentra entre ellos: el árbol y sobre todo la serpiente, que ciñendo el tronco del árbol, avanza hacia el rostro de Eva.

Los ojos se convierten, así, en el elemento más expresivo de la imagen y contribuyen a recrear plásticamente el pasaje bíblico en el que ambos

¹⁵⁹ El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, Cod. &. II. 5, fol. 18r. La copia de este beato fue realizada en los albores del año 1000 en el *scriptorium* de San Millán de la Cogolla y está relacionado con las copias hoy conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid (vitr. 14, I) y la Academia de la Historia (cod. 33). Sobre este manuscrito véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse. II. The Tenth and Eleventh Centuries*, London, 1998, pp. 29-33 e ills. 166-223.

personajes, padres de la Humanidad, sucumben ante la tentación y cometen el pecado de comer el fruto prohibido.

1.1.2. Los ojos cerrados

Los ojos son indicadores, a su vez, de la vida o la ausencia de ésta en las figuras de la plástica románica. Generalmente, la representación de los ojos cerrados indica la presencia de un personaje muerto, mientras los ojos abiertos la vitalidad del mismo. Así ocurre, por ejemplo, en el capitel que plasma el asesinato de Abel a manos de Caín en el pilar suroeste del crucero en San Lázaro de Autun. Mientras las pupilas de los rostros de Dios y Caín permanecen abiertas, las de Abel están completamente cerradas y su cuerpo desnudo e inerte¹⁶⁰.

Otro recurso plástico utilizado por los artistas románicos para plasmar los cuerpos carentes de vida es la representación de las cuencas de los ojos vacías. Así ocurre en una miniatura del *Beato de Saint Sever*, donde se plasmó el pasaje veterotestamentario del arca de Noé (**fig. 3**)¹⁶¹. Los ojos vacíos indican la muerte de los hombres por el efecto devastador del diluvio universal¹⁶².

Sin embargo, los ojos cerrados, además de indicar la ausencia de vida, fueron utilizados para plasmar gráficamente la ceguera. Así, en el ámbito de la iconografía bíblica, uno de los milagros operados por Cristo, en el ciclo de su

¹⁶⁰ Según D. Grivot y G. Zarnecki, esta parece ser una convención habitual del maestro Gislebertus para manifestar que un personaje está muerto, agonizando o sufriendo. De hecho utiliza este recurso en otras figuras esculpidas en los capiteles de la iglesia: san Vicente, la lapidación de san Esteban, la traición de Judas, los tres hebreos en el horno de Babilonia o Lázaro. Cfr.: D. GRIVOT-G. ZARNECKI, *Gislebertus. Sculpteur d'Autun*, Paris, 1960, p. 62.

¹⁶¹ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8878, fol. 85r.

¹⁶² Cfr.: O. WERCKMEISTER, "Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever", *Studi Medievali*, 3. serie, 14 (1973), pp. 565-626, especialmente p. 606.

vida pública, motivó que los artistas cristianos tuvieran que buscar un recurso plástico que reflejara fielmente la contraposición entre la capacidad y la incapacidad de ver¹⁶³. La solución, natural desde todo punto de vista, fue representar al hombre todavía ciego con los ojos cerrados, mientras que, el ya sanado, los presenta abiertos. De esta manera, el espectador distingue perfectamente el milagro por realizar del ya operado. Además, habitualmente el hombre ciego suele apoyarse en un bastón. El *Libro de Horas de Hildegard von Bingen* presenta dos variaciones de este milagro; una en la que Cristo cura con saliva y barro a un hombre ciego de nacimiento, y la otra en la que cura a dos hombres incapaces de ver¹⁶⁴. Las figuras de los ciegos en las dos escenas son muy semejantes: los dos se representan barbados, con los ojos cerrados y los párpados apretados de manera muy expresiva; se apoyan en un bastón en forma de tau. En la segunda de las escenas, uno de los hombres ya ha sido curado, de manera que abre los ojos, también muy llamativamente, buscando impactar al espectador, que ha de deducir su nueva situación.

Por otro lado, el prodigio que Cristo lleva a cabo en el texto bíblico fue pronto utilizado en el campo de la hagiografía¹⁶⁵. Muchos santos medievales, emulando la capacidad taumatúrgica de Jesús, realizaron este tipo de milagros que permitían recuperar la vista a ciegos o a otros enfermos cuyas dolencias conducían a la ceguera, como es el caso de los leprosos. Así ocurre, en el

¹⁶³ Milagro narrado por: *Mateo*, 9, 23-34; *Marcos*, 10, 46-52; *Lucas*, 18, 35-43. Por otro lado, en *Juan*, 9, 1-12, se relata una variación de este pasaje: Cristo embadurna los ojos de un hombre ciego con una mezcla de saliva y tierra y después le indica que se lave los ojos en la piscina de Siloé. En todas las variaciones, se trata de uno de los milagros de Cristo más representados desde época paleocristiana. G. Schiller señala la existencia de cerca de cuarenta ejemplos entre los sarcófagos paleocristianos que presentan este tema iconográfico desde el siglo III. Cfr.: G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol. I, London, 1971, pp. 170-173.

¹⁶⁴ Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 935.

¹⁶⁵ Los milagros obrados por los personajes santos confirmaban la santidad de los mismos. Sobre el milagro como testigo remitimos a: J. C. BOLOGNE, *De la antorcha a la hoguera. Magia y superstición en el Medievo*, Salamanca, 1997, pp. 172 y ss.

ámbito peninsular hispano, con San Millán, en cuya biografía Braulio de Zaragoza relata varios hechos milagrosos relacionados con la curación de ciegos. Después de muerto, incluso, continuó realizándolos. Así lo relata Braulio de Zaragoza¹⁶⁶:

“Extraordinariamente amplio resultaría añadir al presente librito cuántos ciegos recobraron la vista ante su sepulcro, cuántos posesos quedaron limpios, o cuántos enfermos de diversas dolencias fueron curados desde el momento de la muerte de este santo hasta nuestros días. Sin embargo, he pensado que sólo merecía ponerse por escrito el caso de los dos invidentes, a quienes les fue devuelta la visión inmediatamente después de la muerte del santo”.

Plásticamente este milagro obrado por San Emiliano fue plasmado en una de las placas de marfil que formaba parte de la arqueta del santo. En ella se representa uno de sus milagros *post mortem*: el de la curación de dos hombres que estaban completamente ciegos y que son curados al tocar la arqueta que conservaba los restos del santo. La figura que aparece tocando el arca ha abierto un ojo, clara prueba del acontecimiento del milagro. El otro enfermo está situado detrás y todavía no se ha aproximado al arca. Por ello sus ojos

¹⁶⁶ J. OROZ, “Sancti Braulionis Caesaraugustani Episcopi. Vita Sancti Aemiliani”, *Perficit. Publicación mensual de Estudios Clásicos. Textos y Estudios*, Segunda Serie, Vol. IX, núms. 119-120 (1978), pp. 165-227, especialmente p. 213. Véase también la edición de: I. CAZZANIGA, “La vita di S. Emiliano. Scritta da Braulione vescovo di Saragozza: edizione critica”, *Bollettino del Comitato per la preparazione della edizione nazionale dei classici greci e latini*, nuova serie, fascicolo III, Roma, 1954, pp. 7-44.

permanecen completamente cerrados¹⁶⁷. Se trata de no confundir y de expresar los tiempos en los que se produce la *actio* milagrosa.

Las cejas contribuyen a dar expresión y a acentuar la representación de los ojos en la plástica románica. Ya en la Alta Edad Media podemos citar ejemplos significativos; por ejemplo en la representación de las figuras maternas, en la escena de la matanza de los inocentes del *Codex Egberti*, miniado en el siglo X¹⁶⁸. Dos de las madres muestran de manera violenta su dolor: tienen ambas desnudo el torso de cintura para arriba, su cabello suelto y largo, y adoptan posturas de sufrimiento, como levantar los brazos o desgarrarse la piel.

El rostro, por su parte, contribuye a manifestar de manera clara ese sentimiento: los ojos tienen los párpados superiores caídos hacia el lado externo y las cejas forman una línea diagonal paralela a esos párpados. Un recurso muy similar es utilizado ya con una estética románica clara en un mosaico hoy conservado en el Museo de la Basílica de San Marcos de Venecia, en el que se representó la Deposición de la Cruz¹⁶⁹. Las figuras femeninas que asisten al acto del Descendimiento de Cristo adoptan posturas de dolor contenido, como llevarse la mano a la mejilla. Los ojos están representados diagonalmente en el rostro, y las cejas paralelas a ellos, hacia abajo, lo que acentúa la expresión de sufrimiento, de desconcierto al ver a Cristo muerto. Ellas no participan, de

¹⁶⁷ R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Imagery and interactivity: Ritual Transaction at the Saint's Tomb", *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints* (ed. by Stephen Lamia and Elizabeth Valdez del Álamo), Turnhout, 2002, pp. 21-38, especialmente p. 27.

¹⁶⁸ Trier, Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 15v.

¹⁶⁹ Véase una reproducción del mismo en: *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. XI, Roma, 1998, p. 528.

forma activa en el Descendimiento, pero han de transmitir el dolor ante la muerte¹⁷⁰.

1.2. *La boca*

De todas las partes de la cabeza humana, la boca es, quizás, la más importante porque en ella se recogen varias funciones. En primer lugar las de carácter biológico: la de nutrición, ya que es el lugar por donde el ser humano se alimenta, y la de respiración, que comparte con la nariz. En segundo lugar tiene una función de tipo intelectual, es utilizada también por el hombre para comunicarse, hablar y expresarse; por último, esta parte del cuerpo permite a los seres humanos entrar en contacto unos con otros al besarse, uno de los signos afectivos más frecuentes en Occidente¹⁷¹.

Debido a dicha pluralidad funcional, la boca se convierte en un elemento con un fuerte carácter expresivo al ser plasmado en imágenes; y como consecuencia de su diversidad semántica, los significados a los que puede aludir su representación plástica son también muy variados.

¹⁷⁰ De manera muy similar, las figuras de María y Marta adoptan esta actitud facial en uno de los relieves de la catedral de Chichester, en el que se representa la resurrección de Lázaro: ambas tienen los ojos y cejas de la manera señalada, se llevan una mano a la mejilla y tienen la boca entreabierta. Sin embargo, en el caso de la catedral inglesa, casi todas las figuras esculpidas en el relieve, incluida la de Cristo, tienen unos rasgos muy similares. Por ello, no podemos señalar con certeza que, en este caso, el escultor haya utilizado este recurso para plasmar el dolor y sufrimiento.

¹⁷¹ Cfr.: Y. CARRÉ, *Le baiser sur la bouche au Moyen Âge. Rites, symboles, mentalités*, París, 1992, p. 19.

Todas las funciones señaladas, excepto la de carácter afectivo, implican a un único individuo en la acción. Por ello, las analizamos en ese capítulo dedicado a los gestos libres. En cambio, el intercambio de un beso supone siempre la interacción de dos individuos, de manera que su presencia en la plástica románica la examinaremos en el capítulo concerniente a las conductas de carácter alteradaptador.

1.2.1. La boca abierta

En lo que concierne al arte románico hispano, encontramos varios temas iconográficos en los que la boca manifiesta ese gran valor expresivo que acabamos de señalar. En primer lugar, en escenas de carácter violento. Quizás el ejemplo más significativo de toda la iconografía peninsular, por su expresividad, es el motivo del corte de la oreja de Malco a manos de Pedro en la escena del Prendimiento de Cristo que se representó en la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés. Siguiendo el pasaje neotestamentario, el artista plasmó gráficamente el momento en el que Pedro corta la oreja a uno de los soldados (**fig. 4**)¹⁷². Malco aparece representado con el rostro de perfil, un rostro completamente desencajado, con la boca completamente abierta, las arrugas de la frente muy marcadas y varias líneas que surcan su rostro verticalmente. Todos estos rasgos están encaminados a expresar el dolor físico del soldado al ser desprendido de una de sus orejas por el cuchillo de Pedro. La boca, en este contexto, manifiesta gráficamente una de las funciones que apuntábamos, la que permite al hombre comunicarse, exteriorizar y expresar sus sentimientos, en este caso el de sufrimiento y desconcierto ante la brutal agresión de la que ha sido objeto¹⁷³.

Un capitel izquierdo de la portada de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes (Burgos), en el que se representó una escena de ordalía, nos proporciona otro ejemplo significativo de la postura que estamos analizando. Un

¹⁷² Narrado por *Lucas*, 22, 51.

¹⁷³ Otro ejemplo significativo de este tema iconográfico en la plástica románica hispana lo podemos hallar en uno de los capiteles de los ábsides románicos de la Seo de Zaragoza. Al igual que ocurre en Bagüés, Pedro coge por el cabello a Malco y se halla cortándole la oreja, al tiempo que el soldado abre la boca desmesuradamente para manifestar su sufrimiento físico.

pequeño personaje, con la boca completamente abierta, está situado en un sudario que, a su vez, es sostenido por dos figuras. En la parte superior otro personaje, del que hoy sólo se conservan los brazos, tira del cabello de la figura que presenta la boca abierta, proporcionándonos la razón de tal postura. Como consecuencia del profundo dolor que le es infringido al tirarle del cabello, abre la boca para gritar y manifestar un dolor de carácter físico. Estamos, por tanto, ante el mismo significado que en el caso de las pinturas de Bagüés, aunque en un ejemplo de iconografía profana¹⁷⁴.

La composición del capitel de Carrión nos remite inmediatamente al mundo antiguo. Podemos establecer un paralelismo iconográfico con el altar de Pérgamo¹⁷⁵, en el que Alcyoneus es representado con el rostro completamente desencajado y la boca abierta en claro signo de dolor, mientras Atenea tira de sus cabellos (**fig. 5**). Una actitud muy similar adopta la figura del Laoconte en el conocido grupo escultórico del *Laoconte y sus hijos*, de época helenística¹⁷⁶.

Se trata, por tanto, de una situación muy parecida a la del ejemplo románico peninsular. Como ha señalado H. Maguire, en el mundo antiguo la postura de la boca abierta era ambivalente y podía aludir tanto a sentimientos negativos como positivos, tal y como ocurre con la figura del dios Pan en los frescos de la basílica de Herculano, hoy conservados en el Museo Nazionale de Nápoles. Este mismo autor ha subrayado el hecho de que, al ser heredado por el arte bizantino, el gesto que estamos analizando perdió esa ambivalencia de

¹⁷⁴ Sobre la interpretación iconográfica de este capitel como escena de prueba u ordalía véase el trabajo de B. MARIÑO, "La portada de Santiago de Carrión de los Condes", *Palencia en los siglos del Románico*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 63-64.

La interpretación del gesto de Malco en las pinturas de Bagüés y la de este capitel como actitud que expresa dolor físico ya la hemos señalado en A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales...*, p. 140.

¹⁷⁵ Berlín, Museo de Pérgamo.

¹⁷⁶ Vaticano, Museo Pio Cristiano.

significados y mantuvo siempre una connotación negativa, de dolor y sufrimiento¹⁷⁷.

En el caso del arte medieval occidental, y más concretamente en el románico hispano, la diversidad semántica que contiene este gesto es patente, como vamos a comprobar a continuación.

Junto con las escenas de carácter violento, el segundo de los contextos donde encontramos a personajes con la boca abierta es en el ámbito de las escenas juglarescas y festivas. Podemos observarlo en un capitel interior de la iglesia de Santa María de Uncastillo. La escena representada está formada por tres personajes: dos de ellos son contorsionistas y han sido representados con la boca cerrada y concentrados en la contorsión. El tercero es un músico y sostiene un instrumento de cuerda sobre su hombro izquierdo y un arco en la derecha. Tiene la boca, de grandes proporciones, completamente abierta, de manera que alude al acto de cantar. En este caso, la imagen se convierte en un sustituto de la voz y nos remite a una de las funciones que anteriormente hemos señalado que tiene la cavidad bucal: ser el instrumento que permite al hombre comunicarse y expresarse.

¹⁷⁷ Cfr.: H. MAGUIRE, "The depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", *Dumbarton Oak Papers*, 31 (1977), p. 168. Ya hemos señalado estos aspectos en A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales...*, p. 140, n. 440.

Al dolor y sufrimiento podríamos añadir, quizá, la sensación de fatiga. Así, en el capitel en el que se esculpió la huida a Egipto en San Lázaro de Autun, la figura de san José conduce el burro y muestra la boca abierta. Para D. Grivot y G. Zarnecki este podría ser un signo que evoca la fatiga y cansancio del santo por el largo viaje llevado a cabo. Cfr.: D. GRIVOT-G. ZARNECKI, *Op. cit.*, p. 61.

1.2.2. La boca abierta con la lengua fuera

En el arte románico existe otra postura muy frecuente en relación con la boca abierta. Se distingue de la comentada anteriormente en dos aspectos fundamentales: el más importante es que la boca se abre para sacar la lengua. El segundo de ellos es que los personajes que presentan esta actitud, si son figuras humanas, suelen tener un rostro caricaturesco y un tanto deforme. En caso contrario, el registro pertenece a animales o seres híbridos.

Por otro lado, la ubicación de figuras adoptando esta postura es también muy peculiar: se encuentran en canecillos, ménsulas, repisas o capiteles de fábricas románicas. Son muy frecuentes en toda Europa: sobresalen, por ejemplo, los relieves situados en las jambas de entrada en las iglesias noruegas de Hedrum Vestfold y Tromoy. En las Islas Británicas podemos citar la representación de un rostro deforme, con los rasgos faciales muy marcados, en una ménsula de la iglesia escocesa de Dameny (Lothian).

Sin embargo, los ejemplos más sobresalientes se encuentran en Francia, donde esta postura podemos hallarla en todo tipo de soporte pétreo de edificios religiosos. Así, dos capiteles de la portada de Bouex (Charente-Maritime), presentan en bajorrelieve dos rostros con los ojos, la nariz y las orejas muy marcados, al tiempo que la boca abierta deja salir una lengua muy larga (**fig. 6**). En la región de Alsacia, la iglesia de Marmoutier tiene varias ménsulas exteriores decoradas con rostros de animales con las fauces abiertas y lenguas colgando, mientras que en la iglesia de Rosheim, se trata de una ménsula del interior la que muestra un rostro con las mejillas muy hinchadas y orejas puntiagudas, en esta actitud. De manera similar a Marmoutier, el templo de Sainte-André le Bas (Vienne), presenta las ménsulas exteriores decoradas con

hombres, animales y monstruos adoptando posturas caricaturescas. Entre todos ellos podemos ver el rostro de un hombre barbado que abre la boca, dejando ver los dientes y la lengua que le cuelga hasta la barbilla. Por último, en territorio francés destaca también su presencia en un capitel interior de la iglesia de Anzy le Duc, en el que se representa el tema de la lucha. En uno de los ángulos del capitel y sirviendo de elemento de separación entre dos escenas, se esculpió el rostro de un ser con una barba muy larga, orejas puntiagudas y ojos almendrados también de tamaño notable, que abre la boca para sacar la lengua.

En la Península Ibérica, son también notables los ejemplos de esta representación de un rostro, mitad humano mitad animal, que abre la boca y enseña su lengua. En el campo de la miniatura, hallamos una muestra notable de este motivo iconográfico en el fol. 5v de la *Biblia de Ripoll*, en el que se figuraron varias escenas relacionadas con el Génesis. En el ángulo superior izquierdo del folio se representó una imagen del mar, en forma de líneas onduladas llenas de peces. Este motivo es coronado por un rostro semejante a los que hemos comentado: está a medio camino entre las formas humanas y animales, con ojos, nariz, orejas y boca muy marcados. La boca, de enormes dimensiones, está entreabierta, de manera que la lengua asoma entre los labios¹⁷⁸.

En el ámbito de la escultura podemos citar, entre otros, un capitel que corona una de las columnas exteriores sobre la que se asienta la cubierta del edificio de la iglesia de Incinillas (Burgos). Tiene esculpidas dos cabezas con los rasgos faciales muy acentuados. La representada en el ángulo izquierdo tiene ojos redondos de gran tamaño y la boca abierta, dejando salir la lengua, que le

¹⁷⁸ Puede verse una reproducción de la imagen en: M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "Ripoll", *Enciclopedia dell'arte medievale...*, t. X, pp. 27-33, concretamente en p. 31.

cuelga por la barbilla. Esta figura está flanqueada por dos aves, que se acercan a ella para picar sus ojos con el pico y tocar su barbilla con las patas. Encontramos otra muestra elocuente de esta actitud en un capitel situado en la nave central de la iglesia en la Colegiata de Santillana del Mar. En él se esculpió a dos pelícanos en la zona interior, apoyan sus garras en el collarino del capitel, mientras la zona superior es ocupada por un rostro humano con la lengua fuera, situado entre dos volutas decorativas¹⁷⁹.

Pero son los canecillos uno de los soportes principales que acogen a este tipo de representaciones. Uno de los ejemplos más expresivos de todo el norte peninsular se localiza en uno de los canecillos que rodean el ábside de la basílica de san Prudencio en Armentia (Álava). Se trata del rostro de un animal con un morro bastante pronunciado, orejas puntiagudas y una boca grande que entreabre para sacar una lengua muy larga, que le cuelga hasta el final del canecillo¹⁸⁰. Otras muestras elocuentes las encontramos en varios canecillos de la iglesia burgalesa de Incinillas (**fig. 7**), que acabamos de señalar, y en la segoviana de Pecharromán (**fig. 8**).

Sobre el origen y significado de esta postura, la boca abierta con la lengua fuera, podemos establecer diversas hipótesis. En primer lugar hemos de señalar que existe una variante de esta actitud, que consiste en que la figura que la realiza se tira de la lengua con una mano o con la pata, en el caso de que sea un animal¹⁸¹.

¹⁷⁹ Véase una reproducción en: E. CAMPUZANO, *La Colegiata de Santa Juliana. Santillana del Mar*, s. l. 2004, p. 67.

¹⁸⁰ M. RUIZ MALDONADO, *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991, p. 127.

¹⁸¹ Se trata, por tanto, de una conducta de tipo trabado autoadaptador, pero que analizamos en este apartado debido a que la consideramos como una variante de la que estamos analizando en este momento.

Desde el punto de vista formal, estas figuras remiten a la iconografía de épocas anteriores. La presencia de rostros deformes representados frontalmente, a medio camino entre la fisonomía humana y animal, con los rasgos faciales fuertemente marcados, podemos constatarla ya en las primeras civilizaciones surgidas en la cuenca mediterránea. Podríamos afirmar, incluso, que se trata de un motivo casi universal, presente en la mayor parte de las culturas.

En el ámbito mediterráneo, encontramos varios motivos iconográficos que presentan importantes similitudes formales con los rostros que hemos analizado. En Próximo Oriente destaca, por ejemplo, la representación del dios Bes, una divinidad deforme, con el aspecto de un enano de piernas torcidas, al que se le consideraba genio de la fecundidad y protector de la mujer y de la infancia. Su rostro es representado siempre barbado, con los ojos almendrados, muy grandes, las orejas muy sobresalientes, la nariz achatada y la boca abierta enseñando la lengua. Se suponía que se divertía bailando y cantando aires populares mientras realizaba muecas de burla¹⁸². Otras figuras con rasgos similares son la del demonio asirio Humbaba y la femenina Potnia Theron o “Señora de los animales”.

Sin embargo, quizá el motivo que mayores rasgos comunes presenta con el que estamos analizando sea la representación de la gorgona medusa, cuya iconografía fue conocida a lo largo y ancho de todo el Mediterráneo. En la mitología clásica, las gorgonas eran tres monstruos femeninos, tres hermanas llamadas Esteno, Euriale y Medusa, que habitaban en el extremo occidental de la tierra conocida. De todas ellas sólo Medusa era mortal, de manera que Perseo pudo cortarle la cabeza mientras estaba durmiendo.

¹⁸² P. GONZÁLEZ SERRANO, “La música y la danza en el antiguo Egipto”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua*, 7 (1994), p. 426.

Las tres tenían atributos muy similares, aunque fue el personaje de la gorgona medusa el que mayor repercusión artística experimentó a partir de su surgimiento en el siglo VII a. C.: tenían el cabello formado por serpientes ondulantes, los ojos muy grandes y casi siempre almendrados, la boca enorme y abierta, con dos colmillos parecidos a los del jabalí y la lengua colgando entre ellos.

En la iconografía, la gorgona medusa fue representada bien de cuerpo entero o bien únicamente su cabeza cercenada por Perseo, en cuyo caso el motivo es denominado *gorgoneion*. Tanto una variante como otra se convirtieron en un elemento decorativo muy popular. Entre los ejemplos en los que aparece la Gorgona de cuerpo entero podemos señalar la conocida escultura del frontón del templo de Artemisa en Corfú, de la primera mitad del siglo VI a. C.

El *gorgoneion* o cabeza de Medusa aislada es el motivo iconográfico que más nos interesa en nuestro estudio¹⁸³. Lo podemos encontrar en todo tipo de soportes: acróteras, antefijas, mosaicos, monedas, vasijas o platos de cerámica.

¹⁸³ Generalmente se ha señalado que la iconografía del *gorgoneion* sufrió una evolución desde sus primeras representaciones en el arte griego hasta la época helenística. En sus primeras apariciones, el aspecto de este rostro era verdaderamente terrorífico y grotesco: un rostro humano pero con rasgos muy marcados y en muchas ocasiones animalísticos. Uno de los ejemplos más espectaculares es la terracota pintada procedente del templo de Minerva en Portonaccio, Veyes, de finales del siglo VI a.C. y hoy conservado en Roma, Villa Giulia. Sin embargo, con el paso del tiempo fue surgiendo una iconografía paralela, más “bella” que intentaba eliminar los rasgos más grotescos de la Gorgona y centrarse en aspecto más humano. Así, fue representada en un nudo de serpientes en la barbilla o en la parte superior de la cabeza, y unos rasgos faciales mucho menos marcados. El ejemplo más conocido de este tipo de imágenes es la llamada Medusa Rondanini, hoy conservada en la Gliptoteca de Munich. Sobre la representación de la Gorgona véase: M. AGUIRRE CASTRO, “Las Gorgonas en el Mediterráneo occidental”, *Revista de Arqueología*, 207 (julio 1998), pp. 22-31; P. GONZÁLEZ SERRANO, “Animales míticos en el mundo clásico”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, t. II, 1998, pp. 137-157; T. P. HOWE, “The Origin and Function of the Gorgon-Head”, *American Journal of Archaeology*, vol. 58, No. 3 (1954), pp. 209-221; A. VÁZQUEZ HOYS – J. DEL HOYO CALLEJA, “La Gorgona y su triple poder mágico (Aproximación a la magia, la brujería y la superstición. II)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Hª Antigua*, t. 3, 1990, pp. 117-182; S. R. WILK, *Medusa. Solving the mystery of the gorgon*, Oxford, 2000.

Todas ellas son piezas fácilmente transportables, de manera que la fórmula iconográfica se expandió a lo largo y ancho de la cuenca mediterránea¹⁸⁴, desde época arcaica griega hasta la desintegración del mundo romano y el final de la época helenística¹⁸⁵.

Sobre su significado, la mayor parte de los investigadores coinciden en resaltar su poder apotropaico, alejando los peligros y salvaguardando la existencia del hombre; era símbolo de la inmortalidad y de la protección, tenía un carácter infernal, benefactor, profético y salutífero¹⁸⁶. De su rostro terrorífico emanaba una energía protectora, de manera que el miedo conseguía expulsar al miedo.

Por esa razón, la presencia de la máscara de la gorgona medusa se convirtió en un elemento decorativo muy frecuente en los templos, la arquitectura doméstica y las tumbas y lugares funerarios. Del palacio etrusco de Murlo (Poggio Civitate), por citar un ejemplo, se conservan ciento ventiséis antefijas con cabeza de Gorgona, que decoraban el exterior del lado norte del recinto palaciego, protegiendo simbólicamente a los habitantes del mismo¹⁸⁷.

Por lo que se refiere específicamente a la Península Ibérica, la presencia de este tipo de rostros o máscaras frontales, con los rasgos faciales similares a

¹⁸⁴ En territorio francés, por ejemplo, el conocimiento de esta iconografía parece claro desde el siglo V a.C., centuria en la que ha sido datada la Tumba de la Dama de Vix, en la que se encontró una crátera decorada con una cabeza de Gorgona en cada una de sus asas.

¹⁸⁵ Un mosaico con la representación de una cabeza de Medusa se conserva en una casa de Éfeso, del siglo V d. C. Cfr.: C. HARRAUER- H. HUNGER, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 2008, p. 367.

¹⁸⁶ A. VÁZQUEZ HOYS – J. DEL HOYO CALLEJA, *Op. cit.*, p. 179. A partir de otro tipo de estudios, como los de S. Freud a principios del siglo XX, la Gorgona ha sido también interpretada, en algunas ocasiones, como protectora de la virginidad de Atenea. S. Freud, que había dedicado una reflexión a la cabeza de la medusa, señalaba que era símbolo del temor a la castración. Cfr.: S. FREUD, *Obras completas*, Madrid, 1981, t. III, p. 2697. Véase también : W. B. TYRELL, *Las Amazonas: un estudio de los mitos atenienses*, México, 1981, p. 202.

¹⁸⁷ En el lado interior del edificio, las antefijas tenían como decoración a prótomos femeninos, que indicaban la doble naturaleza de la divinidad, terrible con los extranjeros y, en cambio, protectora y benévola con los habitantes del recinto. Cfr.: D. BARBAGLI, “Antefijas con máscara gorgónica”, *Príncipes etruscos. Entre Oriente y Occidente*, Madrid, 2008, p. 167.

los señalados anteriormente, parece documentarse desde épocas bien tempranas. Tanto la Gorgona Medusa como otro tipo de motivos similares aparecen en la cerámica ibérica, en mosaicos, antefijas, monedas, relieves o camafeos¹⁸⁸. El valor apotropaico del *gorgoneion*, por tanto, vemos que se mantiene como una constante a través del tiempo.

Por otro lado, hemos de señalar que J. Baltrusaitis ha relacionado la figura del *gorgoneion* antiguo con la representación del abismo infernal en algunos códices anglonormandos del siglo XIII. Compara el denominado escarabajo de Tharros, de finales del siglo IV a. C., con la plasmación gráfica de la boca del infierno en el fol. 40 de un *Apocalipsis* hoy conservado en la Biblioteca Nacional de Francia¹⁸⁹. En ambas obras se representa un *gorgoneion* doble, con dos caras simétricas unidas por una misma boca.

Como ya hemos apuntado anteriormente, ésta es una actitud realizada por personajes con un rostro caricaturesco, por lo que un sentido burlón parece claro, al menos en un primer momento. La lengua, por otro lado, tiene en el mundo medieval, un carácter tanto positivo como negativo. Esta dualidad la encontramos ya en el texto bíblico, concretamente en el capítulo tercero de la *Carta de Santiago*, en la que se analiza el control que el cristiano debe ejercer sobre ella:

*“Pues lo mismo pasa con la lengua: es un miembro pequeño,
pero capaz de grandes cosas. ¿No ves cómo un pequeño fuego hace*

¹⁸⁸ Cfr. : M. L. RAMOS SÁINZ, “Terracotas arquitectónicas de la Tarraconense”, *El ladrillo y sus derivados en la época romana. Monografías de arquitectura romana*, 4, Madrid, 1999, pp. 221-234, especialmente p. 227; A. TIEMBLO MAGRO, “Iconografía del rostro frontal en la cerámica ibérica”, *Complutum*, 10 (1999), pp. 175-194; A. VÁZQUEZ HOYS – J. DEL HOYO CALLEJA, *Op. cit.*, p. 179.

¹⁸⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 403, fol. 40. Cfr. : J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1983, pp. 45-46.

arder un gran bosque? Pues también la lengua es fuego y un mundo de maldad; se instala en medio de nuestros miembros, contamina a todo el cuerpo y, atizada por los poderes del fuego eterno, hace arder el curso entero de la existencia.

Toda clase de fieras, aves, reptiles y animales marinos han sido y siguen siendo domados por el hombre. Pero nadie es capaz de domar la lengua de los hombres, que es malvada e irreductible y está cargada de veneno moral. Con ella bendecimos al Señor y Padre, y con ella maldecimos a los hombres, hechos a semejanza de Dios. De la misma boca salen bendición y maldición. No tiene que ser así, hermanos míos”.

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, la plástica románica demuestra cómo la mentalidad medieval concedió casi siempre un carácter negativo a la boca abierta con la lengua fuera. Este gesto era señal de malos sentimientos, de impiedad, de idolatría o de satanismo¹⁹⁰.

La ira, uno de los pecados más populares del medievo, es personificado habitualmente en la iconografía como una figura con rasgos similares a los de un demonio. Así ocurre, por ejemplo, en la figura que representa a la ira cometiendo suicidio en un capitel de la nave de Sainte-Madeleine de Vézelay. Se trata de un personaje con la boca abierta, mostrando dos filas de dientes y

¹⁹⁰ F. Garnier señala, en este sentido, que todo movimiento realizado con la boca es un signo de desorden en la iconografía medieval. Sobre todos ellos destaca, sin duda, el gesto de sacar la lengua. Cfr.: F. GARNIER, *Le langage de l'image...*, t. I, pp. 136-137 y V. DÍAZ-CORRALEJO, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, 2004, p. 185.

dos comillos, con la lengua colgando y el pelo dividido en mechones flameantes¹⁹¹.

Por todos los aspectos que hemos apuntado anteriormente, podemos señalar que la representación de personajes con la boca abierta y la lengua fuera en la plástica románica peninsular hispana podría tener su origen formal en la iconografía del mundo antiguo, fundamentalmente en la gorgona medusa. En cuanto a su significado dentro de la mentalidad medieval, parece evidente su sentido negativo.

2. Expresión gestual del tronco y extremidades superiores

El segundo de los apartados que hemos establecido en relación con los gestos y posturas de carácter libre analiza aquellas conductas llevadas a cabo por el tronco y las extremidades superiores. En cuanto a éstas últimas, debemos señalar la división de nuestro estudio entre aquellos gestos en los que interviene el conjunto del brazo, aquellos en los que la mano juega un papel protagonista y, por último, las distintas posturas de los dedos, de gran importancia para la estética medieval.

¹⁹¹ Sobre esta representación de la ira véase: L. K. LITTLE, "Anger in Monastic Curses", *Anger's Past. The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages* (ed. by B. H. Rosenwein), New York, 1998, p. 21.

2.1. *LOS BRAZOS*

Las dos principales acciones que podemos especificar en relación con los brazos en la iconografía románica se refieren a levantar uno o los dos brazos. Comenzaremos, en este apartado, por la primera de ellas.

2.1.1. Un brazo levantado con la mano abierta

Alzar un brazo es una postura que encontramos, con cierta asiduidad, en la plástica peninsular de este momento, tanto en el ámbito de la iconografía religiosa como profana. Los significados que asumió son, a su vez, plurales, de manera que los iremos desgranando uno a uno.

2.1.1.1. *El brazo levantado como signo de saludo y victoria*

Levantar uno o los dos brazos como signo de victoria es un gesto de carácter universal. Inmediatamente después de conocer su triunfo en cualquier tipo de actividad, el ser humano experimenta un sentimiento de éxito que puede ser expresado con un lenguaje gestual muy variado, desde una expresión privada hasta una ceremonia pública a gran escala. Según D. Morris, la base de esta muestra se encuentra en el implemento repentino del concepto de dominio del triunfador; antes de la victoria luchaba por vencer mientras que, después, es el ganador y su estatus aumenta instantáneamente. Como consecuencia de ello, no sorprende el hecho de que el personaje victorioso realice gestos y posturas

que evoquen la superior posición que acaba de conseguir. De ahí que adopte posturas que eleven su peso y altura, como saltar, levantar los brazos o la cabeza, o juntar las manos sobre la cabeza¹⁹².

En el ámbito de la iconografía románica, uno de los principales personajes que encontramos alzando su brazo en la iconografía románica es Jesús. Marginando momentáneamente el acto de bendición que implica la utilización muy concreta de varios dedos, y que analizaremos en un apartado aparte posteriormente, son varios los momentos en los que Cristo levanta uno de sus brazos. Se trata, fundamentalmente, de escenas de la vida pública y el ciclo de Pasión y Resurrección, es decir, en la representación de Jesús en su etapa adulta.

Por un lado, fijamos la presencia de esta postura en la escena que representa, artísticamente, la Duda de santo Tomás¹⁹³. Se trata, en este caso, de un acto natural y funcional: Cristo alza su brazo para dejar al descubierto su pecho y que el discípulo pueda despejar sus dudas. Al ser un acto necesario y natural, la postura de Jesús en las imágenes que plasman gráficamente este pasaje neotestamentario es siempre la misma: alza su brazo derecho con la mano completamente extendida, al tiempo que Tomás le toca el costado. En el arte románico de la Península Ibérica, la obra más significativa en este sentido

¹⁹² Cfr.: D. MORRIS, *Manwatching. A Field Guide to Human Behavior*, New York, 1977, p. 161.

¹⁹³ Este pasaje es narrado únicamente en el evangelio de *Juan*, 20, 23-29: “Tomás, uno de los Doce, llamado el Mellizo, no estaba con ellos cuando vino Jesús. Los otros discípulos le decían: <Hemos visto al Señor>. Pero él les contestó: <Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado no creeré>. Ocho días después, estaban otra vez sus discípulos dentro y Tomás con ellos. Se presentó Jesús en medio estando las puertas cerradas, y dijo: <La paz con vosotros>. Luego dice a Tomás: <Acerca aquí tu dedo y mira mis manos; trae tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo sino creyente>. Tomás le contestó: <Señor mío y Dios mío>. Dícele Jesús: <Porque me has visto has creído. Dichosos los que no han visto y han creído>”.

sería el relieve esculpido en el machón noroeste del claustro de Santo Domingo de Silos.

Por otro lado, existe otra escena, también frecuente en la plástica románica, en la que Cristo levanta también un brazo. Se trata de aquellas imágenes en las que se representa la entrada de Jesús en Jerusalén¹⁹⁴. A su vez, aquellos que salen de la ciudad a recibirlo pueden levantar también uno de los brazos. Se trata, en ambos casos, de un gesto de saludo, por parte de Cristo, y de bienvenida por aquellos que lo esperaban a las puertas de Jerusalén. Como muestra elocuente podemos señalar la representación de este pasaje neotestamentario en uno de los capiteles del claustro de San Juan de la Peña (**fig. 10**).

La actitud de Jesús en esta escena fue comparada ya por A. Grabar con ciertos aspectos de la iconografía triunfal de época bajoimperial romana, sobre todo con el ritual del emperador visitando una plaza de su Imperio o una ciudad conquistada¹⁹⁵. Este tipo de imágenes no son las únicas en las que el brazo alzado jugó un papel protagonista. En este sentido, V. Saladino ha planteado varios significados de este gesto en el mundo antiguo¹⁹⁶: en primer lugar, la mano diestra alzada estaba en relación con el culto solar, de origen oriental o griego. El dios Helios, por ejemplo, es representado en esta actitud en las

¹⁹⁴ La entrada mesiánica de Jesús en Jerusalén la narra *Juan*, 12, 12-19: “Al día siguiente, al enterarse la numerosa muchedumbre que había llegado para la fiesta, de que Jesús se dirigía a Jerusalén, tomaron ramas de palmera y salieron a su encuentro gritando (...). La gente que estaba con él cuando llamó a Lázaro de la tumba y le resucitó de entre los muertos, daba testimonio. Por eso también salió la gente a su encuentro, porque habían oído que él había realizado aquella señal”.

¹⁹⁵ A. GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 2003, p. 51.

¹⁹⁶ V. SALADINO, “Dal saluto alla salvezza: valori simbolici della mano destra nell’arte greca e romana”, *Il Gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi* (a cura de S. Bertelli e Monica Centanni), Firenze, 1995, pp. 31-52.

monedas de época imperial, bien en posición frontal o bien a caballo visto de perfil.

En segundo lugar, esta postura fue utilizada por la figura del emperador, en relación con la *adlocutio*; era un comportamiento destinado a garantizar el bienestar (la *Salus*) de los súbditos¹⁹⁷. Se trata por tanto de una señal de saludo. El mismo significado de despedida tiene este gesto en las escenas de carácter funerario, en las que los amigos y parientes daban el adiós al difunto alzando la mano derecha. Además esta actitud se utilizaba también en las ceremonias de *Salvs* y *supplicationes*, es decir en los actos de agradecimiento a los dioses por la victoria en campañas militares¹⁹⁸. Por último, dentro de los ritos de *Capodanno* (Año Nuevo) en el momento del juramento de fidelidad al emperador, senadores y soldados solían realizar diversos gestos, entre los que se encontraba el de alzar la mano diestra.

Pero además de estos ritos concretos, el gesto de levantar el brazo ante la presencia imperial debió ser asiduo, como podemos ver, por ejemplo, en los relieves de la columna trajana. En una escena que plasma al emperador Trajano ofreciendo recompensas a los soldados que más méritos habían acumulado, podemos ver la representación de varios personajes, situados de espaldas al espectador y mirando hacia el emperador, que levantan su brazo derecho y alzan la cabeza en ademán de saludo¹⁹⁹.

Como vemos, por tanto, el acto de levantar un brazo con la palma de la mano extendida tuvo en época romana diversos significados, relacionados con

¹⁹⁷ Véase: P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 60.

¹⁹⁸ Sobre el culto a *Salvs*, diosa romana de la salud, la prosperidad y el bienestar público véase: R. PLIEGO VÁZQUEZ, “El origen de *Salvs* y su representación en la amonedación romana”, *Jornadas de Medicina y Filosofía*, Sevilla, 1999, pp. 361-382.

¹⁹⁹ El detalle de esta escena se encuentra reproducido en: S. SETTIS – A. LA REGINA – G. AGOSTI – V. FARINELLA, *La colonna Traiana*, Torino, 1988, p. 325, fig. 67.

la salutación y la señal de victoria, algunos de los cuales pudo haber tomado la iconografía cristiana. Es el caso del tema iconográfico que vamos a analizar a continuación.

2.1.1.2. *El brazo levantado en la imagen del caballero victorioso medieval*

En relación con la iconografía profana, aunque ligado al ámbito de la arquitectura religiosa, debemos señalar la utilización del gesto de levantar un brazo como señal de saludo o despedida en el tema iconográfico del caballero victorioso. Se trata de una variante de la iconografía de “La dama y el caballero”, generado en el Occidente francés en el segundo cuarto del siglo XII. Se desarrolló, desde el primer momento, muy ligado a la poesía y literatura coetáneas. En torno al último cuarto de la centuria señalada, el tema cruzó las fronteras y se expandió por el norte de la Península Ibérica, donde podemos encontrar variados ejemplos²⁰⁰.

El tema de la dama y el caballero fue representado, a lo largo del siglo XII, únicamente en soporte escultórico. Consiste en la representación de dos personajes: uno masculino, ecuestre, que se despide de un personaje femenino, pedestre. La fórmula utilizada por el artista para plasmar el saludo que realizan

²⁰⁰ En la Península Ibérica, este tema ha sido objeto de estudio por varios autores, entre los que destacan, sin duda, los trabajos de: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*, León, 1982, p. 133; M. RUIZ MALDONADO, “El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos”, *Boletín del Seminario de Estética, Arte y Arqueología*, (1979), pp. 271-283; ID., “Un nuevo ejemplo de Caballero Victorioso en relación con el ciclo davídico”, *Boletín del Seminario de Estética, Arte y Arqueología* (1983), pp. 457-460; ID. *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, especialmente pp. 13-24. El último estudio sistemático es el de: I. RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, “Un tema iconográfico en torno al 1200. La dama y el caballero”, *Fernando III y su tiempo (1201-1252). VIII Congreso de Estudios Medievales*, León, 2003, pp. 437-467. Sobre el mundo de los caballeros, en general, puede consultarse la obra: V. FLORI, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, 2001.

ambos personajes ha dado lugar a la existencia de distintas variantes del tema: una de las más usuales es aquella en la que ambas figuras se despiden abrazándose y/o besándose. Sin embargo, existen también numerosos ejemplos en los que ambos personajes están más distanciados y levantan uno de sus brazos en señal de despedida. Ésta es, por tanto, la variante que nos interesa analizar en este momento.

Se trata, en casi todos los casos, de representaciones en las que la escena incluye a un tercer personaje, generalmente situado bajo las patas del caballo que monta el personaje masculino. De ahí que esta variante haya sido denominada la del caballero victorioso. En la Península Ibérica podemos señalar los siguientes ejemplos: un capitel del claustro de Santillana del Mar (Cantabria) y otro en el exterior de la iglesia de Santa María de Piasca, en Liébana (**fig. 11**)²⁰¹; un relieve procedente de la catedral románica de León²⁰²; un capitel procedente del monasterio de Aguilar de Campoo (Palencia)²⁰³; en la provincia de Burgos podemos citar dos capiteles, uno en el exterior de la iglesia de Aguilar de Bureba y en la iglesia de San Lorenzo de Vallejo de Mena. En los dos casos el caballero sujeta las riendas con una mano y con la otra, levantada, sostiene un objeto o la espada. En Zamora, existe una escena de este tipo en un capitel situado en el exterior del ábside de la colegiata de Santa María de Toro y otro en el brazo norte del crucero de Santa Marta de Tera. En este último caso,

²⁰¹ En este último no existe figuración del personaje vencido.

²⁰² Hoy se encuentra en el Museo catedralicio.

²⁰³ En este capitel, al igual que en el de Piasca, no existe la figura del vencido. Actualmente es conservado en Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Cfr.: J. L. HERNANDO GARRIDO, *Escultura tardorrománica en el Monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*, Aguilar de Campoo, 1995, pp. 88-89.

En la provincia palentina, existe otra representación del caballero victorioso en la portada meridional de la iglesia de Santa María de Carrión de los Condes. Sin embargo, el personaje ha perdido los brazos, de manera que no podemos saber realmente cuál era el gesto que realizaba. Aún así, podemos aventurar que tendría un brazo levantado al igual que en los demás ejemplos señalados.

sin embargo, hemos de notar la ausencia de la figura de la dama. Algo que ocurre, también, en la representación en relieve de la portada sur de la colegiata de Armentia (Álava). Un capitel del ábside de la catedral vieja de Salamanca también alberga este tipo de representación, aunque sin figura del vencido. Fuera del ámbito castellano, hallamos este tema en un capitel del crucero de la Seu Vella de Lleida²⁰⁴.

Como vemos, la escena del caballero victorioso se circunscribe mayoritariamente al ámbito castellano-leonés, cántabro y vasco²⁰⁵. Sobre sus posibles significados, se han establecido también diferentes hipótesis, aunque en todo momento se ha puesto de relieve el valor cortesano de estas imágenes, en relación clara con la lírica y literatura coetáneas.

Por otro lado, es posible también relacionar la figura del personaje a caballo, que levanta un brazo y pisa con las patas de su caballo a un enemigo, con ciertos emperadores romanos. La imagen estaría dotada, entonces, de un significado de carácter triunfal. En este sentido, la imagen de Marco Aurelio a caballo, identificada durante el período medieval como el emperador Constantino, sería la más idónea. Igualmente, se han establecido también paralelos entre esta representación y ciertos pasajes del texto bíblico²⁰⁶.

Por nuestra parte, el primer aspecto que queremos poner de relieve es que el gesto que estamos analizando en la escena del caballero y la dama en la iconografía románica tiene, en principio, un carácter natural. Se trata de un

²⁰⁴ Sobre este ejemplo concreto véase: C. BERLABÉ i JOVÉ, “La iconografía del caballero de la Seu Vella”, *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, pp. 69-71.

²⁰⁵ I. Ruiz de la Peña ha hecho notar la ausencia significativa de este tema en el contexto del románico gallego. En Asturias, por el contrario, son varios los ejemplos de la iconografía de la dama y el caballero. Responden, sin embargo, a la tipología de la despedida de ambos personajes mediante el abrazo y el contacto físico. Cfr.: I. RUIZ DE LA PEÑA, *Op. cit.*, p. 452.

²⁰⁶ Sobre las diferentes interpretaciones iconográficas y simbólicas dadas a este tema véase: M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica...*, pp. 14-16.

gesto de saludo o despedida, muy similar al que todavía hoy nos es familiar. Es una postura que se repite en la figura tanto del personaje masculino como femenino, es decir, hay una reciprocidad en el trato.

En segundo lugar, desde el punto de vista formal y simbólico, podemos compararla con otras iconografías afines y realizar, desde el punto de vista cronológico, un proceso evolutivo: esta fórmula del personaje a caballo, surgida en el marco de la iconografía imperial romana, fue asumida pronto por los artistas cristianos. El emperador romano se convirtió, así, en la figura de Cristo triunfante. A partir de entonces, y a lo largo de todo el período medieval, los artistas tuvieron a su disposición un motivo plástico para plasmar gráficamente la figura de un gobernante o poderoso en actitud victoriosa. Es en este marco de asimilación de modelos donde se incardinaria el tema del caballero victorioso.

El gesto del personaje masculino tendría, por tanto, dos significados explícitos: el saludo o despedida natural respecto a la dama, y un contenido simbólico más profundo, derivado de sus precedentes²⁰⁷.

2.1.1.3. *El brazo levantado en actitud declamatoria*

En el mundo romano, este gesto de levantar el brazo era muy utilizado en el ámbito de la pronunciación de discursos, en el arte de la retórica y la oratoria. Tenía, por tanto, un sentido declamatorio²⁰⁸. En el campo de la iconografía, es adoptado por filósofos, escritores y también musas. Así podemos verlo, por ejemplo, en el mosaico de las musas hoy conservado en el Museo

²⁰⁷ Sobre los rituales de bienvenida y despedida en la Edad Media resulta interesante el estudio de: H. FUHRMANN, “<Willkommen und Abschied>. Über Begrüßungs- und Abschiedsrituale im Mittelalter“, *Mittelalter. Annäherungen an eine fremde Zeit* (=Schriftenreihe der Universität Regensburg, N. F. 19, Regensburg, 1993), pp. 111-139.

²⁰⁸ A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 40.

Nacional de Arqueología de Lisboa. Las nueve musas adoptan diversas actitudes, actuando el gesto como uno de sus elementos distintivos: dos de ellas levantan su brazo derecho con todos los dedos de la mano extendidos, evidenciando su condición oratoria²⁰⁹. En la misma ciudad de Lisboa, en el Museo do Carmo, se custodia el denominado “Sarcófago de las musas”. Al igual que en el mosaico citado, se han reproducido las figuras alegóricas de las nueve musas, con sus atributos y rasgos más distintivos: aunque el relieve está bastante deteriorado, podemos ver todavía a una de las musas sosteniendo en su mano izquierda una máscara, al tiempo que iza su brazo derecho en ademán declamatorio²¹⁰.

2.1.1.4. *El brazo levantado como signo de asombro, temor y horror*

Como reza este epígrafe, en la iconografía románica podemos encontrar también la postura de un brazo elevado para plasmar el sentimiento de asombro, frecuentemente ligado al temor.

Se trata de una postura utilizada en varios temas iconográficos relacionados con textos bíblicos. En el *Antiguo Testamento*, podemos señalar su presencia en las imágenes que plasman la historia de Caín y Abel²¹¹. El personaje que la adopta es Abel, que levanta su brazo en señal de temor ante el ataque de su hermano, que le causa la muerte. Así podemos contemplarlo, en el

²⁰⁹ Este mosaico, fechado en el siglo IV, aparece reproducido en: W. TRILLMICH - Th. HAUSCHILD - M. BLECH-H.G. NIEMEYER - A. NÜNNERICH-ASMUS - U. KREILINGER, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz, 1993, Tafel 211a.

²¹⁰ Este sarcófago procede de Valado dos Frades y ha sido fechado en la primera mitad del siglo IV d.C. Cfr.: *Ibidem*, Tafel 211d.

²¹¹ *Génesis*, 4, 8: “Caín dijo a su hermano Abel: <Vamos afuera>. Y cuando estaban en el campo, se lanzó Caín contra su hermano Abel y lo mató”.

ámbito peninsular hispano, en las pinturas murales procedentes del refectorio de Sigena.

En el mismo contexto de la iconografía bíblica, esta conducta es la que realizan los apóstoles en la escena de la Ascensión de Cristo o en las representaciones de la *Maiestas Domini*. En relación con la primera de ellas podemos citar el frontal llamado “de Martinet”, de mediados del siglo XII y procedente de la ermita de Lles (Martinet, Cerdaña). El frontal, dividido en dos registros, acoge en el superior la representación de Cristo en la mandorla, flanqueado por dos grupos de ángeles que le acompañan en su subida al cielo. En el inferior, los doce apóstoles y la Virgen asisten al prodigio. La mayor parte de los apóstoles levantan su brazo, flexionando el codo²¹². Otra muestra paradigmática la hallamos en uno de los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, donde, al igual que ocurre en el frontal catalán, los apóstoles levantan su brazo en señal de asombro y miedo ante la visión de Cristo en majestad (**fig. 12**).

Esta postura, con tal contenido, podemos encontrarla también en la estética griega y romana. Citamos, como imagen bien expresiva, la actitud de una figura femenina en un sarcófago romano conservado en el Louvre, en el que se esculpió el mito de Meleagro²¹³. Altea, madre del héroe, introduce en el fuego situado ante ella el tizón fatal que supondrá la muerte de su hijo. Al mismo tiempo vuelve la cabeza hacia el lado contrario y levanta un brazo con la mano completamente extendida. Ambas actitudes manifiestan cómo Altea se ha

²¹² M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Frontal llamado <de Martinet>”, *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 386-387.

²¹³ El mito de Meleagro es narrado por Ovidio en *Las Metamorfosis*. Cfr.: OVIDIO, *Metamorfosis*, introducción de J. A. Enríquez y traducción y notas de E. L. Jungl, Madrid, 1994, libro VIII, pp. 291-294.

dado cuenta ya del hecho cometido y reflejan el temor ante las consecuencias funestas que éste acarrear²¹⁴. La misma actitud podemos ver, en la Península Ibérica, en el sarcófago de Husillos, en el que se representó el mito de Orestes (**fig. 13**). En el centro del frontal del sarcófago se esculpió el drama propiamente dicho, con el retrato de Orestes que venga la muerte de su padre Agamenón. En uno de los lados de esta escena central, una anciana que asiste al asesinato vuelve la cara horrorizada, huyendo de la vista del sacrilegio, al tiempo que levanta su mano con la palma extendida y la coloca ante la cabeza, tapando la horrible visión.

Como ya demostró en su día S. Moralejo, esta postura fue copiada por el escultor que labró uno de los capiteles de la iglesia palentina de Frómista. El artista copió el gesto desde el punto de vista conceptual, el de su significado, y lo aplicó a un significante distinto, a una escena con contenido religioso. Posteriormente, otros autores han señalado la copia de este gesto, a partir del capitel de Frómista, en algunas de las primeras manifestaciones de la escultura románica en la Península Ibérica.

Nos encontramos, por tanto, ante un caso claro de influencia directa del arte antiguo sobre la plástica románica. Como hemos señalado, en este caso la postura heredó sus características formales y conceptuales pero fue adaptada para un personaje distinto²¹⁵.

²¹⁴ Sobre esta escena véase: P. ZANKER, *Un arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano, 2002, p. 167.

²¹⁵ Sobre este sarcófago y la influencia que tuvo en el desarrollo de algunas de las primeras muestras de arte románico en la Península Ibérica véase: S. MORALEJO ÁLVAREZ, "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*, t. I, Santiago, 2004, pp. 279-288. Más recientemente véase los trabajos de: J. L. HERNANDO GARRIDO, "La escultura románica en Palencia: un balance historiográfico", *Palencia en los siglos del románico*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 9-36, especialmente p. 15 y F. PRADO

2.1.2. Los dos brazos o manos levantados

Al igual que en el caso de un brazo levantando, que acabamos de analizar, la postura de mantener ambos brazos alzados con las manos abiertas y completamente extendidas, tuvo un gran desarrollo en el arte románico europeo y, concretamente, en el de la Península Ibérica. Fue adoptada por multitud de personajes y es portadora de varios significados.

2.1.2.1. *La postura orante*

El principal contexto en el que encontramos el gesto de levantar los brazos, en dirección al cielo, es en aquellas escenas en las que se representa a personajes orando y adorando a Dios, solicitando su auxilio.

Por lo que se refiere a su presencia en la iconografía románica hispana, fue un gesto frecuente en el contexto sacro, sobre todo en imágenes que plasman gráficamente pasajes procedentes del texto bíblico. En relación con el *Antiguo Testamento*, el tema de Daniel en el foso de los leones es, quizá el más significativo²¹⁶. Teniendo en cuenta que este tema iconográfico responde a dos momentos diferentes narrados en la Biblia, desde los comienzos del arte cristiano existieron dos fórmulas diferentes para representarlo artísticamente²¹⁷.

VILAR, “*Saevum facinus*: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, *Goya*, 324 (2008), pp. 173-199.

²¹⁶ Además de este tema iconográfico, este gesto también aparece en aquellas escenas que plasman el pasaje de Moisés subiendo a la montaña con Aarón y Jur para orar a Dios, durante el combate establecido entre el pueblo de Israel y los Amalecitas (*Éxodo*, XVII, 11: “Y sucedió que, mientras Moisés tenía alzadas las manos, prevalecía Israel; pero cuando las bajaba, prevalecía Amalec”). H. Leclercq cita esta representación en un mosaico de Santa María Maggiore en Roma. Cfr.: H. LECLERCQ, “Main”, F. CABROL y H. LECLERCQ, H., *Dictionnaire D’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1934, t. X, col. 1212.

²¹⁷ El profeta Daniel fue arrojado dos veces a un foso para que fuera devorado por las fieras: *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 (...)”.

La primera de ellas, la más simple, nos muestra a un personaje masculino de pie, desnudo, con los brazos alzados y flanqueado por dos leones. La segunda incluye más elementos: Daniel se encuentra sentado, siempre vestido y rodeado de varios animales, al tiempo que puede adoptar diversas posturas, como llevarse la mano a la mejilla²¹⁸.

Estamos ante un tema iconográfico que tuvo un especial desarrollo en la Península Ibérica, donde es posible señalar variados ejemplos en los que Daniel eleva los brazos de manera orante²¹⁹. En el ámbito de la escultura monumental, es ciertamente conocida la representación esculpida en un capitel del claustro cántabro de Santillana del Mar (**fig. 14**)²²⁰. Podemos señalar otro ejemplo escultórico en un capitel del arco triunfal de la iglesia palentina de Santa Marina, en Villanueva de la Torre (**fig. 15**), así como uno de los capiteles exteriores de la cabecera de San Pedro de Rebón (Pontevedra)²²¹.

Sin embargo, es el campo de la miniatura el que más nos interesa resaltar. Durante la Alta Edad Media, la importancia del libro de Daniel fue creciendo progresivamente, llegando a ser objeto de estudio de varios padres de

²¹⁸ Sobre estas dos fórmulas véase: H. SCHLUNK, "Die Sarkophage von Ecija und Alcaudete", *Madridrer Mitteilungen*, 3 (1962), pp. 119-151; 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) y M. VILA DA VILA, *La iglesia románica de Cambre*, La Coruña, 1986, pp. 65-66.

²¹⁹ Esta conducta es también frecuente en la plástica románica europea, como podemos comprobar en el capitel que acoge este tema en el claustro de la abadía de Moissac. Cfr.: Q. CAZES- M. SCELLÈS, *Le cloître de Moissac*, Bordeaux, 2001, pp. 56-57; M. SCHAPIRO, *The sculpture of Moissac*, London, 1985, p. 65, fig. 86. En el románico italiano destaca la representación esculpida en un capitel del interior de la abadía de Sant'Antimo en Castelnuovo dell'Abate.

²²⁰ En este capitel podemos ver una simbiosis de las dos fórmulas iconográficas sobre el tema de Daniel en el foso que tuvieron difusión durante la Edad Media. El profeta es representado de pie, con los brazos alzados, pero rodeado por leones, el ángel y Habacuc. Véase: M. SCHAPIRO, *The sculpture of Moissac...*, p. 109.

²²¹ Sobre este capitel, así como sobre el tema iconográfico de Daniel en el foso de los leones en la escultura románica gallega véase: T. C. MOURE PENA, "La fortuna del ciclo de <Daniel en el foso de los leones> en los programas escultóricos románico de Galicia", *Archivo Español de Arte*, 315 (2006), pp. 279-298, especialmente p. 295.

la Iglesia. Entre ellos destaca el conocido comentario de san Jerónimo. En la Península Ibérica, éste fue incluido, con una serie de miniaturas, al final de los códices que contenían el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana²²². Por ello, la representación del pasaje de Daniel en el foso se hizo frecuente en estos manuscritos, como demuestra el fol. 286 del *Beato de Fernando I*²²³. El profeta, de pie, tiene los brazos alzados, y es flanqueado por dos leones que le muerden los pies. Sobre él se encuentran las figuras del ángel y Habacuc.

Este códice nos da pie a señalar que, no sólo en los beatos, sino también en las grandes biblias de los siglos X al XII podemos encontrar la postura que estamos señalando en el personaje de Daniel. Así, la *Biblia del 960* de San Isidoro de León²²⁴, que posteriormente fue copiada en otro manuscrito, el de 1112, presenta también una iconografía muy similar en el fol. 325v: en la parte superior de la escena, un ángel traslada a Habacuc hasta el foso donde se encuentra Daniel quien, en este caso, está sedente y coloca los brazos a ambos lados del cuerpo, pero no tan altos como en la miniatura del beato. Dos leones afrontados le lamen igualmente los pies²²⁵.

Por otro lado, en relación también con la iconografía sacra, existen varios momentos en el transcurso del oficio litúrgico de la misa en los que el gesto de alzar los brazos puede convertirse en protagonista. Por ello, son

²²² La mayoría de los investigadores coinciden en señalar que el comentario de San Jerónimo fue unido al propio comentario de Beato poco después de que éste último fuera compuesto por el monje lebaniego. Sin embargo, el ciclo de sus miniaturas se retrasa hasta la décima centuria, seguramente en relación con la ampliación que experimentó el propio programa gráfico de los beatos de la rama II. Sobre estos aspectos véase: J. VALLEJO BOZAL, “El ciclo de Daniel en las miniaturas del códice”, *Codex Biblicus Legionensis: Veinte Estudios*, León, 1999, pp. 175-186 e 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.

²²³ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitrina 14-2. Sobre este manuscrito véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...III. The Tenth and Eleventh Century*, London, 1998, pp. 34-40 e ills. 224-350.

²²⁴ León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, Cod. 2.

²²⁵ Sobre esta representación véase: J. VALLEJO BOZAL, “El ciclo de Daniel...”, pp. 178-179.

frecuentes también las representaciones plásticas en las que el sacerdote es plasmado con los brazos completamente alzados o bien manteniéndolos a media altura, a ambos lados del torso. En el arte románico peninsular podemos señalar dos muestras bien significativas: el sarcófago de Dumio, del siglo XI, hoy conservado en las dependencias de la iglesia portuguesa de San Martín de Dumio (Braga). En el frente de la cista del sarcófago se esculpió la figura de un clérigo, con nimbo y los brazos en alza. La figura está situada tras un altar y en el interior de unas dependencias templarias. A ambos lados de la representación arquitectónica se encuentran dos grupos de personajes, sin duda los fieles asistentes al oficio litúrgico (**fig. 16**)²²⁶.

Una imagen algo similar podemos ver en un capitel en el exterior de la iglesia zamorana de Santa María la Nueva. Se encuentra en la ventana sur del ábside central y presenta un relieve muy tosco, de una calidad muy pobre: una figura humana, de rasgos esquemáticos, levanta los brazos en la misma actitud que estamos señalando. Se encuentra junto a una especie de altar y en el interior de un espacio arquitectónico (**fig. 17**). Por otro lado, en el interior de la misma iglesia se conserva otro capitel, hoy utilizado como soporte de altar y de factura muy similar al del exterior, en el que varios personajes son representados con la misma postura.

El significado de este gesto en todos los casos que hemos citado es muy claro: se trata de una actitud de oración y de petición de auxilio hacia la divinidad. La figura que la adopta se ofrece ante Dios, lo adora, se muestra

²²⁶ Sobre este sarcófago véase el reciente trabajo de E. Fernández, que recoge minuciosamente la bibliografía anterior existente: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Hacia la renovación escultórica de la segunda mitad del siglo XI: Los ejemplos del sarcófago de San Martín de Dumio y de la pila bautismal de San Isidoro de León", *De Arte: revista de historia del Arte*, 6 (2007), pp. 5-36.

humilde y suplicante ante él. Por lo que respecta a su origen, se trata de una postura presente desde época prehistórica y en la mayor parte de las civilizaciones antiguas mediterráneas²²⁷. H. Leclercq señala que en la Antigüedad existió ya una tendencia muy marcada a levantar los brazos colocándolos en una posición vertical, a ambos lados de la cabeza y con las palmas giradas hacia lo alto²²⁸. En Egipto, por ejemplo, para el verbo “rezar” se utilizaba como jeroglífico la figura del hombre con las manos alzadas hacia arriba²²⁹. En Sumer, esta postura de levantar ambos brazos se combinaba con la de levantar uno solo o colocar las manos a ambos lados de las caderas²³⁰.

Además, encontramos continuas referencias a esta actitud en las fuentes textuales a lo largo de toda la época antigua. Citamos, por ejemplo, su descripción en un pasaje del canto IX. 287 de la *Odisea* de Homero:

*“Nosotros contemplábamos aquel espectáculo aterrados, con los ojos llenos de lágrimas y alzando nuestras manos a Júpiter, pues la desesperación se había enseñoreado de nuestro ánimo”*²³¹.

Fue también una postura descrita frecuentemente por los escritores romanos, entre los que se encuentran Cicerón, Horacio, Ovidio y Virgilio. Ovidio, por ejemplo, describe la realización de este gesto por parte de un reo en las *Metamorfosis*:

²²⁷ Cfr.: J. MARINGER, “Adorants in Prehistoric Art: Prehistoric Attitudes and Gestures of Prayer”, *Numen*, 26.2 (1979), pp. 215-230.

²²⁸ H. LECLERCQ, “Main”, *Dictionnaire d’archeologie...*, t. X, col. 1213.

²²⁹ M. KIRIGIN OSB, *La mano divina nell’iconografia cristiana*, Città del Vaticano, 1976, p. 23.

²³⁰ Véase el estudio de los gestos de plegaria en los sellos sumerios de: S. LANGDON, “Gesture in Sumerian and Babylonian Prayer”, *Journal of the Royal Asiatic Society* (1919), pp. 531-556.

²³¹ HOMERO, *La Odisea. La Batracomiomaquia. Himnos. Epigramas*, traducción, estudio preliminar y notas de J. B. Bergua, Madrid, 1965, p. 135.

*“Cuando se hubo celebrado la primera parte del juicio y el crimen quedó patente, probado sin necesidad de testigos, el reo, desarrapado, alzando los brazos y el rostro hacia los dioses, exclamó: <¡Oh tú, a quien los doce trabajos hicieron digno del cielo, ayúdame, te lo suplico! ¡Después de todo, tú eres el culpable de mi crimen!>”*²³²

De manera muy similar, Virgilio, en *La Eneida*, utiliza hasta catorce veces esta postura para describir la oración y la petición de ayuda a los dioses. En algunas ocasiones el gesto acompaña a la plegaria oral mientras que en otras es la postura la que acoge el significado completo del comportamiento²³³.

Por último, podemos señalar otro pasaje del *Asno de Oro* de Apuleyo donde se recoge una postura que podría ser identificada con la que estamos analizando:

*“Después de estas palabras volvieron a saltarme las lágrimas y, con los brazos extendidos en actitud de súplica, imploraba tristemente a unos y a otros en nombre de la pública clemencia y de sus seres más queridos”*²³⁴

²³² OVIDIO, *Metamorfosis*, op. cit., p. 478.

²³³ Sobre la presencia de este gesto en la obra citada véase: F. A. SULLIVAN, “*Tendere Manus: Gestures in the Aeneid*”, *The Classical Journal*, 63.8 (1968), pp. 358-362. Sobre esta postura en el mundo antiguo véase también: C. SITTL, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig, 1890, p. 202; S. BERTELLI y M. CENTANNI, “Il gesto. Analisi di una fonte storica di comunicazione non verbale”, *Il Gesto nel rito en el cerimoniale dal mondo antico a oggi*, Firenze, 1995, p. 11 y F. BISCONTI, “Il gesto dell’orante tra atteggiamento e personificazione”, *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, 2000, pp. 368-372.

²³⁴ APULEYO, *El asno de oro*, introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, 1978, Libro III, 7, p. 91.

Desde sus comienzos, el cristianismo asumió de manera natural esta conducta realizada hacia los dioses. Se trataba de una postura común prácticamente a todas las culturas de su entorno, de manera que fue asimilada rápidamente y, en ciertos aspectos, corregida y ampliado su significado. Así, Tertuliano, propone al fiel cristiano elevar los brazos pero de manera más moderada²³⁵. Además, la intención de los primeros cristianos al llevar a cabo este gesto pudo verse influida por el deseo de emular la posición de Cristo en la cruz, con los brazos completamente extendidos. Así puede observarse en los textos de algunos Padres de la Iglesia, que incitan a los creyentes a imitar durante la oración la actitud del crucificado²³⁶.

En el plano artístico, el arte paleocristiano utilizó este gesto sistemáticamente: incluido tanto en escenas narrativas, como los tres hebreos en el horno de Babilonia (**fig. 18**)²³⁷, Daniel en el foso de los leones (**fig. 19**)²³⁸ o la figura de la Virgen²³⁹; y fue adoptado por figuras que constituyen en sí mismas el tema iconográfico del orante, como ocurre en gran número de sarcófagos de

²³⁵ TERTULIANO, *De oratione*, c. XVII, P.L., t. I, col. 1278. Véase: H. LECLERCQ, "Main"..., col. 1213. Sobre la descripción de este gesto en la obra de Tertuliano véase también: W. RORDORF, "Les gestes accompagnant la prière, d'après Tertullien, *De Oratione* 11-30, et Origène, *Περί ευχης* 31-32", *Gestes et paroles dans les diverses familles liturgiques: conférences Saint-Serge, XXIVe Semaine d'études liturgiques, Paris, 28 juin-1er juillet 1977*, Roma, 1978, p. 197.

²³⁶ H. Leclercq cita varios pasajes de Tertuliano, San Agustín y San Ambrosio. Cfr.: H. LECLERCQ, "Main", *Dictionnaire d'archéologie...*, t. X, col. 1213.

²³⁷ Por ejemplo en las catacumbas de Santa Priscila, en Roma.

²³⁸ Como muestra gráfica señalamos la representación escultórica de esta escena en un relieve hoy conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba. Cfr.: P. DE PALOL, *Arte paleocristiano en España*, Barcelona, s. f., p. 95.

²³⁹ Para A. Grabar, los retratos de la Virgen como una orante la convertían en la intercesora del hombre por excelencia así como también en una imagen alegórica de la Iglesia. Cfr.: A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, pp. 77-78. Un ejemplo significativo de la representación de María como una orante podemos observarlo en el fol. 13v de los Evangelios de Rabbula, donde se minió la escena de la Ascensión (Florencia, Biblioteca Laurenziana). Cfr.: J. SPIER, *Picturing the Bible. The earliest christian art*, Kimbell Art Museum, 2007, p. 281.

los siglos III y IV²⁴⁰. Es, quizá, la actitud más repetida en la iconografía del primer arte cristiano²⁴¹.

Canalizado a través de las prácticas rituales y el arte de los primeros cristianos, el gesto de elevar los brazos en oración fue heredado tanto por la cultura copta y bizantina como por el Occidente medieval. En el ámbito oriental, lo encontramos con frecuencia en fuentes artísticas y textuales. En cuanto a las primeras, el arte copto nos proporciona muestras elocuentes, por ejemplo en la representación de los tres hebreos en el horno de Babilonia en un relieve del siglo VII o en el tema de Daniel en el foso de los leones esculpido en otro relieve de la misma centuria, ambos conservados en el museo copto de El Cairo²⁴². Entre las fuentes literarias podemos señalar el poema bizantino de *Basilio Digenis Akritas*, escrito en el siglo X, donde se cita en varias ocasiones

²⁴⁰ Entre los sarcófagos paleocristianos conservados en la Península Ibérica, podemos señalar el de Écija, donde se representa el tema de Daniel en el foso de los leones, o el de Castiliscar, en cuyo centro se encuentra la figura de una orante. Sobre el primero de ellos véase: H. SCHLUNK, “Die Sarkophage von Ecija und Alcaudete”, *Madridrer Mitteilungen*, 3 (1962), pp. 119-151. Es obligado citar, también, el denominado Sarcófago de las Orantes, conservado en el Museo de la necrópolis de Tarragona. El frente de este sarcófago está decorado con tres figuras humanas, la central masculina y dos laterales, femeninas y representadas con los brazos a ambos lados del cuerpo, en postura orante. Cfr.: P. DE PALOL, *Arte paleocristiano en España...*, pp. 258-259. El sarcófago de Castiliscar fue también estudiado por H. Schlunk en: H. SCHLUNK, “El sarcófago de Castiliscar y los sarcófagos paleocristianos españoles de la primera mitad del siglo IV”, *Príncipe de Viana*, 28 (1947), pp. 305-353.

²⁴¹ A. Grabar ha establecido varios pasos en la evolución de la figura de la orante en los primeros siglos de arte cristiano: en primer lugar, las primeras representaciones del orante en las catacumbas paleocristianas eran un signo semiabstracto, un esquema muy simple de una figura frontal, sin edad ni sexo, que levanta los dos brazos en actitud de oración. Posteriormente, de manera progresiva el personaje se fue haciendo cada vez más consistente llegando a ser un retrato funerario de un individuo en el que ya se reproducen los rasgos faciales y aspectos concretos de su indumentaria. Ya en el siglo V, la Iglesia utilizó esta figura para los retratos de los mártires, utilizándolo como expresión de la idea de intercesión de los santos. A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 40 y 95.

Ver también: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol II, p. 90 y M. GUERRA, *Simbología románica...*, pp. 221-222.

²⁴² Cfr.: M. ZIBAWI, *Images de l'Égypte chrétienne. Iconologie copte*, Paris, 2003, pp. 52-53, figs. 46 y 48.

la realización de esta postura en señal de plegaria y de acción de gracias a Dios²⁴³:

*“Y había que ver a los hermanos henchidos de alegría.
Con las manos al cielo glorificaban a Dios,
diciendo todos: <A Ti, único Dios, corresponde la gloria,
quien en Ti cifra su esperanza, no se arrepentirá>”.*

*“Él los abrazó y los perdonó a todos;
y de cara al oriente, con las manos en alto,
decía: <¡Oh Cristo!, ¡Oh Hijo y Verbo de Dios!”*

*“Al punto el general, alzando en alto sus manos
y su mirada hacia oriente, daba gracias a Dios”*

En la Alta Edad Media occidental, la postura del orante fue también el comportamiento más usual de fieles y monjes, como puede desprenderse de las reglas monásticas. Por proximidad recogemos su descripción en la regla de San Fructuoso de Braga, donde se prescribe la realización de esta conducta en todos los rezos:

*“Indefectiblemente, en todos los rezos de cada una de las horas,
nocturnos y diurnos, al final de todos los salmos, al cantar el gloria al
Señor, harán la postración en tierra, con tal regulación, empero, que*

²⁴³ *Basilio Digenis Akritas*, introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción inédita de Juan Valero Garrido, Barcelona, 1981, pp. 93, 117 y 189.

*ninguno se postre o se levante de nuevo antes que el superior, sino todos con la mayor uniformidad han de levantarse, y con las manos extendidas hacia el cielo continúan orando con la misma uniformidad con que se han postrado*²⁴⁴.

La representación de la figura orante en el arte románico podríamos considerarla como una continuación natural de su presencia en la plástica de épocas anteriores, adoptada por muy diversos personajes y siempre con el mismo sentido de adoración y exposición ante la divinidad.

Sin embargo, hemos de señalar, que el arte románico supone, en cierta manera, el comienzo de la desaparición de este gesto. Fue sustituido, progresivamente, por otra conducta: la de arrodillarse y juntar las palmas de las manos ante el pecho, en señal de adoración y oración²⁴⁵. Será la conducta más habitual en época bajomedieval y en la plástica gótica.

2.1.2.2. *Brazos alzados en señal de bendición*

Al mismo tiempo que los fieles alzan los brazos en ademán de plegaria y pidiendo ayuda y benevolencia a Dios, la figura de éste y de Cristo levantan también ambos brazos en señal de bendición y acogida. Generalmente, como veremos al analizar los gestos concretos de los dedos, ambas figuras levantan un único brazo y extienden o bien el dedo índice o éste y el corazón. Aunque

²⁴⁴ FRUCTUOSO DE BRAGA, *Regla*, capítulo II: De los prepósitos y del oficio. Cfr.: SAN LEANDRO, SAN FRUCTUOSO, SAN ISIDORO, *Reglas monásticas de la España visigoda. Los tres libros de las <Sentencias>*, edición crítica bilingüe por J. Campos e I. Roca, Madrid, 1971, p. 140-141 (en adelante esta obra la citaremos como: *Reglas monásticas...*). El texto también está citado en H. LECLERCQ, "Main", *Dictionnaire d'Archéologie...*, t. X, col. 1214.

²⁴⁵ J. – C. SCHMITT, "Gesti", *Enciclopedia dell'arte medievale*, t. VI, Roma, 1995, p. 597.

menos frecuente, podemos hallar también numerosas imágenes en las que son los dos brazos los que se alzan en señal de bendición. En el caso de la representación de Cristo, esta postura conlleva además, la muestra de sus llagas como símbolo de su pasión.

En el arte románico de la Península Ibérica podemos citar varias representaciones explícitas. Es el caso de un capitel doble hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional, procedente del claustro del monasterio de Aguilar de Campoo: el artista esculpió una figura de Cristo sedente, que levanta ambos brazos y muestra en la palma de sus manos las llagas de su martirio (**fig. 20**). Algo semejante podemos ver en la escena de la resurrección de los muertos incluida en el ciclo de pinturas murales de la iglesia de Sant Pau, en Casserres de Berguedà²⁴⁶. Se trata de la representación de Cristo Redentor, figurado de medio cuerpo, desnudo, mostrando en su costado las heridas hechas por los soldados y los brazos alzados a ambos lados de la cabeza, enseñando las llagas en las palmas de sus manos como símbolos de su Pasión.

Junto con las figuras de Dios Padre y Cristo, el sacerdote cristiano levanta también los brazos en actitud bendiciente en el transcurso de la celebración litúrgica. En relación con estos aspectos, podemos señalar otro ejemplo significativo en la plástica románica hispana. Se trata de la imagen miniada que precede a los documentos de Ordoño II en el *Libro de los Testamentos*²⁴⁷. La miniatura, dividida en dos registros, muestra en el superior al arzobispo ovetense celebrando el oficio litúrgico (**fig. 21**). Se encuentra situado detrás de un altar y levanta los brazos dejándolos a media altura.

²⁴⁶ Estas pinturas pueden verse, actualmente, en el Museo Diocesano de Solsona. Cfr.: J. SUREDA, *Pintura románica catalana*, Madrid, 1981, p. 113.

²⁴⁷ Oviedo, Archivo de la Catedral, Ms. 1, fol. 26v.

Mientras su mano izquierda está completamente extendida, la figura bendice con la derecha, dejando los dedos índice y corazón extendidos y el resto recogidos²⁴⁸.

2.1.2.3. *Los dos brazos levantados en señal de dolor o miedo*

Otra de las variantes semánticas del gesto de alzar los dos brazos es aquella que manifiesta el dolor, principalmente el sufrimiento interno ante la muerte.

En el ámbito de la iconografía religiosa, esta conducta la encontramos en escenas que ilustran diferentes pasajes del *Antiguo Testamento*, como el sufrimiento experimentado por Jacob ante el anuncio de la muerte de José, que podemos ver en la escena sobre soporte musivario plasmada en una de las cúpulas de San Marcos de Venecia.

Procedente del *Nuevo Testamento*, el pasaje de la Matanza de los Inocentes, conllevó también la presencia de este gesto en la plástica medieval, al ser adoptado por las madres de los niños menores de dos años que Herodes ordena matar. Encontramos muestras de esta conducta desde la Alta Edad Media. Uno de los ejemplos más expresivo que hemos podido hallar se encuentra en el fol. 15v del *Codex Egberti*, de época carolingia²⁴⁹. Fue también

²⁴⁸ Sobre esta imagen véase: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “El altar en la Edad Media asturiana”, *Asturiansia Medievalia*, 5 (1985-1986), pp. 54-73; ID., “Hacia la renovación escultórica...”, p. 20, n. 91.

Sobre la postura de *elevatio* del sacerdote en el transcurso de la misa y su plasmación en el arte véase también: M. BARASCH, “<Elevatio>. The Depiction of a Ritual Gesture”, *Artibus et Historiae*, 24.48 (2003), pp. 43-56, especialmente pp. 51-56.

²⁴⁹ Trier, Stadtbibliothek, ms. 24. Véase éste y otros ejemplos altomedievales en: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, figs. 302-304.

una postura usual en el arte románico europeo, como demuestra la figura de una de las madres de los inocentes presente en la decoración pictórica del muro sur de la iglesia de Saint Julien, en Poncé-sur-la-Loire (**fig. 22**). Sin embargo, en la plástica románica de la Península Ibérica, éste no fue uno de los gestos más representados para plasmar el dolor materno. Fue sustituido por otros más violentos, como mesarse los cabellos, así como posturas de carácter contenido, como llevarse la mano a la mejilla.

Por otro lado, el dolor interno es una de las emociones omnipresentes en las escenas de carácter funerario en el ámbito de la iconografía profana. En este caso, el gesto de levantar los brazos plasma gráficamente el sufrimiento y horror ante la muerte de un ser querido²⁵⁰. Fue una postura muy utilizada por los artistas a lo largo de todo el período antiguo y altomedieval. Es la postura que adopta una de las figuras femeninas asistentes a la muerte de Dido en el Virgilio Vaticano (**fig. 23**)²⁵¹. Lo encontramos, también, en el sarcófago del obispo Agilberto, conservado en la necrópolis de Jouarre, del siglo VII²⁵². Sin embargo, en lo que se refiere al caso concreto de la iconografía románica de la

²⁵⁰ Así, podemos compararlo en un primer momento con el dolor experimentado por las madres en la matanza de los inocentes y por el de María ante la muerte de su hijo en la cruz. Sin embargo, las actitudes de ésta última son siempre contenidas desde los comienzos del arte cristiano, mientras que los gestos realizados tanto en la masacre de los inocentes como en las representaciones de cortejos fúnebres pueden ser tanto moderadas como violentas, llegando en muchos casos a la autolesión.

M. Barasch señala que el hecho de levantar los brazos como expresión de desespero era un motivo muy común en el arte antiguo y paleocristiano. Cita un ejemplo representativo en uno de los relieves que decoran la Porta Maggiore de Roma, donde se representa a uno de los Dióscuros sosteniendo a una de las hijas de Leucipo entre sus brazos. La muchacha levanta los brazos en clara señal de miedo y desesperación. Este mismo autor hace alusión a la inclusión de esta conducta en la escena de la matanza de los inocentes, por ejemplo en una placa de marfil del siglo V, hoy en Berlín, donde una de las madres de los niños inocentes alza los brazos ante la muerte de su hijo. Por último, M. Barasch cita como ejemplo representativo de esta actitud en el arte altomedieval su presencia en el Génesis de Viena, en la escena de la muerte de Deborah y en la del lamento de Jacob. Cfr.: M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, p. 30.

²⁵¹ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. lat. 3225, fol. 40r.

²⁵² E. PANOFKY, *Tomb sculpture. Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1992, p. 48, fig. 178.

Península Ibérica, esta postura de mantener los brazos alzados tampoco fue frecuente²⁵³.

Muy relacionado con ese sentimiento de dolor se encuentra aquel que tiene que ver con aspectos como el miedo, la ansiedad o la aprehensión. Al igual que ocurre en el caso de la postura que refleja dolor, estos sentimientos se plasman iconográficamente de la misma manera que la actitud del orante: con los dos brazos alzados a ambos lados del cuerpo. Aunque no se trata de un gesto especialmente significativo en el arte románico peninsular, debemos señalar que fue una postura bastante frecuente tanto en el mundo antiguo como en la iconografía alto y plenomedieval europea. Así, podemos citar su presencia en las copias medievales que se hicieron de las comedias de Terencio. C. R. Dodwell señala su representación en el manuscrito carolingio que acoge la copia de estas obras teatrales en la Biblioteca Apostólica Vaticana²⁵⁴.

Pero, además, este mismo investigador muestra el traslado de esta postura, con el significado de miedo o aprehensión, a la iconografía cristiana. Así lo evidencia, por ejemplo, el hexateuco inglés compuesto en Canterbury en la primera mitad del siglo XI²⁵⁵. C. R. Dodwell ha rastreado la utilización de este gesto en varias escenas, como en un pasaje del Génesis, en el que la figura de Lot asiste horrorizado a la transformación de su mujer en una estatua de sal²⁵⁶.

²⁵³ En cambio, en ámbito europeo parece ser una postura extremadamente frecuente, incluso en época bajomedieval. En Italia, se trata de una conducta muy utilizada por los artistas en las escenas del lamento sobre el cuerpo de Cristo muerto, tanto en el arte gótico como en épocas posteriores. Véase ejemplos significativos en: M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, pp. 59-63.

²⁵⁴ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 3868, fol. 72r y 87r. Cfr.: C. R. DODWELL, *Anglo-Saxon gestures and the Roman stage*, Cambridge, 2000, p. 72.

²⁵⁵ Londres, British Library, Ms. Claudius B. IV.

²⁵⁶ *Génesis*, 19, 26: “La mujer de Lot se volvió para mirar atrás y se convirtió en una estatua de sal”. Véase: C. R. DODWELL, *Op. cit.*, figs XLIX-LI.

2.1.2.4. *Los dos brazos alzados en ademán dialogante*

El último significado, pero no por ello de menor relevancia, que podemos atribuirle a la conducta de levantar los brazos y dejarlos a ambos lados del cuerpo, es aquel que tiene que ver con el discurso y el diálogo.

Se trata, en muchos casos, de una actitud que podemos relacionar estrechamente con la de miedo o sorpresa que acabamos de señalar. De hecho, en algunos de los ejemplos que cita C. R. Dodwell en el manuscrito inglés al que nos acabamos de referir, la postura puede manifestar esa ambivalencia semántica: es el caso de aquellas escenas en las que la divinidad se aparece a los protagonistas del texto bíblico. Así ocurre en el fol. 35 v, en el que la *Dextera Dei* se aparece ante Abraham, que alza sus brazos y levanta la cabeza hacia la parte superior de la escena en la que se encuentra la aparición divina. El gesto del patriarca, por tanto, participa de dos conductas: en primer lugar, la sorpresa y el miedo ante tal aparición y, en segundo lugar, el ademán dialogante que establece con ella.

En la iconografía románica hispana señalamos un ejemplo muy similar. Se trata de la escena de la negación de san Pedro en la *Biblia de Ripoll* (**fig. 24**)²⁵⁷. El discípulo se encuentra en el centro de la composición, con los brazos en alto. Está rodeado por varios personajes, que señalan hacia él con el dedo índice o levantan un brazo, en actitud comunicante. El miniaturista ha plasmado el momento justo en el que Pedro es interrogado por su relación con Jesús y acusado de pertenecer a su “grupo”. El gesto de Pedro podría responder, por un lado, al ademán dialogante que hemos señalado; por otro, el gesto en esta escena sería idóneo para plasmar el diálogo concreto establecido entre el discípulo y

²⁵⁷ Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. lat. 5729, fol. 369, segundo registro.

sus acusadores. Pedro levanta los brazos y encoge los hombros para mostrar gráficamente su fingida sorpresa y negación ante las acusaciones recibidas.

2.1.3. Brazos o manos extendidos

Los brazos extendidos, es decir, colocados delante del cuerpo humano, de manera paralela y alargados hacia delante, es una postura muy frecuente en la plástica románica. Al igual que ocurre con muchos de los gestos que estamos analizando en este trabajo, se trata de una conducta que pudo adquirir distintos sentidos a lo largo del período medieval y, cuyo origen, lo hallamos en el arte antiguo.

2.1.3.1. *Los brazos extendidos en actitud oferente*

Uno de los contextos fundamentales en los que podemos hallar la representación de los brazos extendidos es aquel en el que las imágenes plasman a personajes que realizan una ofrenda, de manera que extienden sus brazos y sostienen en sus manos un objeto. Por ello, en este caso, la conducta a analizar se convierte en una conducta de tipo objetoadaptador²⁵⁸.

En el arte románico, el tema iconográfico principal en el que se encuentra esta postura es la Adoración de los Magos. Se trata del gesto que realizan generalmente los magos ante el grupo representado por Cristo y la Virgen, al que ofrecen sus presentes (oro, incienso y mirra). El ejemplo paradigmático de esta conducta en la plástica románica europea es la

²⁵⁸ Según el sistema propuesto en este estudio, deberíamos analizar esta postura en el capítulo dedicado a las conductas trabadas de tipo objetoadaptador. Sin embargo, hemos decidido incluirla en este apartado, debido a que el significado y sentido de la misma se encuentran muy relacionados con las distintas variantes iconográficas que podemos señalar en cuanto a los brazos extendidos.

representación esculpida en el tímpano de la portada norte de la iglesia de la Madeleine en Vézelay²⁵⁹.

En el caso concreto de la Península Ibérica, esta postura adoptada por los magos es la más habitual en las representaciones románicas más antiguas, del siglo XI. Citamos, como muestras representativas, la miniatura del fol. 366v de la *Biblia de Ripoll*, el tímpano de la portada sur de San Pedro el Viejo de Huesca (**fig. 25**) o el capitel interior de San Martín de Frómista en el que se esculpió este tema iconográfico.

Sin embargo, ya en el siglo XII, momento en el que esta iconografía tuvo un desarrollo espectacular²⁶⁰, la postura oferente de los reyes fue combinada y sustituida por otras: levantar un brazo para quitarse la corona ante la Virgen y Cristo; postrarse, señalar con el dedo índice hacia la estrella; mostrar la palma del espectador; o aquella en la que los tres reyes sostienen entre sus manos las ofrendas pero no llegan a extender los brazos hacia la figura de Jesús²⁶¹. Aún así, seguimos encontrando el gesto oferente en gran cantidad de obras realizadas en diferentes soportes. Podemos citar, por ejemplo, un frontal de altar con escenas de la infancia de Cristo, hoy conservado en la

²⁵⁹ Según G. Beaudéquin, la Adoración de los Magos de iglesia de La Madeleine de Vézelay es una variante de la fórmula helenística que los primeros sarcófagos presentan de este tema, en el que la Virgen está sentada, acompañada por el pesebre y los pastores. Sin embargo, según este autor, Vézelay sería un ejemplo imperfecto de esta fórmula ya que el pesebre está ausente. Cfr.: G. BEAUDEQUIN, "Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane", *Cahiers de civilisation médiévale*, IIIe Année, 4 (1960), pp. 479-489, especialmente p. 487.

²⁶⁰ La extraordinaria frecuencia con la que el tema iconográfico de la Adoración de los Magos aparece tanto en la creación artística como literaria en el siglo XII se debe, sin duda, a la invención de sus reliquias cerca de Milán. Éstas fueron trasladadas a Colonia, donde se construyó un gran relicario para contenerlas. Cfr.: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 110. Sobre el relicario de Colonia véase: R. LAUER, "Dreikönigenschrein", *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Köln, 1985, pp. 216-224.

²⁶¹ Este cambio y ampliación de posturas en las figuras de los magos de la Epifanía podemos ponerlo en relación con otras variaciones que se introdujeron en este tema iconográfico a lo largo de la duodécima centuria. Hacia mediados de siglo, la Virgen, en lugar de estar situada de manera frontal, sostiene al Niño en su rodilla izquierda y queda, frecuentemente, de perfil. Además, en algunas ocasiones, está coronada y porta un cetro. Cfr.: A. KINGSLEY PORTER, *Spanish Romanesque Sculpture*, New York, 1969, part. III, p. 19.

colección Várez de San Sebastián²⁶². Nos proporciona la posibilidad de ver la combinación de posturas antes señalada. El primer mago sostiene entre sus manos un bote de forma circular y extiende sus brazos hacia Cristo quien, a su vez, alarga uno de sus brazos hacia él. El segundo mago, en cambio, levanta su brazo derecho y señala con su dedo índice hacia el lugar donde, hipotéticamente, estaría situada la estrella. Al mismo tiempo, gira su rostro para dirigirse al tercer rey, que sostiene en una de sus manos un bote similar al ya descrito y muestra la palma de su otra mano hacia el espectador.

Otro ejemplo significativo de esta combinación de actitudes lo encontramos, en soporte escultórico, en el capitel con la escena de la Adoración de los Magos en la galería norte del claustro de Santa María de Tudela. El primero de los reyes se encuentra arrodillado y extiende sus brazos de manera muy expresiva, ofreciendo una copa cuyo interior parece mostrar a la Virgen y el Niño situados ante él. El segundo de los magos sostiene también un bote entre sus manos pero lo estrecha contra su pecho, sin llegar a extender sus brazos, al tiempo que se vuelve en escorzo hacia el tercero de los reyes, que señala con el dedo índice de una de sus manos al tiempo que levanta la otra en la que porta también un bote con su ofrenda²⁶³. Muy efectista es, también, la figuración de esta escena en un capitel de la cabecera de la iglesia segoviana de Nuestra Señora de Duratón (**fig. 26**). El rey más próximo a la Sagrada Familia realiza una contorsión muy forzada, a medio camino entre la genuflexión y la postración. Extiende sus brazos que, en este caso, están completamente velados por el manto con el que va ataviado el personaje, a la manera oriental, de

²⁶² J. GUDIOL, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, p. 129.

²⁶³ Sobre este capitel véase: M. MELERO MONEO, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela*, Tudela, 1997, p. 73 y n. 16.

manera que no podemos contemplar el presente que, teóricamente, sostendría entre sus manos²⁶⁴.

En soporte pictórico mural podemos hallar otra muestra representativa de esta variedad de actitudes en el ábside de la iglesia de San Juan de Tredós, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York²⁶⁵. Uno de los magos, situado a la izquierda de la mandorla que cobija al grupo de María y el Niño, levanta la cabeza y extiende sus brazos hacia la parte superior donde se encuentran éstos. En cambio los otros dos reyes, en el lado derecho de la mandorla, tienen una postura frontal, con las piernas abiertas, y sostienen entre sus manos las ofrendas, sin llegar a alargar las manos que, como en el caso del primer rey, están veladas.

Sobre el significado y origen de la postura adoptada por los reyes magos en la Epifanía, el primero de los aspectos ya lo hemos señalado. Se trata de una conducta oferente, mediante la cual entregan a Cristo sus dones. Ha sido puesta en relación con otros dos pasajes del *Antiguo Testamento*: por un lado el de la reina de Saba acudiendo ante el rey Salomón desde tierras lejanas y ofreciéndole lujosos regalos²⁶⁶; por otro lado el pasaje del *Génesis* en el que Abraham da a Melquisedec el diezmo de todas sus posesiones como ofrenda²⁶⁷.

²⁶⁴ Cfr.: J. M. MARTÍNEZ MONTAÑÉS, “Duratón”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Segovia. I*, Aguilar de Campoo, (2007), p. 653.

²⁶⁵ La pintura al fresco procedente de esta iglesia catalana, fechada en el siglo XII y con fuerte influencia bizantina, se encuentra situada en el interior del ábside de la iglesia segoviana de San Martín de Fuentidueña. Cfr.: *The Metropolitan Museum of Art. Europe in the Middle Ages*, New York, 1978, pp. 62-63.

En el propio ábside de Fuentidueña, en uno de los capiteles interiores del arco triunfal, podemos contemplar otra representación de la Epifanía. Ha sido comparada por D. L. Simon con el capitel de la iglesia de San Justo de Sepúlveda, que sería anterior a éste. Cfr.: D. L. SIMON, “Romanesque Art in American Collections, XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I. Spain”, *Gesta*, XXIII/2 (1984), pp. 145-159, especialmente pp. 148-149.

²⁶⁶ I *Reyes*, 10, 1-10: “La reina de Saba había oído la fama de Salomón y vino a probarle por medio de enigmas. Llegó a Jerusalén con gran número de camellos que traían aromas, gran cantidad de oro y piedras preciosas; llegada que fue donde Salomón, le dijo todo cuanto tenía en su corazón (...). Dio al rey ciento veinte talentos de oro, gran cantidad de aromas y piedras

En cuanto al origen de la fórmula iconográfica que hemos analizado, la de tres personajes que acuden ante otro y extienden sus brazos para presentarle sus ofrendas, debemos remitirnos al arte antiguo. La mayor parte de los investigadores coinciden en señalar que el comienzo de esta iconografía se encuentra en Oriente, en la representación de pueblos “bárbaros” vencidos llevando ofrendas al emperador victorioso. Esta fórmula oriental fue heredada por el arte griego y, posteriormente, hacia el siglo II a. C., pasó al arte imperial romano, donde alcanzó un gran desarrollo²⁶⁸.

Las imágenes más sobresalientes en las que podemos encontrar esta representación son aquellas en las que los germanos, *barbari*, vestidos a la manera oriental, ofrecen sus regalos al emperador romano²⁶⁹. Además, podemos relacionarlas con la plasmación gráfica del *aurum coronarium*, el impuesto extraordinario que pagaban las ciudades del Imperio con motivo de la

preciosas. Nunca llegaron aromas en tanta abundancia como los que la reina de Saba dio al rey Salomón.

²⁶⁷ Génesis, 14, 20: “Y dióle Abraham el diezmo de todo”.

G. Schiller señala que el nexo entre los pasajes, dos veterotestamentarios, y otro procedente del *Nuevo Testamento*, se encuentra en la presentación de regalos y ofrendas ante un rey. Esta misma autora señala la presencia de los tres en el Altar de Klosterneuburg, realizado hacia 1188. Véase: G. SCHILLER, *Op. cit.*, pp. 109-110.

²⁶⁸ Sobre el origen de esta iconografía véase: F. CUMONT, “L’Adoration des mages et l’art triomphal de Rome”, *Memorie della pontificia accademia romana di archeologia*, 3 (1922-1923), pp. 81-105; M. FRENCHKOWSKI, *Offenbarung und Epiphanie I: Grundlagen des spätantiken und frühchristlichen offenbarungsglaubens* (WUNT 79), Tübingen, 1995; ID., *Offenbarung und Epiphanie II: Die verborgene Epiphanie in Spätantike und frühen Christentum* (WUNT 80), Tübingen, 1997; A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 51; G. DE JERPHANION, “L’ambon de Salonique: l’arc de Galère et l’ambon de Thèbes”, *Memorie della pontificia accademia romana di archeologia*, 3 (1922-1923), pp. 107-132; L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. I, vol. 2, Barcelona, 1996, p. 258; G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 100.

Además, sobre este tema iconográfico, resulta interesante la obra de: F. CARDINI, *Los reyes magos. Historia y leyenda*, Barcelona, 2001.

²⁶⁹ Existen otros elementos, junto a la actitud de los reyes, que permiten relacionar esta iconografía con el arte imperial romano. El ángel que, en algunas ocasiones, 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 sus ofrendas al emperador. Por otro lado, la estrella que, frecuentemente sustituye al ángel y que, también sirve de guía al grupo de figuras regias, está íntimamente relacionada con la religión romana y las creencias de la Antigüedad. Era comúnmente aceptado el hecho de que el nacimiento de un dirigente iba acompañado del nacimiento de una estrella. Por ello, en el arte romano aparece en ocasiones una estrella sobre la cabeza del emperador, indicando así su divinidad. Cfr.: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 96.

coronación de los emperadores romanos²⁷⁰. Muestras explícitas significativos podemos hallarlos en los relieves que ornán la basa del obelisco de Teodosio en Estambul (**fig. 27**); en el arco de Galerio en Salónica; o en el denominado díptico Barberini, hoy conservado en el Louvre²⁷¹. Las imágenes esculpidas en este tipo de obras oficiales tenían el valor de símbolos de la extensión del poder imperial sobre los adversarios vencidos²⁷².

Por otro lado, esta fórmula iconográfica, fue copiada por los artistas romanos para representar otro tipo de temas afines. Así, por ejemplo, podemos citar el ejemplo de los mosaicos de la villa romana de Piazza Armerina, concretamente la imagen en la que Ulises acude ante Polifemo y extiende sus brazos para ofrecer a éste un recipiente que sostiene entre sus manos (**fig. 28**).

De manera muy similar, la fórmula plástica fue asimilada y utilizada por el primer arte cristiano, tanto en Oriente como en Occidente. La escena de la Adoración de los Magos se refiere a un episodio descrito por los evangelistas, texto que conocían los artistas cristianos. Sin embargo, en la forma de interpretarlo, se dejaron influir por la iconografía oficial romana, por la imagen

²⁷⁰ G. SCHILLER, *Op. cit.*, p. 100; G. KOZIOL, *Begging Pardon and Favor. Ritual and Political Order in Early Medieval France*, Ithaca, 1992, p. 79', p. 161 y p. 367, n. 15. Según este autor, la representación de la Adoración como un *aurum coronarium* es clara. Los Magos se convierten en reyes, se arrodillan ante Cristo y le presentan sus ofrendas como si éste fuera un emperador romano, el rey de reyes.

Sobre el *aurum coronarium* véase también: E. H. KANTOROWICZ, "Oriens Augusti. Lever du Roi", *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), pp. 117-177, especialmente p. 127; T. KLAUSER, "Aurum coronarium", *Mitteilungen des deutschen archaologischen Instituts (Römische Abteilungen)*, LIX (1944), pp. 129-153; K. WESSEL, "Aurum coronarium und oblativium", *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Stuttgart, 1966, t. I, pp. 448-452.

²⁷¹ Sobre estos ejemplos véase: A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, London, 1971, pp. 54-57 e ID., *Las vías de la creación...*, figs. 33 y 34.

²⁷² A. Grabar relaciona esta escena con la de la entrada de Cristo en Jerusalén, que estaría relacionada con la representación de plazas honradas por la visita del emperador romano. Cfr.: A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 51.

simbólica de la ofrenda de presentes y regalos por parte de orientales y bárbaros vencidos por el ejército y el emperador romanos²⁷³.

En Bizancio, encontramos ejemplos muy tempranos de la asunción de este modelo iconográfico: en el bajorrelieve del ambón de san Jorge de Salónica, del siglo V, que copia claramente la representación del grupo de partos llevando ofrendas en el arco triunfal de Galerio en la misma ciudad y que había sido levantado a comienzos de la centuria anterior²⁷⁴. Éste será el modelo habitual en el arte bizantino, como demuestran, por ejemplo, las pinturas de las iglesias rupestres de Capadocia, tanto de época pre como posticonoclasta. Citamos, como muestra, las pinturas murales de la iglesia de Ayvali Kilise (**fig. 29**)²⁷⁵.

Algo similar ocurrió en ámbito occidental. La Adoración de los Magos se convirtió en uno de los temas principales de la decoración de las primeras obras cristianas, convirtiéndose en un símbolo del concepto de la Encarnación-Redención²⁷⁶. Hemos de destacar, sin duda, la escena que forma parte de la decoración musivaria del arco triunfal de Santa Maria Maggiore en Roma. La imagen es tratada en términos de una audiencia imperial, en la que los magos se aproximan a la Virgen, representada como una matrona romana²⁷⁷. Algo similar

²⁷³ Cfr.: *Ibidem*, p. 51. Sobre el significado simbólico de esta escena se han señalado diversas hipótesis. Recientemente, P. Grau-Dieckmann ha querido ver en la imagen de los magos llevando sus ofrendas ante Cristo, como la representación del triunfo de la religión cristiana sobre la magia y la astrología antiguas. Cfr.: P. GRAU- DIECKMANN, “Una iconografía polémica: los Magos de Oriente”, *Mirabilia: Revista eletrônica de História Antigua y Medieval*, 2 (2002).

²⁷⁴ G. DE JERPHANION, “L’ ambon de Salonique...”, pp. 107-132; A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 51.

²⁷⁵ N. y M. THIERRY, “Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce”, *Cahiers Archéologiques*, XV (1965), pp. 97-154.

²⁷⁶ Según A. Grabar, la Adoración es la imagen-signo más antigua de la historia de la salvación colectiva e individual, y esta sería la razón por la cual fue utilizada tan frecuentemente en el arte funerario desde los primeros pasos del arte paleocristiano. Cfr.: A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 22.

²⁷⁷ Cfr.: J. BECKWITH, *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 1997, pp. 42-43.

ocurre en la representación de las puertas de la basílica de Santa Sabina. Los tres reyes, representados de manera prácticamente idéntica, están situados de perfil, con una pierna avanzada en el sentido de la marcha y extienden sus brazos hacia María y el Niño, ofreciéndoles sus presentes²⁷⁸. Por último, los sarcófagos paleocristianos que podemos encontrar a lo largo y ancho de todo el Occidente mediterráneo presentan en muchos casos la escena de la Adoración de los Magos, tratada de manera similar a como hemos comentado en los casos anteriores. Citamos, en el ámbito de la Península Ibérica, la imagen esculpida en el sarcófago de Layos, del siglo IV y hoy conservado en el Museo Marés de Barcelona²⁷⁹.

Durante la Alta Edad Media europea, la utilización de esta fórmula plástica siguió siendo habitual. Por un lado, vemos la continuación del tema iconográfico del *aurum coronarium*, en el que los vencidos o las ciudades realizan homenaje ante el emperador o dirigente y presentan ante él distintas ofrendas. El ejemplo paradigmático de esta iconografía son dos miniaturas de época otoniana, ambas realizadas en la isla de Reichenau entre los años finales del siglo X y los primeros del XI: una de ellas se encuentra en el *Evangelionario de Otón III* en el que las cuatro provincias del imperio (Sclavinia, Germania, Gallia y Roma) acuden ante el joven emperador para mostrar su sumisión (**fig. 30**)²⁸⁰. Roma, la situada más cerca del grupo integrado por el dirigente y su corte, sostiene entre sus manos un recipiente y extiende sus brazos hacia Otón, representado de manera frontal. La otra de las miniaturas se encuentra en una doble hoja de un manuscrito de Flavio Josefo, y presenta una escena muy

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 54.

²⁷⁹ Véase una reproducción del mismo en: P. DE PALOL, *Arte paleocristiano en España...*, pp. 122-123

²⁸⁰ Munich, Staatsbibliothek, Clm. 4453, fols. 23v-24r.

similar a la ya señalada²⁸¹. Las únicas diferencias reseñables son la identificación de la primera figura alegórica como Italia y no como Roma, y la ofrenda que ésta porta en las manos, que en este caso es una cornucopia con flores²⁸².

Por otro lado, en lo que concierne a la propia representación de este modelo iconográfico en el tema de la Adoración de los Magos, podemos señalar una continuación con respecto a su representación en el arte paleocristiano: la presencia de tres figuras de perfil, en procesión, que se acercan al grupo de María y el Niño y extienden sus brazos portando en ellos sus ofrendas. En el ámbito peninsular hispano, tras el lapso iconográfico que supusieron los siglos de las invasiones, la décima centuria nos proporciona ejemplos significativos: el relieve de San Xoan de Camba, del siglo X (**fig 31**)²⁸³, la miniatura que ilustra esta escena en el códice de Roda, fechado a finales de esta décima centuria²⁸⁴, o su representación en el *Beato de Gerona* (fol. 15)²⁸⁵.

Estas representaciones tienen su continuación en las primeras imágenes románicas que hemos señalado al comienzo de este apartado: la *Biblia de Ripoll*, el tímpano de San Pedro el Viejo de Huesca o el capitel de Frómista. Con el excepcional desarrollo que tuvo este tema iconográfico de la Adoración de los Magos en el siglo XII, la primera y más antigua postura de los reyes

²⁸¹ Bamberg, Staatsbibliothek, Class. 79, fol. 1v-1ar.

²⁸² Sobre ambas representaciones véase: W. C. SCHNEIDER, "Imperator Augustus und Christomimetes. Das Selbstbild Ottos III. in der Buchmalerei", *Europas Mitte um 1000. Beiträge zur Geschichte, Kunst und Archäologie* (hrsg. von A. Wiczorek und H.-M. Hinz), Stuttgart, 2000, pp. 798-808.

Del Evangelario de Otón III se ha realizado la edición facsímil. Véase: *Das Evangeliar Otos III: Clm. 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München* (hrsg. von F. Mutherich und K. Dachs), München, 2001.

²⁸³ Este relieve, procedente de Castrocaldelas, se conserva actualmente en el Museo Arqueológico de Orense. Cfr.: J. DELGADO GÓMEZ, "La Adoración de los Magos", *La Ribeira Sacra. Esencia de espiritualidad en Galicia*, s. l., 2004, pp. 363-365.

²⁸⁴ Madrid, Real Academia de la Historia, sig. Cód. 78.

²⁸⁵ Museo de la Catedral de Gerona, Núm. Inv. 7 (11). Sobre este Beato véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus... Volume II. The Ninth and Tenth Centuries*, London, 1994, pp. 51-64.

magos, heredera de la iconografía oriental y romana, se vio sustituida y combinada por otras más expresivas.

Esta mezcla de actitudes será la tónica habitual en la iconografía gótica. Como muestra altamente significativa citamos la imagen esculpida en la portada de San Juan de la fachada occidental de la catedral de León. El primero de los reyes efigiado en esta representación realiza la genuflexión ante el grupo de la Virgen y el Niño y levanta uno de sus brazos para quitarse la corona; el segundo, detrás de él, está de pie y sostiene entre sus manos un cofre mientras el tercero se vuelve para dirigirse hacia el rey Herodes, situado en el ángulo izquierdo de la composición. De esta manera, en una misma escena se combinan dos pasajes bíblicos diferentes, así como el comportamiento y las posturas de los reyes magos. Todo ello contribuye a dotar a la imagen de una mayor expresividad y naturalismo²⁸⁶.

2.1.3.2. *Los brazos extendidos en actitud de oración y adoración*

A partir de la difusión de la postura de los brazos extendidos de manera oferente, los artistas cristianos comenzaron a utilizar esta conducta en otros temas iconográficos que tenían matices afines al de la ofrenda y la sumisión. Así, con el paso del tiempo este gesto desarrolló a tener otros significados y fue realizado por personajes diversos, llegando a convertirse en una de las conductas más habituales en la plástica románica. Se trata, por tanto, de un gesto con significados y significantes muy plurales.

²⁸⁶ Sobre esta escena véase: A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León*, León, 1976, p. 66.

Uno de los primeros contenidos que acogió esta postura fue el de oración, adoración y súplica ante la divinidad²⁸⁷. Con este significado la encontramos con extraordinaria frecuencia, tanto en el arte altomedieval como en la iconografía románica europea. Así por ejemplo, la figura de Adán, arrodillado y con los brazos alargados ora a Dios en el manuscrito inglés *Junius 11*²⁸⁸; Abraham se presenta ante Cristo y realiza este gesto en señal de oración en la decoración musivaria de la capilla palatina de Palermo; y San Martín ora ante un altar en un manuscrito francés que contiene la *Vie et miracles de Sant Martin de Tours*²⁸⁹.

En lo que se refiere al ámbito de la Península Ibérica, la presencia de este gesto con la acepción señalada podemos considerarla como una continuación natural de la extraordinaria difusión que tuvo en la miniatura altomedieval, fundamentalmente en biblias y beatos del siglo X. Citamos, como muestra, dos imágenes de la *Biblia de León* del año 960²⁹⁰: una de ellas se encuentra en el fol. 129r, donde se plasma el pasaje de Elías dirigiéndose a los israelitas, que extienden hacia éste sus brazos y manos de enormes proporciones. En el folio contiguo (129v) el miniaturista ha representado el momento del sacrificio llevado a cabo por Elías, escena en la que tanto éste

²⁸⁷ G. B. Ladner ya señala que este gesto, con los sentidos de súplica y adoración deriva de la postura oferente y de petición de ayuda, presente en el arte de la Antigüedad y la Alta Edad Media. Cfr.: G. B. LADNER, "The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries", *Images and Ideas in the Middle Ages*, Rome, 1983, pp. 209-237, concretamente p. 211.

²⁸⁸ Oxford, Bodleian Library, Ms. Junius 11, p. 31.

²⁸⁹ Tours, Bibliothèque Municipale, Ms. 1018, fol. 15.

²⁹⁰ León, Biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro, cód. 2 (en adelante, al citar este manuscrito, nombraremos únicamente el folio concreto al que nos referimos). Esta biblia fue realizada, seguramente, en el monasterio de Valeránica, aunque desde mediados del siglo XII se custodió ya en la Real Colegiata leonesa. Sobre este manuscrito véanse los estudios que se han hecho en: *Codex Biblicus Legionensis. Veinte estudios*, León, 1999.

como el grupo de israelitas alargan los brazos hacia la parte superior de la composición²⁹¹.

Continuando con la iconografía bíblica, constatamos la presencia de esta postura en la escena de la Crucifixión de Cristo, en la que es adoptada bien por la Virgen o por San Juan, situados a ambos lados de la figura del crucificado. Como muestra podemos señalar su presencia en una imagen del *Liber Scintillae Scripturarum*, del siglo X, donde la Virgen realiza este gesto ante la representación de una cruz anicónica (**fig. 32**)²⁹². En este tema iconográfico, la actitud de extender los dos brazos paralelos hacia Cristo podemos enmarcarla dentro de un conjunto de gestos realizados por estas dos figuras para plasmar su dolor y resignación ante el hecho dramático al que asisten. Entre ellos destacan llevarse una mano a la mejilla, mostrar la palma de la mano hacia el espectador o cruzar las manos a la altura del pecho o del vientre, todos ellos comportamientos de carácter contenido.

Se trata, asimismo, de un comportamiento habitual en la iconografía hagiográfica, en aquellas escenas en las que plasma gráficamente el martirio de los santos. La imagen sagrada suele, generalmente, extender sus brazos mostrando así una disposición de aceptación y entrega hacia Dios y de ofrecimiento de su cuerpo hacia la tortura a la que se ve sometido²⁹³. Como

²⁹¹ Ambas escenas se pueden contemplar en: *The art of Medieval Spain. 500-1200*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1993, p. 129.

²⁹² Madrid, Real Academia de la Historia, sig. Cod. 26, fol. 147.

²⁹³ Esta actitud de los santos es la habitual en toda la iconografía hagiográfica, tanto en el arte oriental como occidental y se remonta a las primeras representaciones de martirios y torturas de personajes sagrados. En este sentido, podemos señalar la descripción de un autor paleocristiano, Asterius de Amasia, que narra la plasmación gráfica del martirio de Santa Eufemia en las pinturas murales de una iglesia. El autor señala la presencia de cuatro acontecimientos en el programa iconográfico: el interrogatorio de santa Eufemia, su tortura, su encarcelamiento y finalmente su ejecución. En su relato de la tortura, Asterius describe como los ejecutores cortan los dientes de la mártir; le conmueve tanto la escena que casi no puede seguir hablando. Pero mientras que Asterius dice que el espectador se conmueve hasta llorar, concluye su descripción

modelo podemos citar la arqueta de Santa Valeria hoy conservada en el museo catedralicio de Orense²⁹⁴.

Por otro lado, en la iconografía románica hispana, este gesto se combina frecuentemente con el de arrodillarse, que analizaremos posteriormente en este mismo capítulo dedicado a los gestos libres. Así, el rey Alfonso II el Casto extiende sus brazos de manera paralela y los eleva, al tiempo que se arrodilla ante la figura de Cristo en majestad situada en la parte superior de una miniatura del *Libro de los Testamentos* de la catedral de Oviedo (**fig. 33**)²⁹⁵; una postura muy similar la realizan los dos monarcas leoneses representados en la escena pictórica de la Crucifixión en el Panteón Real de San Isidoro de León (**fig. 34**)²⁹⁶; por su parte, los nobles Oveco Munioz y su esposa, Marina Vimaraz, representados en el documento de donación al monasterio de San Salvador de Villacete²⁹⁷, presentan una actitud similar ante la imagen de Cristo situada en la parte superior de la miniatura²⁹⁸; por último, así también sucede en la imagen de los dos peregrinos que se arrodillan y muestran sus brazos extendidos, al tiempo que se inclinan para besar los pies de Cristo en el absidiolo lateral de la iglesia de San Juan de Uncastillo.

declarando que la mártir recibe su ejecución con júbilo. Sobre todo ello véase: H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981, pp. 35-6.

²⁹⁴ Cfr.: *De Limoges a Silos*, Madrid, 2001, p. 253.

²⁹⁵ Oviedo, Archivo de la Catedral Metropolitana, Ms. 1. Sobre esta escena y la ceremonia que se lleva a cabo en ella véase: M. S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, “La ceremonia de la *donatio* en el *Liber Testamentorum*”, *El rostro y el discurso de la fiesta* (ed. M. Núñez Rodríguez), Santiago de Compostela, 1994, pp. 91-107.

²⁹⁶ Fernando I y Sancha, en opinión de E. Fernández, refrendan de esta manera la piadosa trayectoria que habían comenzado en la colegiata isidoriana con la traída de las reliquias del santo hispalense. Cfr.: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “El *Imago regis* y de la jerarquía eclesiástica a través de las artes plásticas (Siglos IX-XII)”, *Monarquía y Sociedad en el reino de León. De Alfonso III a Alfonso VI, II*, León, 2007, p. 61. Véase también: M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León”, *Maravillas de la España Medieval...*, vol. I, p. 79.

²⁹⁷ Madrid, Archivo Histórico Nacional, sig. Sección de Clero. Carpeta 879, nº 20.

²⁹⁸ Cfr.: M. CASTIÑEIRAS, “Donación al monasterio de San Salvador de Villacete”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. 1, pp. 142-145.

Por otro lado, este gesto en la iconografía románica podemos encontrarlo también en el contexto funerario, en las escenas de la *commendatio animae*, en las que el fiel encomienda su alma a Dios y, para ello, extiende hacia éste sus dos brazos. Ejemplos representativos de esta actitud los hallamos en la lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez procedente del monasterio de Sahagún (**fig. 35**), o en el sepulcro de Santa Froila, en la catedral de Lugo (**fig. 36**).

2.2. LA MANO

Al analizar los gestos y posturas libres de la mano, debemos hacer una distinción entre la mano como parte integrante del cuerpo humano y aquellas representaciones en las que la mano aparece como un elemento aislado del organismo²⁹⁹. Comenzaremos por esta última para después pasar a analizar aquellas posturas de la mano como extremo del brazo.

2.2.1. La representación de la mano separada del cuerpo

La presencia de una mano aislada en el arte románico occidental y, concretamente, en el de la Península Ibérica, responde en la mayoría de las ocasiones a la representación de la mano divina³⁰⁰. Sin embargo, en relación

²⁹⁹ G. DALLI REGOLI, *Op. cit.*, p. 15.

³⁰⁰ Existen, como casi siempre, excepciones significativas. Así, en el dintel del tímpano de san Lázaro de Autun, dos grandes manos emergen desde la parte superior de la composición para atenzar entre ellas a la figura de uno de los condenados en el Juicio Final que se desarrolla en

con la época en la que se enmarca nuestro estudio, podemos destacar también su representación en otros contextos, por ejemplo, en aquellos ligados a la escritura, como son los documentos. Empezaremos analizando la representación de la mano de Dios para después aludir de manera más rápida a la plasmación de las manos en el ámbito documental.

El primer aspecto reseñable en cuanto a la *Dextera Dei*, es que su plasmación plástica responde a la utilización de una parte del cuerpo muy concreta para aludir a la persona y cuerpo de la divinidad, de manera antropomorfa. Este motivo se convierte en el símbolo divino por excelencia para la cristiandad. Según I. Bango, la mano en la iconografía cristiana es un claro convencionalismo utilizado para no efigiar al Dios irrepresentable, un aspecto asociado de manera directa con el aniconismo primitivo, habitual en la España de los siglos VI y VII³⁰¹.

La representación de esta mano en la plástica románica responde a dos grupos dos grupos: en primer lugar, la mano de Dios aparece formando parte de temas iconográficos más amplios; en segundo lugar, la diestra divina fue plasmada también de manera independiente, con valor iconográfico y simbólico en sí misma.

En ambos casos, la *Biblia* y, sobre todo, el *Antiguo Testamento*, se convierte en la fuente textual principal que llevó a los artistas a intentar plasmar

este tímpano. No se trata, precisamente, de la mano divina, sino de las manos de las fuerzas infernales que castigan a todos aquellos que no han alcanzado la gracia celestial.

En el románico de la Península Ibérica, encontramos otro ejemplo en el *Libro de los Testamentos* de la catedral de Oviedo. En el fol. 49v, el registro superior está ocupado por el rey Vermudo acompañado de dos personajes eclesiásticos a su derecha y un *armiger* a la izquierda. Toda la escena está inserta en una orla semicircular. En el extremo izquierdo de la composición y saliendo del borde de la orla, emerge un brazo que sostiene el báculo episcopal de uno de los personajes eclesiásticos que hacen su entrega al rey.

³⁰¹ I. BANGO TORVISO, “Las imágenes en los templos medievales. Del aniconismo a la intención docente. Las tres posturas tradicionales de la iglesia”, *La enseñanza en la Edad Media. X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1999* (coord. por J. I. de la Iglesia Duarte), Logroño, 2000, p. 365.

en imágenes la visión cristiana del cuerpo divino, a través de un único elemento: la mano³⁰².

2.2.1.1. *La mano divina inserta en una escena*

Comenzaremos analizando aquellas representaciones en las que la diestra de Dios juega un papel relevante en el desarrollo de una escena. En el arte románico hispano, el tema iconográfico que tuvo mayor desarrollo en relación con la *manus dei*, es el Sacrificio de Isaac³⁰³. La plasmación gráfica de este pasaje veterotestamentario fue considerada en la Edad Media como una prefiguración de Cristo, por lo que tuvo una extraordinaria difusión. Sin embargo, el texto bíblico no menciona en ningún momento la presencia de Dios

³⁰² El número de referencias que se hacen a la mano de Dios en el *Antiguo Testamento* es mucho mayor que las que se pueden recoger en el Nuevo. Cfr.: “Hand Gottes”, *Lexikon der christlichen Ikonographie* (hrsg. von E. Kirschbaum), II Band, Freiburg, 1970, p. 211.

³⁰³ *Genesis*, 22, 9-13: “Llegados al lugar que le había dicho Dios, construyó allí Abraham el altar, y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y le puso sobre el ara, encima de la leña. Alargó Abraham la mano y tomó el cuchillo para inmolar a su hijo. Entonces le llamó el Ángel de Yahveh desde los cielos diciendo: <¡Abraham, Abraham!>. Él dijo: <Hemme aquí>. Dijo el Ángel: <No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que tú eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu hijo, tu único>. Levantó Abraham los ojos, miró y vio un carnero trabado en un zarzal por los cuernos. Fue Abraham, tomó el carnero, y lo sacrificó en holocausto en lugar de su hijo”.

Los otros dos grandes pasajes veterotestamentarios en los que la mano de Dios juega un papel importante son el de Caín y Abel y el de Moisés; éste último, sin embargo, tuvo un menor desarrollo en la plástica románica. Por lo que se refiere al primero de ellos, es muy frecuente su representación en el románico europeo. Citamos, entre otros, su presencia en las puertas de bronce de Hildesheim, donde la historia de los dos hermanos está dividida en dos escenas situadas en registros superpuestos: en la superior se encuentra las ofrendas de ambos hermanos a Dios, que se manifiesta a través de su mano poderosa. En la inferior se produce el asesinato de Abel, escena que debemos de leer de derecha a izquierda: en primer lugar, Caín mata a su hermano y, posteriormente, debe enfrentarse al interrogatorio divino, realizando, de nuevo, a través de la *Dextera Dei*.

En la Península Ibérica, podemos citar varios ejemplos significativos: la representación de la mano divina en la escena del paso del Mar Rojo, y en la imagen de la salvación de Jonás de la ballena y su misión en Nínive, en la portada del monasterio de Ripoll; la escena del milagro realizado por Moisés al hacer brotar agua de la roca, que se minió en el mismo cenobio, en la conocida como *Biblia de Ripoll* (Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. lat. 5729). Estos dos ejemplos los cita: M. GUERRA, *Op. cit.*, p. 168.

La representación de Caín y Abel realizando las ofrendas a Dios también puede conllevar la presencia de éste a través de una mano. Es el caso de las pinturas murales del refectorio de Sijena o un capitel en el que se esculpió este tema en el interior de la iglesia de San Quirze de Burgos.

mismo en la escena, sino la del ángel, mensajero enviado para detener el inminente sacrificio del niño. Por tanto, en el arte románico europeo es muy frecuente que sea un ángel el personaje representado en las escenas. Citamos, a modo de ejemplo, un capitel poitevino de mediados del siglo XII, procedente de la nave de la iglesia de Notre-Dame-de-la-Couldre (Parthenay, Deux-Sèvres)³⁰⁴. De la segunda mitad de la misma centuria es una miniatura del salterio Hunter, en la que la mano divina es acompañada también por la presencia del ángel³⁰⁵. De finales del siglo XII podemos señalar la representación de este tema en los mosaicos de la capilla palatina de Palermo. En otros casos, Dios mismo se manifiesta mostrando todo su cuerpo o la mitad de él, como ocurre en un relieve de marfil de principios del siglo XI, procedente de la región del Rin o del Mosa. La divinidad se presenta como un busto humano que bendice con su mano izquierda y muestra la palma de su otra mano³⁰⁶.

En muchos otros casos, los artistas utilizaron como recurso plástico la mano divina, haciendo alusión a la detención del inminente sacrificio. En el arte románico peninsular hispano ésta fue, sin duda, la opción más frecuente. La mano puede aparecer emergiendo de la nada o de un grupo de nubes, representadas gracias a varias líneas curvas, a partir de las cuales surge la diestra del Padre. Su finalidad es interrumpir el sacrificio.

Quizá el ejemplo más significativo en soporte escultórico sea el tímpano de la portada del Cordero en la Colegiata de San Isidoro de León (**fig. 37**). La mano de Dios, de gran tamaño, aparece junto a la cabeza de Abraham, situado

³⁰⁴ *L'art roman au Louvre* (sous la direction de J.-R. Gaborit), Paris, 2005, p.91.

³⁰⁵ University of Glasgow, Hunter Ms. 229 (U. 3.2.), fol. 9v. Cfr.: G. HENDERSON, “<Abraham Genuit Isaac>: Transitions from the Old Testament to the New Testament in the Prefatory Illustrations of Some 12th Century English Psalters”, *Gesta*, XXVI/2 (1987), pp. 127-139.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 39.

en el eje vertical y horizontal del tímpano. Vuelve su rostro hacia la presencia divina que le ordena detener la acción que está a punto de cometer³⁰⁷. Bajo la mano de Dios se encuentra un ángel sosteniendo a un carnero, elemento destinado al sacrificio para sustituir a Isaac³⁰⁸.

La escena del sacrificio de Isaac fue muy frecuente en soporte miniado. Es imprescindible destacar su presencia en algunos códices del siglo X, que después sirvieron como base para la realización de las miniaturas de manuscritos románicos. En este sentido, la *Biblia del 960* de San Isidoro de León contiene por dos veces la representación de esta escena³⁰⁹. Una de ellas se encuentra en las tablas genealógicas, mientras que la segunda ilustra el pasaje propiamente dicho del texto bíblico. Sin duda la más interesante es esta segunda, ya que tiene una gran similitud con la miniatura que ilustra el mismo

³⁰⁷ La figura de Abraham ha sido comparada por F. Prado con el personaje de Orestes del sarcófago de Husillos. Para este autor, prácticamente cada una de las figuras esculpidas en esta escena tendría su correspondencia con una de las talladas en el sarcófago romano palentino. Cfr.: F. PRADO VILAR, *Op. cit.* pp. 173-199.

Por otro lado, J. Williams ha relacionado la iconografía de este tímpano con el contexto de Reconquista vivido en estos momentos en la Península Ibérica. Cfr.: J. WILLIAMS, "Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in León", *Gesta*, 16.2 (1977), pp. 3-14 e ID., "Generaciones Abrahæ. Iconografía de la Reconquista en León", *El tímpano románico: Imágenes, Estructuras y Audiencias* (R. Sánchez Ameijeiras y J. L. Senra Gabriel y Galán coords.), Santiago de Compostela, 2003, pp. 155-180. En una línea muy similar se encuentran las investigaciones de T. Martín. Véase: T. MARTÍN, *Queen as King. Patronage at the Romanesque church of San Isidoro de León*, Universidad de Pittsburgh, 2000 e ID., "Un nuevo contexto para el tímpano de la Portada del Cordero de San Isidoro de León", *El tímpano románico...*, pp. 181-205.

Veáse también: S. MORALEJO ÁLVAREZ, "Le origini del programa iconografico dei portali nel Romanico spagnolo", *Atti del Convegno: Wiligermo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Modena, 24-27 ott. 1985, Modena, 1989, pp. 35-51 (reeditado en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Alvarez*, coordinación de A. Franco Mata, Santiago de Compostela, 2004, pp. 121-135).

³⁰⁸ El texto bíblico no menciona que el ángel ofreciera a Abraham el cordero del sacrificio sino que Abraham lo encontró con los cuernos enredados en un arbusto. Sin embargo, la presencia de este motivo del ángel sosteniendo el cordero fue frecuente a lo largo de todo el período medieval. No así ocurre con las primeras representaciones cristianas y hebreas de este tema iconográfico. En este sentido, M. Schapiro señaló hace tiempo ya la posibilidad de que tanto la iconografía cristiana como la judía pudieran haber sido influidas por el arte islámico en la representación de este motivo. Cfr.: M. SCHAPIRO, "The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Parallel in Western and Islamic Art", *Ars Islamica*, X (1943), pp. 134-147 e ID., "Un texto irlandés sobre el ángel y el carnero en el sacrificio de Abraham (1967)", *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987, pp. 277-286.

³⁰⁹ Fols. 7v y 21v.

tema en el Beato de la Real Academia de la Historia, de finales del siglo X, así como en la *Biblia de 1162* de la propia colegiata de san Isidoro³¹⁰.

Por otro lado, la composición de la *Biblia del 960* de León también presenta similitudes con la representada en otro beato del siglo X, el de Gerona³¹¹. En el fol. 11 de este códice, Abraham vuelve también su cabeza hacia lo alto, de donde surge la mano divina. La escena de este beato, perteneciente a la Rama IIB del grupo de códices que ilustran el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, tiene su continuación en otros beatos románicos de su mismo grupo³¹². Encontramos la mano divina, por ejemplo, en el *Beato Rylands* (fol. 9)³¹³ y en el fol. 3 del *Beato de Cardeña* (**fig. 38**)³¹⁴.

En el *Nuevo Testamento*, aunque como hemos señalado, en menor medida que en el Antiguo, la mano también manifiesta su poder. No sólo el del Padre, sino también el de Cristo o el Espíritu Santo. Este último suele ser representado en la iconografía románica a través de una paloma pero, en ocasiones, a través de una mano. Así ocurre en uno de los machones del claustro de Santo Domingo de Silos, donde se esculpió el pasaje de Pentecostés³¹⁵. El espíritu en forma de mano emerge en la parte superior del machón desde un grupo de nubes expresadas a través de líneas onduladas. Dispuesta hacia abajo,

³¹⁰ León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, Ms. III.

³¹¹ Gerona, Archivo Capitular, Núm. Inv. 7.

³¹² Sobre la división de los beatos en diferentes familias tipológicas véase el estudio de J. Yarza, quien recoge las investigaciones y propuestas anteriores de W. Neuss y P. Klein. Cfr.: J. YARZA LUACES, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998, p. 45.

³¹³ Manchester, John Rylands University Library, Ms. lat. 8. Sobre este manuscrito véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...V. The Twelfth and Thirteenth Centuries*, London-Turnhout, 2003, pp. 19-23 e ills. 1-128.

³¹⁴ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2. Sobre este Beato véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...V. The Twelfth and Thirteenth Centuries*, London-Turnhout, 2003, pp. 24-30 e ills. 129-177.

³¹⁵ *Hechos de los Apóstoles*, 2, 1-4: “Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en un mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido como el de una ráfaga de viento impetuoso, que llenó toda la casa en la que se encontraban. Se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos; quedaron todos llenos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse”.

señala con los dedos índice y corazón hacia los trece personajes situados en la parte inferior. Además, está flanqueada por dos ángeles que, como ella, surgen de entre las nubes³¹⁶.

Junto al texto bíblico, existen otros contextos de la iconografía románica en los que la mano divina hace patente su poder. Así, el mundo funerario es el segundo de los campos principales en los que la mano de Dios se manifiesta con un objetivo claro. En este caso el de acoger al difunto en su seno y darle protección y bendición³¹⁷. La hallamos, por ejemplo, en la lauda sepulcral del conde Alfonso Ansúrez, labrada en los talleres del monasterio de San Benito de Sahagún en el siglo XI (**fig. 35**). La presencia de la diestra divina en esta obra es bien significativa, ya que va acompañada de la siguiente inscripción en letra carolina: “DEXTERA XPISTI BENEDICT ANFUSUM DEFUNTUM”. En este caso, en vez de la mano divina, la inscripción alude a la mano de Cristo, de manera que las figuras de Padre e Hijo se funden en un marco trinitario, que manifiesta su poder salvífico en la tierra³¹⁸. Para S. Moralejo, la mano aislada

³¹⁶ Dentro de la iconografía neotestamentaria, la representación del bautismo de Cristo conllevó, en muchos casos, la presencia de la *Dextera Dei*. Acompaña o sustituye a la figura de la paloma. No es frecuente en el caso hispano, pero sí en otras regiones europeas, así como en el arte bizantino, por ejemplo en el *katholikon* del monasterio de Hosios Lukas. Su presencia podemos rastrearla hacia atrás, incluso, hasta la plástica paleocristiana. Véanse ejemplos en: G. SCHILLER, *Op. cit.*, figs. 356, 357, 362, 366 y 367.

³¹⁷ Sobre la iconografía de la mano divina recibiendo en el cielo a los difuntos véase: M. KIRIGIN OSB, *Op. cit.*, pp. 123-130.

³¹⁸ Esta lauda, su iconografía y simbolismo, han sido objeto de estudio a lo largo de todo el siglo XX: M. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “La lauda sepulcral del infante Alfonso Ansúrez”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 1, 2 (1932-1933), pp. 140-143; J. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, “En torno a la laude sepulcral del conde Pero Ansúrez”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 27 (1961), pp. 337-342; S. MORALEJO ÁLVAREZ, “The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): its place and the role of Sahagún in the beginnings of spanish romanesque sculpture”, *Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman liturgy in León-Castille in 1080*, New York, 1985, pp. 63-100 (ha sido reeditado en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, dirección y coordinación de A. Franco Mata, t. II, Santiago de Compostela, 2004, pp. 37-54; citaremos a continuación a partir de esta última edición); S. SILVA Y VERÁSTEGUI, “La escultura funeraria en el románico español”, *Hispania Christiana. Estudios en honor del Prof. José Orlandis*, Pamplona, 1988, pp. 323-349, en concreto pp. 330-332; D. HASSIG, “He will make alive your mortal bodies: cluniac spirituality

quizá hace su primera aparición en el arte funerario medieval con esta lauda sepulcral³¹⁹.

Junto con los nobles, la muerte de los santos, elegidos y recibidos con las manos abiertas en el cielo, es representada en muchas ocasiones en compañía de la mano divina. De hecho, S. Moralejo, ha señalado también los paralelismos iconográficos y la presencia de la mano divina en la tapa del denominado sarcófago de Santa Froila, hoy conservado en la capilla de San Froilán de la catedral de Lugo y fechada en el siglo XII³²⁰. La santa, tumbada, extiende sus brazos hacia un ángel que, surgiendo de entre las nubes, la acoge. A la izquierda de la composición, la mano divina emerge también desde el cielo y señala con dos dedos hacia el grupo conformado por la difunta y el ángel, como aprobando y bendiciendo la acción.

Algo similar ocurre en la escena que plasma la defunción de San Vicente en el frontal de Liesa (**fig. 39**). El cuerpo del santo, ya cadáver, ha sido abandonado para que las alimañas lo devoren. Sin embargo, desde el cielo surge la mano divina, que señala hacia él con los dedos índice y corazón, convirtiéndose en elemento protector³²¹. En cambio, en la escena de la lapidación de San Esteban que forma parte del programa iconográfico de Sant Joan de Boí, el santo, todavía vivo, se arrodilla y extiende sus manos hacia lo alto, de donde surge la mano divina (**fig. 40**). Ésta envía hacia él un rayo de luz,

and the tomb of Alfonso Ansúrez”, *Gesta*, XXX/2 (1991), pp. 140-153; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “El sarcófago de Alfonso Ansúrez”, *Catálogo de la Exposición Santiago. Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago, 1993, pp. 376-377; *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval* (coord. M. V. Herráez Ortega), Sahagún, 2000, pp. 72-73.

³¹⁹ S. MORALEJO ÁLVAREZ, “The tomb of Alfonso Ansúrez...”, p. 42 y S. SILVA Y VERÁSTEGUI, “La escultura funeraria...”, p. 343

³²⁰ S. MORALEJO ÁLVAREZ, “The tomb of Alfonso Ansúrez...”, p. 43.

³²¹ Sobre este frontal véase: W. S. COOK, “El frontal de San Vicente de Liesa (Aragón)”, *Archivo de arte valenciano*, 32 (1961), pp. 64-73.

protegiéndolo así del martirio al que estaba siendo sometido³²². Este tipo de escenas, además, son muy frecuentes en las arquetas de esmalte, destinadas a contener reliquias de santo³²³.

En soporte miniado podemos señalar un tercer ejemplo elocuente de la presencia de la *dextera domini* en escenas de martirio. Se trata de la plasmación del martirio de San Esteban en el Leccionario de Sahagún (fol. 98v)³²⁴. La imagen, con un esquema compositivo dividido en dos registros, muestra al santo en la parte inferior, implorando perdón a los personajes que lo apedrean. En la zona superior, en cambio, encontramos la figuración de Cristo, de medio cuerpo, que bendice con su mano derecha y, junto a él, emerge de las nubes la mano divina³²⁵.

Por otro lado, en relación también con la hagiografía, encontramos la presencia de la mano divina en aquellas escenas que plasman curaciones, milagros y resurrecciones. Se trata, por tanto, del tercer campo, junto con el sacrificio de Isaac y la iconografía funeraria, en el que la *Dextera Dei* se convierte en elemento protagonista de la imagen románica en territorio peninsular hispano.

³²² Cfr.: J. SUREDA, *Pintura románica catalana*, Madrid, 1981, p. 141.

³²³ En su decoración, uno de los temas más asiduos es el del martirio del santo cuyos restos alberga la arqueta. Uno de los casos más conocidos son, sin duda, las arquetas de Thomas Becket, cuyo culto alcanzó unas cotas muy significativas en la Península Ibérica. Cfr.: F. GALVÁN FREILE, “Culto e iconografía de Tomás de Canterbury en la Península Ibérica (1173-1300)”, *Hagiografía peninsular en els segles medievals* (ed. F. Español y F. Fité), Lleida, 2008, pp. 197-216.

De las arquetas dedicadas a T. Becket, actualmente se conservan varias realizadas en los talleres de Limoges. En un ejemplar hoy conservado en el Louvre se escenifica el asesinato del santo inglés a manos de un soldado que, con una espada, le corta la cabeza. T. Becket se halla ante un altar, con una cruz en la mano y extiende una mano hacia la representación de la mano divina, que emerge de entre las nubes en el ángulo derecho de la escena. Cfr.: *L'art roman au Louvre...*, p. 137.

Véase también: J. YARZA LUACES, “Arquetas relicario con historias de santos”, *De Limoges a Silos...*, pp. 230-255.

³²⁴ Madrid, Real Academia de la Historia. Biblioteca, cod. 9.

³²⁵ Sobre esta imagen véase el estudio de: S. SILVA Y VERÁSTEGUI, “Las miniaturas inéditas del leccionario de Sahagún del siglo XII: estudio iconográfico”, *Cuadernos de Arte e iconografía*, VI-11 (1993), pp. 264-279, especialmente p. 270.

En este sentido, el arca de marfiles de San Millán de la Cogolla, nos proporciona dos escenas que ejemplifican la representación de este motivo en las artes plásticas del románico hispano. Una de ellas es la que se plasma la curación de un diácono, pasaje que se encuentra dividido en dos escenas (**fig. 41**). En el registro superior el santo realiza el milagro, expulsando el demonio del cuerpo del sacerdote. En el inferior, éste da las gracias a san Millán, mientras la mano de Dios emerge desde el ángulo superior derecho para sancionar y bendecir la acción. Por otro lado, podemos ver la presencia de la mano divina en otra placa de la que sólo se conserva una parte (**fig. 42**). En ella se había representado el milagro de la resurrección de una niña que había sido llevada exánime hasta el oratorio del santo. En la escena que se conserva, la niña se levanta del lecho y mira hacia arriba, donde está situada la *Dextera Dei*, que la señala con los dedos índice y corazón³²⁶.

En el campo hagiográfico, la *manus dei* se manifiesta también en aquellos momentos en los que los santos imploran y piden la gracia divina. Así, en otra de las placas de marfil que conformaban esta arqueta de San Millán se representa el milagro de la abundancia obrado por el santo. Ante la falta de alimentos, el santo ora a Cristo arrodillándose ante un altar, de manera que la mano, en este caso la de Jesús, emerge desde lo alto. La escena va acompañada de la inscripción: HIC XRISTUS IMPLORA. En el registro inferior de la placa se produce ya el milagro, los alimentos aparecen de repente³²⁷. Algo similar ocurre en el frontal de Sant Pere de Boí, hoy conservado en el Museo Nacional de Arte

³²⁶ Cfr.: I. G. BANGO TORVISO, “Curación de un diácono” y “De la resurrección de una niña (fragmento)”, *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. 1, Pamplona, 2006, pp. 316 y 335.

³²⁷ ID., “Emiliano, ante la falta de alimento, obra el prodigio de que éste surja en abundancia”, *Ibidem*, p. 325.

de Cataluña, en una de cuyas tablas se representa la plegaria de los santos Pedro y Pablo ante la mano de Dios (**fig. 43**). Al igual que ocurre en el caso de la arqueta riojana, las figuras de ambos están arrodilladas, extienden sus manos unidas y levantan el rostro hacia la parte superior de la composición, donde surge la diestra divina en su ayuda y protección³²⁸.

2.2.1.2. *La mano divina aislada*

Como hemos señalado anteriormente, la mano divina puede aparecer en la plástica románica formando parte de una escena mayor, en la que, desde luego, juega un papel decisivo. Sin embargo, existen muchas otras ocasiones en las que la mano, de manera independiente y autónoma, es representada sola, sin perder su valor simbólico.

Este motivo aislado lo encontramos en todo tipo de soportes utilizados en el arte románico. En el extremo occidental europeo, podemos citar, entre otros, la cruz celta de Muiredach (Cementerio de Monasterboice, Irlanda). En el lado sur de ésta se representa una *manus Dei* aislada (**fig. 44**). Es elemento también frecuente en los objetos de uso litúrgico, como demuestra el contorno de una mano silueteada en una patena procedente del tesoro de la catedral de Reims, de hacia 1067³²⁹.

En la Península Ibérica fue también un motivo bastante asiduo en diversos soportes. Es imprescindible citar, en este sentido, la mano divina pintada en el intradós del arco preabsidal de la iglesia de San Clemente de Taüll,

³²⁸ Cfr.: J. SUREDA, *Op. cit.*, p. 65.

³²⁹ D. GABORIT-CHOPIN, "Calice, patène funéraire et anneau de l'archevêque Gervais", *La France au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Paris, 2005, p. 125.

en el Pirineo leridano. Inserta en el círculo de la eternidad, podemos ver la mano de Dios así como el principio de la muñeca, cubierta con lo que sería la manga de la vestimenta (**fig. 45**). La mano está situada de perfil respecto al espectador, y presenta los dedos índice y corazón extendidos, mientras el anular y el meñique quedan recogidos.

En el ámbito de la escultura monumental, recogemos otro ejemplar catalán, esculpido en una de las arquivoltas de la portada occidental de la iglesia de san Ramón en El Plà de Santa María. En este caso, la mano se encuentra también incluida en uno de los roleos vegetales que, a modo de guirnalda, decoran esta arquivolta (**fig. 46**). Como en el caso anterior, la mano tiene el índice y corazón extendidos y los otros dos dedos pequeños doblados. La dirección de la mano se encuentra hacia la parte superior, señalando hacia la arquivolta superior, donde la decoración muestra la representación de un grupo de ángeles. Algo semejante ocurre en las portadas de las iglesias navarras tardorrománicas de San Pedro de la Rúa en Estella y de San Ramón en Cirauqui³³⁰. En el caso navarro, la mano se encuentra dentro del círculo de la eternidad, en el centro de una cruz griega.

El campo de las artes suntuarias nos ha dejado varias obras significativas en relación con el aspecto que estamos tratando. Nos parece altamente expresiva la mano realizada en esmalte que ocupa la parte posterior del trono de la Virgen de Husillos (**fig. 47**). En esta zona posterior de la escultura se halla una puertecilla, que permitiría la introducción y custodia de la eucaristía o alguna reliquia. Esta puerta alberga como elemento decorativo a la mano divina: inserta de nuevo en un círculo pero esta vez acompañada también de una cruz griega,

³³⁰ Estos dos últimos ejemplos aparecen citados en: M. GUERRA, *Op. cit.*, p. 168.

cuyo centro lo ocupa la mano. Los dedos nos muestran la misma disposición que en los dos casos señalados anteriormente, pero, en este caso, se halla dispuesta hacia abajo³³¹.

2.2.1.3. Origen y significado de la *Dextera Dei*

Tras el análisis de la representación de la mano divina en el arte románico, pasamos a continuación a referirnos a su significado y origen. Como hemos ido ya señalando, la *Dextera Dei* en la plástica del momento que nos ocupa tiene una serie de funciones muy concretas: es elemento protector, apotropaico, salvífico, bendicente y parlante. En el caso de las últimas representaciones que hemos comentado, es altamente significativo su carácter de bendición, ya que el gesto de los dedos índice y corazón remite inmediatamente al tipo de bendición latina³³².

Todas estas funciones, así como el motivo formal de una mano que aparece aislada del cuerpo humano proceden, sin embargo, de épocas anteriores. No es extraño que el poder y la fuerza divinas se manifiesten a través de la

³³¹ La escultura de la Virgen de Husillos, procedente de la iglesia tardorrománica del pueblo palentino de Husillos, se conserva actualmente en el Museo Diocesano de Palencia. Ha sido fechada en los albores del siglo XIII y fue, con toda probabilidad, realizada por los talleres de Limoges. J. L. HERNANDO GARRIDO, “Virgen de Husillos”, *De Limoges a Silos...*, pp. 214-217. Este autor señala que la particularidad de la puertecilla en la parte posterior de la obra la pone en relación con la Virgen de las Batallas, procedente del monasterio benedictino de San Pedro de Arlanza, hoy en el Museo de Burgos. Sin embargo, en ésta se ha perdido tal puerta, de manera que no podremos llegar a saber si estaba también decorada con los *digita dei*. Cfr.: J. YARZA LUACES, “Virgen de las Batallas”, *Ibidem*, pp. 217-221.

Por otro lado, la inclusión de la *manum dei* en este tipo de obras, destinadas a contener reliquias y restos de santos, es bastante frecuente. Podemos señalar, por ejemplo, su presencia en la cubierta piramidal de la arqueta relicario de Champagnat, de hacia 1150 y hoy custodiada en el Metropolitan Museum of Nueva York. Al igual que en la mano de la Virgen palentina, se trata de una *Dextera Dei* dispuesta hacia abajo y con los dedos como ya hemos señalado. Sin embargo, en este caso, aparece flanqueada por dos ángeles, que portan incensarios y levantan el brazo adorando a la mano divina. Cfr.: B. DE CHANCEL BARDELOT, “Arqueta relicario de Champagnat”, *Ibidem*, pp. 278-279.

³³² Véase el apartado dedicado a este gesto.

mano, ya que es la parte del hombre a la que se le presupone mayor actividad, con la que se ejercitan y consiguen mayor número de acciones. Además, la mano acompaña casi siempre, facilita y enfatiza la palabra humana³³³. De esta manera, ya en época prehistórica, el hombre ha plasmado gráficamente esa parte del cuerpo que considera más viva y activa.

Las civilizaciones más antiguas representaron y creyeron en el poder sobrenatural de la mano. Todas ellas concibieron a las divinidades como seres antropomorfos que, por tanto, poseían brazos y manos; con ellos ayudaban, castigaban y protegían a los fieles en la tierra. Mientras las culturales más orientales representaron a sus dioses con múltiples manos y brazos³³⁴, en la cuenca mediterránea un único brazo hizo alusión al conjunto de la divinidad.

Así, la mano de Zeus y de Hércules se consideraba que protegía contra el mal y era portadora de bendiciones. La mano de Asclepio, por su parte, tenía una función sanadora y de imposición; liberaba además de las tempestades en el mar, algo que, como ha señalado ya M. Kirigin, era de radical importancia para los pueblos marítimos mediterráneos³³⁵.

Las manos cumplían también una función primordial en el mundo funerario, la de proteger y ayudar al difunto en su paso al mundo más allá de la muerte. En este sentido, la estela funeraria de Demetrio, hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena, pero procedente de Grecia occidental, nos proporciona un buen ejemplo: aparece el difunto sentado y ase por la muñeca a una figura femenina de pie, a su lado, que podría ser su esposa. Encima de esta

³³³ M. KIRIGIN, OSB, *Op. cit.*, pp. 20-21. M. Guerra señala que el término hebreo IAD significa al mismo tiempo mano y poder. Véase: M. GUERRA, *Simbología románica*, Madrid, 1993, p. 165.

³³⁴ Es el caso, por ejemplo, del dios Shiva en la India.

³³⁵ M. KIRIGIN, OSB, *Op. cit.*, p 44.

escena se han representado las palmas de dos manos izquierdas. Su simbolismo es ante todo de carácter apotropaico³³⁶.

Sin embargo, quizá el elemento más próximo a la concepción de la *Dextera Dei* del mundo medieval, podemos encontrarla en relación con el culto a varios dioses de época helenística: Zeus Serapis y, sobre todo, Sabazios³³⁷. En honor a ellos se representaron o esculpieron manos votivas. Del primero de ellos se conserva en el Museo provincial de León una lápida procedente de Quintanilla de Somoza, fechada entre el siglo II-III d.C (**fig. 48**). Por su forma, pudo haber estado ubicada en el umbral de una casa: se trata de un bajorrelieve en cuyo interior se halla contorneada una mano. El carácter protector y apotropaico de ésta parece claro debido al lugar donde estaba situada³³⁸.

Por otra parte, el culto a Sabazios, dios de origen frigio, comenzó a difundirse hacia el siglo IV a. C. En relación a él, se conservan una gran cantidad de manos de bronce, diseminadas por varios países de la cuenca mediterránea. Tienen todas ellas un carácter votivo; los fieles las solían ofrecer al dios en reconocimiento a alguna gracia recibida, a la recuperación después de una larga enfermedad o tras un parto feliz, como agradecimiento por la ayuda divina recibida³³⁹. Estas manos suelen presentar los dedos pulgar, índice y corazón extendidos, mientras que el anular y el meñique quedan recogidos, es decir, lo que después será el gesto de la bendición latina.

³³⁶ *Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, (hrsg. von G. Groschner), Salzburg, 2004, p. 144.

³³⁷ Según M. Kirigin, la mano de Sabazios pudo haber influido de modo directo sobre el arte hebreo y cristiano. Cfr.: M. KIRIGIN, OSB, *Op. cit.*, pp. 50-51. Sobre el culto a este dios véase también: H. LECLERCQ, “Main”, *Dictionnaire d’archéologie...*, t. X, cols. 1206-1207.

³³⁸ La lápida va acompañada de la siguiente inscripción: EIS ZEUS / SERAPIS / IAO. Cfr.: *Museo de León. Guía*, León, 2007, p. 86-87.

³³⁹ Sobre el culto y la iconografía de este dios helenístico véase: E. N. LANE, “Towards a Definition of the Iconography of Sabazius”, *Numen*, 27.1 (1980), pp. 9-33 y M. ALMAGRO GORBEA, “Manifestaciones del culto de Zeus Serapis y de Sabazios en España”, *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma*, 8 (1956), pp. 199-212.

Como ejemplos gráficos podemos citar, por ejemplo, un relieve hoy conservado en el Museo Nacional de Tirana (Albania), decorado con una representación del dios Sabazios y, en la parte superior, las figuras antropomorfas del sol y la luna. Esta última sostiene en su mano una vara rematada en una mano. Entre las manos votivas conservadas destacan la que se conserva en el British Museum, procedente de Tournai (Francia), del siglo II-III d. C (**fig. 49**); o la que se custodia en el Hermitage de San Petersburgo, procedente de Siria y fechada en el siglo VI d. C³⁴⁰.

En relación seguramente con el arte helenístico, la iconografía hebrea tomó este motivo para plasmar gráficamente la personalidad divina³⁴¹. Coetáneamente, el primer arte cristiano, quizás a través del arte judío, adoptó esta mano, así como la mayoría de sus significados; principalmente los de protección y bendición³⁴². Desde entonces se convertiría, como ya hemos señalado, en el principal símbolo divino.

Así, las primeras pinturas realizadas en las catacumbas paleocristianas muestran ya la recepción cristiana de este motivo. En la catacumba romana de Priscila, por ejemplo, la mano de Dios acompaña a la figura de Abraham. Lo mismo ocurre con los sarcófagos de estos primeros siglos del cristianismo. Si nos centramos en la representación del sacrificio de Isaac, podemos observar la

³⁴⁰ Cfr.: *The Road to Byzantium. Luxury Arts of Antiquity*, London, 2006, cat. 39, p. 141 y V. ZALESSKAYA, "The Classical Heritage in Byzantine Art", *Ibidem*, p. 57. Esta autora compara la mano votiva de Sabazios conservada en el Hermitage con una mano votiva sobre la que se apoya una cruz, procedente de Siria y fechada en el siglo VI d.C., que también se conserva en el mismo motivo. Véase también: B. PARADISI, *Rito e retorica in un gesto della mano*, Milano, 1962, p. 14.

³⁴¹ Sobre las primeras representaciones de la mano de Dios en el arte hebreo y cristiano véase: A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, p. 47.

³⁴² Este motivo fue asumido, también, por las culturas hebrea y musulmana, de ahí el surgimiento de la "mano de Fátima" en el mundo musulmán, y la "mano de Miriam", en el ámbito judío. Ambas tuvieron, asimismo, un carácter protector. Sobre la mano de Fátima en la Península Ibérica durante la Edad Media, aunque centrado en el actual Portugal, véase el estudio de: A. REI, "A <Mão de Fátima>. Uma imagem ritual islâmica de protecção", *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*, Lisboa, 2006, pp. 179-188.

Dextera Dei en múltiples ocasiones: sirvan de ejemplo el sarcófago de Stilicone, hoy en la Basílica de san Ambrosio del Milán, del siglo IV (**fig. 50**); o el sarcófago de Junio Basso, conservado en el museo del tesoro de San Pedro del Vaticano.

En el ámbito del Mediterráneo oriental, la iconografía hebrea nos muestra también varios ejemplos significativos de la asimilación de este elemento protector³⁴³. Las pinturas de la sinagoga de Dura Europos, del siglo III d. C., albergan varias escenas donde la mano de Dios se manifiesta claramente³⁴⁴. Algunas de ellas siguen directamente el texto bíblico, en el que se menciona explícitamente la presencia divina a través de la mano. Sin embargo, en otras, fue el artista ya el responsable de incluirla en la escena a representar. Este hecho, señalado por M. Kirigin, pone de manifiesto cómo el artista estaba ya tan habituado a representar la mano divina, que la repite siempre y cuando necesita o quiere indicar la influencia, fuerza o poder de Dios³⁴⁵. También en ámbito oriental destaca la presencia de este motivo en la

³⁴³ Quizá deberíamos citar la presencia de la mano divina en la iconografía hebrea antes que su representación en los primeros sarcófagos paleocristianos. A. Grabar, en este sentido, señala que seguramente la nueva iconografía judía apareció antes que la cristiana, surgida poco tiempo después. Ambas religiones prometían la salvación al fiel de manera que el primer arte cristiano pudo haber nacido como respuesta o equivalencia a la iconografía judía. Sin embargo, el mismo autor advierte que, independientemente de cuál fuera el orden cronológico en que ambas creaciones artísticas hicieron su aparición, lo cierto es que ambas comenzaron en la misma época, de forma más o menos simultánea y en distintos lugares del Imperio romano en los que coexistían comunidades de ambas religiones. Es el caso de Dura Europos. Cfr.: A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, pp. 34-35. Sobre el complejo de Dura Europos véase también el reciente trabajo de: J. ELSNER, "Viewing and Resistance. Art and Religion in Dura Europos", *Roman eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, New Jersey, 2007, pp. 253-287. En el ámbito de la historiografía hispana puede consultarse el trabajo de: M. A., SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, "Los inicios de la iconografía cristiana: la sala bautismal de Dura Europos (Siria)", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, II (1990), pp. 195-205.

³⁴⁴ Estas escenas son todas ellas bíblicas pero la mentalidad artística que emana de todas las pinturas de esta sinagoga es sin duda helenística. Cfr.: M. KIRIGIN, OSB, *Op. cit.*, p. 53 y A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, pp. 27-37.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 54.

escena del sacrificio de Isaac en los mosaicos pavimentales de la Sinagoga de Beth Alfa (Israel), construida en el siglo VI bajo dominio bizantino (**fig. 51**)³⁴⁶.

En el arte bizantino, encontramos ya plenamente asumido el elemento de la *manus Dei*, en todos los soportes plásticos. En el siglo VI y en soporte musivario, vemos la mano divina, por ejemplo, en San Vital de Rávena³⁴⁷. Es utilizada por los artistas tanto en la representación del sacrificio de Isaac como en la de las ofrendas de Abel y Melquisedec. En el campo de la miniatura, los cuatro octateucos conservados en la actualidad presentan también numerosas escenas con este motivo. Destaca, sobre todo, la presencia de la *Dextera Dei* en el ciclo de la creación. En el ámbito de la escultura monumental citamos, entre otros, el colosal relieve de la iglesia de la Santa Cruz en Aght'amar (Armenia), donde se representa, de nuevo, el sacrificio de Isaac (**fig. 52**)³⁴⁸. La *manum Dei* emerge desde el cielo y señala a Abraham con los dedos índice, corazón y meñique, mientras el anular queda doblado. El patriarca, situado frontalmente respecto al espectador, vuelve su rostro hacia la mano divina, mientras sostiene con una de sus manos el cabello de su hijo, dispuesto a sacrificarlo.

Por lo que se refiere al arte altomedieval occidental, siguiendo la línea marcada por la iconografía paleocristiana, la mano divina continuó estando presente en gran número de ocasiones. En Roma, es frecuente su representación en el presbiterio de las grandes basílicas, como ocurre en la de Santa Prassede. La mano divina sostiene, en este caso, una corona y está situada en la parte

³⁴⁶ J. SPIER, *Op. cit.*, p. 30, fig. 19.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 67, fig. 50 y p. 83, fig. 60.

³⁴⁸ *Enciclopedia dell'arte medievale*, t. II, Roma, 1998, p. 487. Esta iglesia fue construida por el rey armenio Gagik de Vaspurakan, junto con un palacio y un monasterio, entre los años 915 y 921. Hoy en día sólo se conserva la iglesia. Véase también: P. DONABÉDIAN, "La renaissance de l'architecture (IXe-Xie siècle)", *Armenia Sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens (IVe-XVIIIe siècle)*, Paris, 2007, pp. 124-136, esp. pp. 126-127 y T. TALBOT RICE, *Art of the Byzantine Era*, London, 1989, pp. 140-141.

superior de una composición que alberga a la santa en el centro, flanqueada por otros dos personajes eclesiásticos. Con el dedo índice y corazón extendidos suele aparecer este motivo en la miniatura europea de este momento. Destacamos su presencia en el *Salterio de Utrecht*, del siglo IX³⁴⁹. La *Dextera Dei* se combina, en este manuscrito, con la representación del Padre en forma de busto humano³⁵⁰. En el caso del sacrificio de Isaac, la miniatura carolingia y otoniana también proporcionan abundantes ejemplos. Podemos señalar, entre otros, su representación en el *Sacramentario de Drogon*³⁵¹ y en una copia de las poesías de Prudencio, ambos del siglo IX³⁵². Además, es frecuente también su utilización en relación con la monarquía carolingia y otoniana. Es representada coronando a los emperadores: en algunas ocasiones sostiene una corona y está situada sobre la cabeza del monarca, como ocurre en el *Sacramentario de Carlos el Calvo*³⁵³.

Por lo que se refiere concretamente a la Península Ibérica, la presencia de este elemento se encuentra también desde los comienzos del cristianismo. En primer lugar, fue un motivo frecuente en los sarcófagos de época paleocristiana,

³⁴⁹ Utrecht, Bibliothèque de l'Université, Ms. 484.

³⁵⁰ La *Dextera Dei* aparece, por ejemplo, bendiciendo al Cristo logos en el fol. 2r. Cfr.: J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes...*, p. 108.

³⁵¹ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 9428, fol. 15v. Cfr.: M. BESSEYRE, "Sacramentaire de Drogon", *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Anvers, 2007, pp. 188 y 194-197

³⁵² Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 8085, fol. 55v. Véase: M.-P. LAFFITTE, "Prudence, *Poésies*", *Ibidem*, pp. 182-183.

³⁵³ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 1141, fol. 2v. Cfr.: ID., "Sacramentaire de Charles le Chauve (?), fragment", *Ibidem*, pp. 26 y 116-118.

Según G. y P. Francastel, la mano divina sobre la cabeza de Carlos el Calvo es entendida como una protección especial de Dios hacia el monarca, pero además implica un sentimiento de jerarquía en el sentido de que el rey es el primero de los hombres, pero esta posición la debe a la gracia de Dios. Este tipo de imagen regia inaugurada por Carlos el Calvo sería adoptada posteriormente por la mayor parte de los emperadores germanos, tanto los otones como los salios. Se consolida así el retrato real entronizado en medio de la corte que se establecería sólidamente en Occidente durante todo el período medieval. Este aspecto lo diferencia claramente de Oriente, donde desaparece casi por completo debido a los conflictos existentes entre el emperador bizantino y la Iglesia ortodoxa. Cfr.: G. y P. FRANCASTEL, *El retrato*, Madrid, 1978, pp. 66-67.

como demuestra el sarcófago de la *Receptio Animae* en la Basílica de Santa Engracia (Zaragoza). Una orante, situada en el centro del sarcófago, levanta sus manos, de las cuales una es tomada por la mano divina, surgida desde la parte superior de la composición (**fig. 53**)³⁵⁴.

En la Alta Edad Media, continuó siendo elemento indispensable en algunos temas iconográficos, como el Sacrificio de Isaac. Así, en uno de los capiteles esculpidos para la iglesia visigoda de San Pedro de la Nave, una gran mano con todos los dedos extendidos se dirige hacia la figura de Abraham, que levanta un brazo en el que sostiene la espada con la que se dispone a sacrificar a su hijo (**fig. 54**)³⁵⁵.

Este capitel podría servir de enlace entre la tradición paleocristiana en la que la mano divina juega un papel decisivo y su continuación a lo largo de toda la Edad Media hispana. Podemos suponer que la miniatura altomedieval de la Península, hoy perdida, contemplaría también la presencia de este motivo divino, enlazando así con las miniaturas de los beatos y de los códices del siglo X. Estos se convierten, a su vez, en fuente de primera mano para las posteriores representaciones de este elemento en el arte románico peninsular hispano³⁵⁶.

Por otro lado, debemos señalar cómo el concepto de la *Dextera Dei* fue evolucionado a lo largo del período bajomedieval. Un ejemplo significativo, aunque no tiene su correspondencia gráfica hasta el siglo XIV, es la aparición de una mano en el sueño de Alfonso VII en 1147, en la víspera del

³⁵⁴ P. DE PALOL, *Arte paleocristiano en España...*, pp. 146-151.

³⁵⁵ R. BARROSO CABRERA – J. MORÍN DE PABLOS, *La iglesia visigoda de San Pedro de la Nave*, Madrid, 2002, p. 62, fig. 22.

³⁵⁶ H. Schlunk ya puso en relación la representación del sacrificio de Isaac en la iglesia visigoda de san Pedro de la Nave y la miniatura hispana del siglo X. Según este autor, los beatos habrían “adoptado tradiciones iconográficas que existían en la Península ya en el siglo VII”. Cfr.: H. SCHLUNK, “Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave”, *Archivo Español de Arte*, 43.171 (1970), pp. 245-267, esp. pp. 262-264. Ver también: M. A. MATEOS RODRÍGUEZ-A. L. ESTEBAN RAMÍREZ, *San Pedro de la Nave*, Zamora, 1980, p. 93.

levantamiento del cerco de Baeza. El suceso fue narrado por Lucas de Tuy a principios del siglo XIII:

“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 (...)”³⁵⁷.

Como vemos, en este caso la *Dextera Dei* se ha convertido en una *dextera* o *brachium santi*, ya que se trata del brazo del apóstol Santiago. Sin embargo, como ha señalado ya E. Fernández, el brazo del santo podemos considerarlo como un “préstamo” simbólico de la mano divina. De ésta toma,

³⁵⁷ 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. Este texto lo recoge también E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Héroes y arquetipos en la iconografía medieval”, *Los Héroes Medievales. Cuadernos del Cemyr*, 1 (1993), 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. Sobre los sueños de reyes antes de la batalla véase: A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales...*, pp. 87-90.

no sólo su aspecto formal y antropomórfico, sino su carácter protector, ya que se levanta contra sus enemigos y manifiesta toda su fuerza y poder³⁵⁸. Este pasaje de la crónica del Tudense tendrá su correspondencia gráfica en el siglo XIV, en el denominado Pendón de Baeza, hoy custodiado en la Real Colegiata de San Isidoro de León.

Para concluir con nuestro estudio sobre la mano divina, no queremos dejar de señalar la presencia de este elemento en otro contexto durante la Baja Edad Media. Se trata de la realización de brazos o manos relicario, que frecuentemente mantienen la misma disposición que la *manum Dei*: con todos los dedos extendidos o bien con el índice y corazón alzados y el anular y meñique doblados. Se conservan multitud de ejemplares de este tipo en todas las regiones europeas. En la Península Ibérica podemos citar, entre otros, el relicario de San Saturnino, de la parroquia con advocación del mismo santo en Pamplona, fechado hacia 1389³⁵⁹.

2.2.1.4. *La mano en la documentación medieval*

El último aspecto que pretendemos analizar en relación con la representación de una mano aislada, se encuentra vinculado al ámbito de la escritura.

³⁵⁸ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Héroes y arquetipos...”, pp. 33-34. Esta autora señala un pasaje bíblico en el que el carácter belicoso y atacante de la divinidad se hace patente. *Salmo 35, 2-3*: “Ataca, Yahveh, a los que me atacan, combate a quienes me combaten; embraza el escudo y el pavés, y álzate en mi socorro; blande la lanza y la pica contra mis perseguidores. Di a mi alma: <Yo soy tu salvación>”.

³⁵⁹ A. DE ORBE Y SIVATTE, “Relicario de San Saturnino”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, t. I, León, 2001, p. 307.

Por un lado, debemos señalar la presencia frecuente de la mano divina en documentos y códices de la época a la que se circunscribe nuestro estudio³⁶⁰. Se trata, en todo momento, de la representación de una mano aislada, que no forma parte de ninguna escena concreta. Un ejemplo verdaderamente significativo se halla en el *Libro de los Testamentos*³⁶¹. La mano divina conforma la letra inicial de varios documentos de este cartulario. Todas ellas son letras I³⁶², excepto una letra S en el fol. 74r. Además, la mano adopta varias posturas diferentes: hacia abajo, hacia arriba, con todos los dedos extendidos, o con el índice y corazón y extendidos y los demás recogidos³⁶³.

La representación de la mano divina en este manuscrito tiene dos funciones principales. En primer lugar funcional y decorativa: conforma las letras I y S que dan comienzo al documento y sirve como elemento ornamental. En segundo lugar, su presencia expresa un claro mensaje protector y bendiciente respecto a los documentos en los que aparece, así como respecto al conjunto de la obra, un cartulario fechado hacia 1125 en el que se recogen documentos de la

³⁶⁰ Aunque no se encuadra dentro del ámbito estricto de nuestro trabajo, no queremos dejar de mencionar la representación de la mano en las imágenes que ilustran el motivo del lector y el códice en dos manuscritos del siglo X: el códice *Vigilano* y el *Emilianense*. En ellas, una mano emerge del códice figurado y señala con los dedos índice y corazón hacia la figura del lector. Se simboliza así el coloquio y diálogo entre el lector, que señala con el dedo índice, y el códice. Según S. Silva, la mano representada en estas imágenes responde a un significado ambivalente. Por un lado expresa la “respuesta” dada por el códice al lector, pero al mismo tiempo tiene también un significado celestial y remite a la doctrina contenida en él. De ahí que la mano, con los dos dedos extendidos, recuerde a las manos divinas bendicentes. Con ello, la mano atribuye al códice un origen casi divino. Sobre todo ello véase: S. SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pp. 377-378; ID., “El monasterio de San Millán de la Cogolla: tres hitos importantes en su actividad artística”, *Berceo*, 133 (1997), pp. 27-50, especialmente p. 34.

³⁶¹ Oviedo, Archivo de la catedral, Ms. 1.

³⁶² Se encuentran en los fols. 9r, 27r, 40r, 50r y 60r.

³⁶³ Sobre estas manos cfr.: M. J. SANZ FUENTES, “Estudio paleográfico”, *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Barcelona, 1995, pp. 95-143, especialmente pp. 116-120.

diócesis ovetense; privilegios regios y eclesiásticos; y donaciones a la catedral³⁶⁴.

Por otro lado, en el ámbito de la escritura la mano juega un papel verdaderamente protagonista, ya que permite llevar a cabo el acto de escribir. Es decir, es el instrumento de trabajo de escribas, rogatarios, notarios y también miniaturistas. Por ello, no resulta extraño que, como tal herramienta de trabajo, aparezca representada en documentos de esta época. Podemos señalar, en este sentido, que fue frecuente la representación de una mano acompañando al signo de los autores materiales de documentos. Es el denominado *signum manuum*, que consiste en la representación o dibujo de la mano acompañando a la suscripción del escriba e incorporado al signo notarial. Está destinado a hacer visible y recordar la conexión personal entre el texto y sus autores, cuya presencia evoca³⁶⁵.

Hemos tomado como ejemplo de referencia la documentación medieval conservada en relación con la región leonesa, en la que hemos hallado varios ejemplos bien expresivos: el primero de ellos, cronológicamente, es un documento procedente del fondo del monasterio de San Claudio de León, de 1064 (**fig. 55**). Se trata de una donación de posesiones al propio monasterio. Al final del documento, el autor del documento incluye su signo y el siguiente

³⁶⁴ El códice contiene además, una serie de miniaturas de los reyes ovetenses hasta el momento de realización del manuscrito. Sobre las miniaturas del *Liber Testamentorum*, el estudio más recientes es el de: J. YARZA LUACES, “Las miniaturas del *Libro de los Testamentos*”, *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Barcelona, 1995, pp. 147-230.

³⁶⁵ Cfr.: L. CASADO DE OTAOLA, “Per visibilia ad invisibilia: Representaciones figurativas en documentos altomedievales como símbolos de validación y autoría”. *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 4 (1997), pp. 39-56. Sobre estos aspectos véase también: M. I. OSTOLAZA ELIZONDO, “La validación en los documentos del Occidente hispánico: del signo crucis al signum manus”, *Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden: Beiträge zur diplomatischen Semiotik* (hrsg. P. Rück), Sigmaringen, 1996, pp. 453-462.

texto: “Anfonso scripsit”. Está rodeado por varias líneas decorativas, de las que una de ellas termina en una mano muy esquemática³⁶⁶.

Ya en el siglo XII, en la ciudad de León se conservan al menos dos documentos de otro rogatario importante, que firma como: “Petrvs notvit”. En ambos su signo consiste en un brazo cuya mano sostiene una flor con los dedos pulgar y corazón. Uno de ellos procede de la colección documental de San Isidoro de León³⁶⁷. Se trata de una carta de venta fechada en 1136 (**fig. 56**)³⁶⁸. El segundo de ellos forma parte de la colección documental de la catedral de la misma ciudad³⁶⁹: en este caso es un privilegio que contiene una donación realizada por el rey Alfonso VII a la propia catedral de un castillo en Curueño³⁷⁰.

Posteriormente, con la aparición de los notarios a mediados del siglo XIII, es frecuente también que su signo vaya acompañado de un brazo con el dedo índice extendido. Podemos citar dos documentos, realizados en León por el notario Miguel Abril. Uno de ellos, fechado en 1249, procede del fondo documental del monasterio de San Claudio y refleja una venta de posesiones en la población de Alija de la Ribera (**fig. 57**)³⁷¹. El otro, de 1251, es de la colección de Nuestra Señora del Mercado y contiene la venta de una casa en la

³⁶⁶ León, Archivo Histórico de León, Fondo del monasterio de San Claudio de León, núm. 1. El documento ha sido publicado en: S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Colección documental medieval de los monasterios de San Claudio de León, monasterio de Vega y San Pedro de las Dueñas*, León, 2001, p. 23

³⁶⁷ León, Archivo de San Isidoro de León 290.

³⁶⁸ El documento ha sido publicado en: M. E. MARTÍN LÓPEZ, *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. Documentos de los siglos X-XIII*, León, 1995, p. 55. Agradecemos a la autora su desinteresada ayuda en relación con la representación de manos en la documentación plenomedieval leonesa.

³⁶⁹ León, Archivo de la Catedral de León, cód. 40, ff. 91v-92r.

³⁷⁰ Véase el documento publicado en: J. M. FERNÁNDEZ CATÓN, *Colección documental del Archivo de la catedral de León (775-1230)*, León, 1990, pp. 157-158.

³⁷¹ León, Archivo Histórico, Fondo del monasterio de San Claudio de León, núm. 15. Véase: S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, pp. 53-54.

misma ciudad leonesa (**fig. 58**)³⁷². Ambos presentan al final del documento la siguiente frase: “Miguel Abril, iurado del conceyo, notuit”. Señalando esta frase se encuentra un brazo con todos los dedos de la mano recogidos excepto el índice, que apunta claramente hacia la condición de notario del autor material del texto. Se trata ya, en este momento, de notarios públicos. En este sentido, la mano representada viene a remarcar que el documento tiene *fides publica*.

En tercer término, junto a la representación de manos que hacen alusión a la profesión y herramienta de trabajo del autor material del documento medieval, podemos señalar también la presencia de brazos o manos que identifican a alguno de los personajes descritos o presentes en el propio texto. De nuevo tomando como ejemplo de referencia la documentación plenomedieval leonesa, citamos un documento de 1148, procedente del fondo documental de San Isidoro (**fig. 59**)³⁷³. Se trata de un privilegio de Alfonso VII en el que la familia real traslada a los canónigos de San Agustín a la iglesia de San Pelayo. Entre los confirmantes del documento está el obispo Martín de Oviedo, identificado como “Martinus ouetensis confirma”, acompañado de un signo en forma de brazo que sostiene un báculo³⁷⁴. La presencia de este signo unido a la confirmación de un obispo asturiano nos remite claramente a la utilización de este mismo elemento en documentos procedentes de la sede oventese. En este sentido, podemos señalar que en Oviedo, desde la época del obispo Pelayo, se utilizaba la representación del *signum manuum* acompañando

³⁷² León, Archivo Histórico, Fondo de la parroquia de Santa María del Camino la Antigua, núm. 11. Cfr.: S. DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, *Colección Documental de los bachilleres de San Marcelo y de las parroquias de Nuestra Señora del Mercado, Valencia de Don Juan y Valderas*, León, 2001, pp. 130-131. Agradecemos al autor su amable ayuda en la búsqueda de estos documentos.

³⁷³ De este documento existen varias copias en pergamino de entre finales del siglo XII y el siglo XIV: León, Archivo de San Isidoro de León, 146-149.

³⁷⁴ Cfr.: M. E. MARTÍN LÓPEZ, *Op. cit.*, pp. 71-73.

las confirmaciones de obispos. Así podemos ver, por ejemplo, en un documento de 1113, en el que una mano extendida va unida al signo de este obispo asturiano (**fig. 60**)³⁷⁵.

En cuarto y último lugar, durante la Baja Edad Media, y en relación con el contexto de la escritura, podemos señalar la utilización de manos como marcas de agua en el ámbito de la producción artesanal de papel. Entre los muchos motivos utilizados, entre los que se encuentran animales, letras, coronas y otros elementos, las manos fueron una de las marcas más utilizadas. Pueden aparecer con todos los dedos extendidos, con el dedo índice y los demás encogidos, apuntando con el índice y corazón y además, acompañados de otros atributos como letras, estrellas, flores etc³⁷⁶.

³⁷⁵ Oviedo, Archivo de la Catedral, serie A, carp. 2, nº 14. En relación con el obispo Pelayo de Oviedo, M. Sanz le atribuye “la sustitución de lo que hasta este momento era un signo personal del obispo, por el que desde ahora va a ser signo del episcopado: una mano extendida que, como dato personal de cada titular, portará un símbolo diferente”. Cfr.: M. SANZ FUENTES, “Documento y cancillería episcopal en Oviedo anterior a 1300”, *Die Diplomatie der Bischofsurkunde vor 1250-La diplomatie épiscopale avant 1250. Referate zum VIII. Internationales Kongress für Diplomatie, Innsbruck, 27. September-3. Oktober 1993*, ed. Ch. Haidacher y W. Köfler, Innsbruck, 1995, pp. 467-482, p. 468. Agradezo a M. Calleja Puerta su ayuda en el rastreo de documentos ovetenses.

La representación de manos junto a las firmas de confirmantes en documentos procedentes de ámbitos eclesiásticos continuó siendo habitual durante todo este siglo doce y la centuria siguiente, como demuestra, por ejemplo, un diploma procedente del monasterio gallego de San Juan de Caaveiro, considerado una copia de una desconocida carta de fundación de este mismo cenobio en el siglo X. Sobre este diploma véase: M. GURRUCHAGA SÁNCHEZ, “La fundación del monasterio de Caaveiro (La Coruña): nueva documentación”, *Faventia*, 21 /2 (1999), pp. 129-142, especialmente p. 132; R. PACHECO SAMPEDRO, “El *signum manuum* en el cartulario del monasterio de San Juan de Caaveiro (ss. IX-XIII)”, *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 4 (1997), pp. 27-36.

³⁷⁶ En su obra sobre las marcas de agua, C. M. Briquet cita dos en forma de mano procedentes de la Península Ibérica, ambas ya del siglo XVI: una de Toledo, de 1525 y otra de Barcelona, de 1519. Cfr.: C. M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire Historique des marques du papier*, t. III, Hildesheim-New York, 1977 (segunda edición), pps. 544-550 y 553, y núms. 10.738 y 10.758.

2.2.2. Palma o palmas de la mano mostrada hacia el espectador
a la altura del pecho

Tras haber analizado la plasmación de la mano como elemento aislado en la iconografía románica, pasamos a continuación a examinar otra postura que tiene como principal protagonista a la mano, en este caso siempre formando parte del cuerpo humano. La figura que la adopta suele estar representada frontalmente, con el codo doblado y mostrando la palma hacia el espectador a la altura del pecho. En la mayoría de las ocasiones, se expone una única mano aunque, en algunos casos, son las palmas de ambas las que se muestran. De esta manera, se refuerza el sentido del gesto. Como ocurre con la postura de la mano divina, ésta es una conducta con un extraordinario desarrollo en el arte románico europeo en general. En la Península Ibérica, se trata de una de las actitudes más comunes, presente en todo tipo de escenas y de contextos. Lo encontramos por doquier, de manera que se nos hace realmente difícil establecer tipologías o realizar un estudio sistemático de su utilización, significados y origen. Por ello, analizaremos más en profundidad su presencia en aquellas figuras que presentan este gesto en la mayoría de las ocasiones e intentaremos realizar un estudio aproximado.

2.2.2.1. *Análisis iconográfico*

Entre las imágenes que plasman gráficamente pasajes del *Antiguo Testamento* podemos citar, aquellas que representan la expulsión del Paraíso. Adán y Eva tienen esta actitud en algunas ocasiones. Los primeros padres realizan este gesto en aquellas imágenes en las que aparecen abandonando el paraíso, seguidos por el ángel, que los expulsa. El mosaico con esta escena de la

nave central de la Capilla Palatina de Palermo nos ofrece un buen ejemplo en el ámbito del románico europeo. Por lo que se refiere a la Península Ibérica, podemos citar un capitel interior de la iglesia de Los Ausines (Burgos), en el que es Adán el que manifiesta este comportamiento (**fig. 61**), así como otro capitel, esta vez en la portada occidental de la iglesia de Santa María de Uncastillo.

La representación del tema de Daniel en el foso de los leones también puede, ocasionalmente, presentar esta postura. Citamos, a modo de modelo, la figura de Daniel esculpida en un capitel de la catedral vieja de Salamanca. El profeta, situado en la cara central del capitel y flanqueado por dos leones, muestra las dos palmas de sus manos a la altura del pecho. Se trata, sin duda, de una variación del gesto de levantar los brazos como orante, conducta adoptada generalmente por este personaje en el tema iconográfico señalado³⁷⁷. Una conducta muy similar manifiesta la figura de Daniel esculpida en el capitel del arco triunfal de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano en Revilla de Santullán (Palencia). Otro ejemplo señero lo hallamos en una de las biblias románicas de Pamplona³⁷⁸.

En el *Nuevo Testamento*, el pasaje de la Anunciación se convierte en uno de los principales textos que conllevó la representación de este gesto en la iconografía románica. Es adoptado por la Virgen ante la llegada y el mensaje del ángel. De los evangelios canónicos, el único que narra este episodio es San

³⁷⁷ De hecho, M. Ruiz identifica el gesto como la “posición orante”. Cfr.: M. RUIZ MALDONADO, “La figura humana en la escultura monumental de la Catedral Vieja de Salamanca”, *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 2000, pp. 313-332, especialmente p. 323.

³⁷⁸ Amiens, Bibliothèque Métropole, sig. Ms. lat. 108. La Biblia fue encargada por Sancho VII el Fuerte de Navarra y realizada entorno a 1197. Cfr.: G. FERNÁNDEZ SOMOZA, “Biblia de Pamplona”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. I, ficha catalográfica 147, p. 463.

Lucas³⁷⁹. Los evangelios apócrifos, sin embargo, contribuyeron a dotar de detalles este pasaje bíblico. Así, ya en el siglo II d. C., aparece descrito en el *Protoevangelio de Santiago*³⁸⁰. En el siglo IX, lo encontramos de nuevo en el *Libro sobre la Natividad de María*³⁸¹. Este último es el único de todos ellos en los que se describe la realización de un gesto por parte de María ante el mensaje angélico: “María entonces extendió sus brazos y elevó sus ojos al cielo, diciendo: <He aquí la esclava del Señor (puesto que no soy digna del nombre de señora): hágase en mí según tu palabra>”. Sin embargo, este comportamiento no responde al que pretendemos analizar en este apartado³⁸². Por lo tanto, debemos entender que la representación de la Virgen adoptando la postura de mostrar una o ambas palmas de la mano a la altura del pecho fue un recurso eminentemente plástico.

En el arte románico europeo, se trata de la conducta más frecuente realizada por María en este pasaje. Además, el tema de la Anunciación fue uno de los omnipresentes en la mayoría de los ciclos iconográficos de la Infancia de Cristo. Como ejemplos menos conocidos podríamos citar: la representación de este tema en la pila bautismal de la iglesia de Grötlingbo, en la isla sueca de Gotlandia, donde María muestra al ángel las dos palmas de sus manos (**fig. 62**); en soporte pictórico la figura de las pinturas murales de la iglesia de Saint Martin en Nohant-Vic (Berry), donde María adopta esta postura con una sola mano, al tiempo que inclina la cabeza hacia el ángel (**fig. 63**). Nos parece significativo también citar un capitel del interior de San Lázaro de Autun, donde

³⁷⁹ Lucas, 1, 26-38.

³⁸⁰ *Protoevangelio de Santiago*, XI, 1-3. Cfr.: A. DE SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, 1999, pp. 148-149.

³⁸¹ *Libro sobre la Natividad de María*, IX, 1-5. Cfr.: *Ibidem*, pp. 249-251.

³⁸² Véase el apartado dedicado al gesto de los brazos levantados en este mismo capítulo sobre las conductas de carácter libre.

se representó la Anunciación a Santa Ana (**fig. 64**). El esquema formal y compositivo de la escena sigue los mismos parámetros que la Anunciación a María, y Ana realiza el mismo gesto que su hija³⁸³. Al igual que en Vic, presenta al ángel su diestra e inclina la cabeza.

En el arte románico de nuestra península, ésta es también la conducta más habitual de la madre de Dios. Debemos señalar, sin duda, su representación en un grupo de obras escultóricas del ámbito castellano, que siguen todas ellas un mismo modelo. Se trata del tema de la Anunciación-Coronación, considerado generalmente como un tema iconográfico puramente hispano³⁸⁴. Así, María adopta esta postura en el relieve de uno de los machones de Santo Domingo de Silos (**fig. 65**) y en un capitel de la girola de Santo Domingo de la Calzada³⁸⁵.

Sin embargo, la presencia del gesto que estamos analizando en la escena de la Anunciación en el románico español no se reduce únicamente a la Anunciación-Coronación. Lo podemos hallar, asimismo, en otros muchos

³⁸³ Este episodio es narrado en los Evangelios Apócrifos, en el *Libro sobre la Natividad de María*, IV, 1-2.

³⁸⁴ Así lo señala J. Yarza en: J. YARZA LUACES, “La escultura monumental de la Catedral Calceatense”, *La cabecera de la Catedral calceatense...*, p. 175. Según este autor, este tema pudo haberse originado en el relieve del machón del claustro de Santo Domingo de Silos y desde ahí expandirse por todo el foco castellano y riojano. Sin embargo, es posible que el primer ejemplo fuera el capitel de la girola de Santo Domingo de la Calzada, donde aparece también la figura de San José, ausente en el relieve silense. Si se considera que la figura de san José es fundamental para la explicación del significado de este tema, la fórmula iconográfica primigenia debería haber sido la de Santo Domingo de la Calzada. Sin embargo, si se tiene en cuenta que la figura del santo es un elemento complementario, lo sustancial aparece ya en Silos. Según J. Yarza, todo apunta a que la novedad iconográfica pudo surgir en el claustro burgalés a finales del siglo XII.

³⁸⁵ J. Yarza cree que es difícil entender la escena de este capitel sin contemplar el relieve de Silos. Encuentra similitudes entre ambos salvo en las dimensiones, la calidad de la talla y el estado de conservación. Por ello, apunta la posibilidad de que hubiera una obra intermedia entre el relieve silense y el capitel riojano, o bien que el maestro que talló este último conoció directamente Silos. Tras el descubrimiento de la novedad iconográfica respecto al tema de la Anunciación-Coronación, el artista calceatense pudo haberlo enriquecido, incluyendo la figura de San José. Cfr.: J. YARZA LUACES, “La escultura monumental...”, p. 176. Sobre este capitel véase también: M. J. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, *Escultura románica en piedra en la Rioja alta*, Logroño, 1978, p. 46.

ejemplos: sin salirnos del ámbito de la escultura, detectamos su presencia en el relieve situado sobre la portada soriana de la iglesia de Villasayas (**fig. 66**)³⁸⁶, en un capitel de la portada de Eguiarte (Navarra) o en un capitel muy similar de la portada de San Miguel de Estella. Ambas manos a la altura del pecho presentan, sin embargo, las figuras de María en la portada de Nuestra Señora de las Vegas en Requijada (Segovia); en uno de los capiteles triples del arco de ingreso al ábside norte en la iglesia de San Juan de Ortega (Burgos); en un capitel de la sala de doña Petronila en el Palacio Real de Huesca; en el relieve de la Anunciación hoy situado en la portada meridional del santuario de Nuestra Señora de Estíbaliz (Vitoria) y en un capitel del claustro de Santa María de L'Estany (**fig. 67**).

En el ámbito de la miniatura señalamos, a modo de ejemplo gráfico, la representación de la Anunciación en la *Biblia de Pamplona* de c. 1200³⁸⁷. En soporte pictórico debemos citar, sin duda, la representación de este pasaje bíblico en el programa del panteón real de San Isidoro de León (**fig. 68**). La actitud de la Virgen, en este caso, difiere un tanto de todos los ejemplos señalados hasta ahora. Levanta su mano diestra y la muestra como ya hemos comentado, mientras que la izquierda está girada levemente. De esta manera, la actitud parlante y declamatoria de la figura se hace realmente evidente.

³⁸⁶ J. J. Ruiz hace derivar esta representación de Villasayas del relieve de la Anunciación-Coronación de Silos, aunque en este caso la coronación no se lleva a cabo. Además, señala como paralelos gráficos de esta obra, el capitel de la Anunciación de Burgo de Osma y el tímpano de Gredilla de Sedano, los dos en el foco castellano de irradiación silense. Cfr.: 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* (Col. "Studia Silensia. Series Maior I), Abadía de Silos, 1990, pp. 565-574.

³⁸⁷ Augsberg, Universitätsbibliothek, sig. Cod. I. 2. 4º 15. Cfr.: G. FERNÁNDEZ SOMOZA, "Biblia de Pamplona", *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. I, ficha catalográfica 148, p. 476.

Aunque la escena de la Anunciación es la principal en la que la Virgen presenta la conducta analizada, existen muchas otras imágenes en las que también adopta esta postura. Así ocurre en aquellas escenas en las que María es representada en compañía de Cristo. Es el caso del tímpano de la portada occidental de la iglesia en el monasterio navarro de Leyre. Cristo, situado en el centro de la composición, alza su mano bendiciendo. María, a su derecha, enseña las palmas de sus manos ante el pecho³⁸⁸. Otro tanto ocurre en el tímpano atribuido al Maestro de Cabestany en el que se representó el tema de la Asunción de la Virgen en tres fases: la del centro responde al momento de reunión de Cristo con su madre, que es figurada mostrando ambas palmas de sus manos (**fig. 69**)³⁸⁹. Otro tanto ocurre en la representación de la *Trinidad Paternitas* del tímpano de la iglesia de Santo Domingo de Soria. En la misma región castellana, la figura de la Virgen representada en el relieve de la Ascensión del monasterio de Santo Domingo de Silos muestra ambas palmas hacia el espectador al tiempo que levanta la cabeza hacia la escena propiamente dicha de la Ascensión de Cristo hacia el cielo. En el árbol de Jesé esculpido en el parteluz de la catedral de Santiago de Compostela, la figura de María presenta, de nuevo esta actitud³⁹⁰.

Por otro lado, quizá imitando la actitud de la Virgen, es bastante frecuente que una de las figuras de las tres Marías en la escena del descubrimiento del sepulcro vacío, adopte también esta postura. La relación de diálogo entre el ángel y estas tres mujeres podemos compararlo, con la del ángel

³⁸⁸ C. FERNÁNDEZ-LADREDA, J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y C. J. MARTÍNEZ ÁLAVA, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2002, pp. 96-97.

³⁸⁹ Cfr.: O. POISSON, "Tímpano de Cabestany", *El románico y el Mediterráneo...*, pp. 336-337.

³⁹⁰ Sobre las relaciones formales entre el relieve de la Anunciación-Coronación de Silos y las obras del pórtico de la Gloria véase: J. LACOSTE, "Nouvelles recherches a propòs du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos", *El románico en Silos...*, pp. 473-494, especialmente p. 481.

y la Virgen. En los dos pasajes el emisario celestial transmite a las figuras femeninas un mensaje a todas luces positivo, que logra tranquilizarlas. En el relieve situado a la derecha en la portada de San Miguel de Estella encontramos un buen ejemplo de este gesto en la escena referida: una figura angélica abre el sepulcro, mientras otra se dirige hacia las tres Marías, que adoptan distintas actitudes. La más cercana al ángel muestra la palma de su mano derecha mientras sostiene un cofre en la izquierda (**fig. 70**)³⁹¹. La conducta que presenta una de las mujeres en la portada del Perdón de San Isidoro de León es parecida a la del ejemplo navarro. Lo mismo ocurre en la escena que plasma este pasaje veterotestamentario en un capitel del claustro de San Pedro el Viejo (Huesca).

Continuando con la representación del gesto de mostrar la palma o las palmas de las manos en la iconografía neotestamentaria, debemos señalar su presencia, en algunas ocasiones, en la escena del Bautismo de Cristo. Al contrario de lo que ocurre con la Anunciación, este pasaje es narrado por los cuatro evangelistas³⁹². Sin embargo, ninguno de ellos hace alusión al comportamiento o actitud de Jesús ante su bautismo, de manera que los artistas cristianos plasmaron en sus obras distintos tipos de conductas. La que estamos analizando en este momento no es la habitual en el arte románico europeo, aunque encontramos ejemplos señeros. El Cristo representado en el fol. 24r del *sacramentario de san Esteban Lemovicensis* muestra ambas palmas de las manos a la altura del pecho³⁹³.

³⁹¹ *El arte románico en Navarra...*, p. 335. Sobre la representación de esta escena en la portada de San Miguel de Estella, J. Martínez de Aguirre cree que completa el programa iconográfico de ésta, en relación con el ciclo de las teofanías de Cristo durante su Encarnación. Cfr.: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico", *Príncipe de Viana*, 173 (1984), pp. 439-457, especialmente p. 455.

³⁹² *Mateo*, 3, 13-17; *Marcos*, 1, 9-11; *Lucas*, 3, 21-22; *Juan*, 1-29-34.

³⁹³ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 9438. Procede de San Marcial de Limoges y fue realizado hacia 1100. Cfr.: G. SCHILLER, *Op. cit.*, fig. 372.

En el arte románico de la Península Ibérica, el bautismo de Cristo no fue uno de los temas más representados del ciclo neotestamentario. Aún así podemos señalar algún ejemplo en el que adopta la actitud señalada. Las pinturas murales de la cripta norte de Roda de Isábena (**fig. 71**), fechadas hacia 1200, muestran a Jesús de esta manera y otro tanto ocurre con la escena pintada en el denominado Arcón de Carrizo, fechado en la primera mitad del siglo XIII (**fig. 72**)³⁹⁴. Como vemos, además de que hay escasas representaciones, la aparición de este gesto para la figura de Cristo en la escena del bautismo en la Península Ibérica es bastante tardía.

En el ciclo de la Pasión de Cristo, el gesto de presentar la palma de la mano abierta hacia el espectador es una actitud frecuente en el pasaje de la Crucifixión. Se encuentra entre aquellas posturas más comúnmente adoptadas por las figuras de María y Juan al pie de cruz, junto con otras como llevarse la mano a la mejilla o cruzar las muñecas a la altura del vientre. En el ámbito peninsular hispano podemos señalar varios ejemplos: el díptico-relicario del obispo don Gonzalo de la catedral de Oviedo; la representación de esta escena en la cubierta del evangelario de la reina Felicia, hoy conservados en el Museo Metropolitano de Nueva York (**fig. 73**)³⁹⁵; o una miniatura perteneciente a un códice que contiene un salterio, un breviario y un misal, procedente del monasterio de la Santa Cruz de Coimbra³⁹⁶. En esta última, es la Virgen la que manifiesta este comportamiento, mientras que en los otros dos ejemplos se trata de San Juan.

³⁹⁴ Hoy conservado en el Museo de la Catedral de Astorga.

³⁹⁵ I. BANGO TORVISO, "Cubierta de evangelario de la reina Felicia", *Sancho el Mayor y sus herederos...*, pp. 292-296.

³⁹⁶ Oporto, Biblioteca Publica, ms. 62, fol. 177v. Cfr.: M. A. MIRANDA, *A iluminura de Santa Cruz no tempo de Santo Antonio*, Lisboa, 1996.

Para finalizar con los pasajes del texto bíblico que dieron lugar a la plasmación gráfica del gesto de enseñar la palma de la mano, debemos señalar su utilización por parte de los apóstoles, sobre todo en dos pasajes: Pentecostés, y el apostolado que frecuentemente se representa acompañando a la *Maiestas Domini*. El primero de ellos supone la venida del Espíritu Santo sobre los discípulos y el comienzo de su actividad como propagadores de la doctrina cristiana³⁹⁷. La escena más expresiva de todo el románico peninsular hispano en la que fue representado este tema se encuentra en uno de los machones del claustro de Santo Domingo de Silos (**fig. 74**). Ya la hemos analizado al tratar el motivo de la *Dextera Dei*: los apóstoles están situados en dos grupos, en la parte baja de la composición. El espíritu santo, en forma de mano, surge de entre las nubes y cae sobre ellos. Varias de las figuras apostólicas presentan la postura que estamos analizando, muestran su diestra hacia el espectador. El mismo gesto realizan también los apóstoles esculpidos en el capitel del claustro de san Pedro el Viejo en el que se representó este mismo tema.

Por lo que se refiere a la *Maiestas Domini*, es uno de los temas iconográficos más difundidos en la Península Ibérica en el momento que estamos estudiando. Se trata de un tema que proviene del *Libro del Apocalipsis*: la visión de Cristo en Majestad rodeado de los venticuatro ancianos y los símbolos de los cuatro evangelistas³⁹⁸. En el arte románico de todo el occidente

³⁹⁷ *Hechos de los Apóstoles*, 2, 1-4: “Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en un mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido como el de una ráfaga de viento impetuoso, que llenó toda la casa en la que se encontraban. Se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos; quedaron todos llenos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse”.

³⁹⁸ *Apocalipsis*, 4, 2-3 y 6-7: “Al instante caí en éxtasis. Vi que un trono estaba erigido en el cielo, y Uno sentado en el trono. El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspe y a la cornalina; y un arcoiris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda. Vi venticuatro tronos alrededor del trono, y sentados en los tronos, a venticuatro Ancianos con vestiduras blancas y coronas de oro sobre sus cabezas”; “Delante del trono como un mar transparente

europeo, la escena que representó gráficamente este pasaje apocalíptico fue acompañado frecuentemente por el colegio apostólico.

Tanto en el tema de Pentecostés como en el de la *Maiestas*, los artistas tuvieron que representar a doce figuras prácticamente iguales; por ello, se esforzaron por intentar dar a cada uno de ellos un aspecto diferente. Los representaron con gestos diferentes y portando sus atributos característicos. Así, la postura de enseñar la palma diestra se convirtió en una de las más habituales.

Por otro lado, esta escena, la de Cristo en majestad, rodeado del tetramorfos y acompañado por el colegio apostólico, se convirtió en una de las más repetidas a lo largo y ancho del románico peninsular hispano, sobre todo entorno al Camino de Santiago³⁹⁹. En el ámbito de la escultura monumental, las portadas de Sangüesa y la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes (**fig. 75**)⁴⁰⁰. En relación con los programas iconográficos pictóricos, la iglesia de San Juan de Ruesta o la ermita de la Santa Cruz de Maderuelo son buenos ejemplos de esta postura en la representación del colegio apostólico. Pero, además, este gesto es muy frecuente en los frontales de altar, como podemos ver en el arca santa de la catedral de Oviedo, en el frontal de Santo Domingo de Silos o el de

semejante al cristal. En medio del trono, y en torno al trono, cuatro Vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. El primer Viviente, como un león; el segundo Viviente, como un novillo; el tercer Viviente tiene un rostro como de hombre; el cuarto Viviente es como un águila en vuelo”.

³⁹⁹ Sobre el tema de la *Maiestas* en la Península Ibérica véase: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Die <Maiestas Domini>. Zeichen christlicher Ikonographie auf den Pilgerwegen nach Compostela in den Jahrhunderten romanischer Kunst”, *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 52.3 (1999), pp. 193-202.

⁴⁰⁰ Por último, en lo que respecta a la presentación de este gesto por parte de los apóstoles en el campo de la escultura monumental, debemos señalar otros dos ejemplos significativos. El primero de ellos es la plasmación gráfica del colegio apostólico independientemente en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo. Aunque hoy está prácticamente perdido, el apostolado acompañaba al grupo del calvario situado en el muro testero de la estancia. Varios de los apóstoles enseñan una de sus palmas. La segunda de las obras que pretendemos señalar es el apostolado esculpido en la portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. En este caso, el colegio apostólico acompaña a la figura de Cristo, estando ausentes los demás elementos del tema de la *Maiestas*. Al igual que en Oviedo, algunas de las figuras muestran sus diestras.

San Esteban de Ribas de Sil. Aunque actualmente no se conserva, el frontal de la catedral románica de Santiago de Compostela presentaba también este tipo de representación. A tenor de las descripciones que conservamos de esta obra, sin embargo, podemos suponer que la postura que estamos analizando pudo estar también presente. Así lo deducimos de un pasaje del *Codex Calixtinus*:

“El frontal, pues, que hay delante del altar está bellamente trabajado con oro y plata. Tiene esculpido en su centro el trono del Señor, en el que están los 24 ancianos en el mismo orden en que san Juan, hermano de Santiago, los vio en su Apocalipsis, a saber, doce a la derecha y otros tantos a la izquierda, y teniendo en sus manos cítaras y pomos de oro llenos de perfumes. Y en el centro está el Señor, como silla de majestad, sosteniendo en la mano izquierda el libro de la vida y dando la bendición con la derecha. Alrededor del trono, como sosteniéndolo, están los cuatro evangelistas. Los doce apóstoles están ordenados a derecha e izquierda, tres en la primera fila a la derecha y tres encima. Igualmente hay tres en la primera línea de abajo a la izquierda, y tres en la de arriba. Allí también hay alrededor muy bonitas flores y entre los apóstoles hermosísimas columnas (...)”⁴⁰¹.

Ambrosio de Morales, ya en el siglo XVI, hizo también una explicación somera del programa iconográfico de este frontal compostelano:

⁴⁰¹ *Codex Calixtinus*, libro V, capítulo IX. Hemos consultado la edición traducida por: A. MORALEJO, C. TORRES y J. FEO, *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 1951, pp. 566-567.

“*El Altar Mayor no está arrimado a la pared, sino algo desviado, como estaban antiguamente todos los de aquella tierra y de Asturias. Tiene diez pies de largo, y es muy ancho. La delantera es un Frontal de plata, como el de Sahagún, sino que es más gruesa la plancha, y no está cerrado como el otro. Las Figuras son de medio relieve. Dios Padre con los cuatro Evangelistas al derredor, y los doce Apóstoles, y los 24 Seniores del Apocalypso, con otras cosas, todo con mucha majestad (...)*”⁴⁰².

Junto a los frontales argenteos o esmaltados, la pintura sobre tabla también fue susceptible de acoger la representación de la *Maiestas* y el colegio apostólico. Así, en el fontal de Esquius, del segundo cuarto del siglo XII, varios apóstoles muestra una de sus palmas, bien la de la mano derecha o la de la izquierda⁴⁰³.

La miniatura también nos proporciona ejemplos significativos de este gesto en las figuras de los apóstoles. Así vemos en la miniatura que ilustra el testamento de Alfonso II el Casto en el *Libro de los Testamentos* de la catedral de Oviedo (**fig. 33**)⁴⁰⁴. Pero además, el apostolado acompañando a la *Maiestas* forma parte de los programas decorativos de piezas del ajuar litúrgico y arquetas

⁴⁰² AMBROSIO DE MORALES, *Viage a los reinos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*, ed. Facsímil, prólogo de José María Ortiz Juárez, Oviedo, 1977, p. 119.

Sobre las descripciones de este frontal véase: S. MORALEJO ÁLVAREZ, “<Ars Sacra> et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, t. I, Santiago, 2004, p. 187.

⁴⁰³ Véase: M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Tabla llamada <de Esquius>”, *El románico y el Mediterráneo...*, pp. 380-381.

⁴⁰⁴ Oviedo, Archivo de la catedral, Ms. 1, fol. 4v.

de todo tipo. Así, lo podemos ver, por ejemplo, en la arqueta de San Pelayo, hoy custodiada en el museo de la Real Colegiata de San Isidoro (**fig. 76**).

Muy en relación desde el punto de vista formal con las figuras de los apóstoles, la representación de los santos conllevó, en ciertas ocasiones, el uso de esta postura: los tímpanos de Santo Domingo de Soria y de San Nicolás de Tudela (**fig. 77**), la figura del santo situado en el ángulo derecho de ambas composiciones, levanta el brazo y enseña la palma de su mano izquierda⁴⁰⁵. Una actitud muy similar presenta la figura representada en la portada meridional de San Vicente de Ávila, que ha sido identificada como Santa Sabina o Santa Cristeta⁴⁰⁶. Otro tanto ocurre con la figura de Thomas Becket esculpida en el frontal de un altar de la iglesia soriana de San Miguel de Almazán, en la que el santo adopta esta actitud en el momento mismo de ser decapitado por un soldado, dejando incluso suelto el báculo.

Por último, hemos de señalar también la utilización de esta postura en el ámbito funerario. Es, en ocasiones, la actitud adoptada por la alegoría del alma en forma de figura humana, que muestra ambas palmas ante su pecho. Podemos observarlo en el sepulcro tardorrománico de la iglesia de La Magdalena (Zamora). En la escena que se esculpió representando la ascensión del alma del difunto hacia el cielo, hallamos el busto de una figura humana que coloca ambas manos a la altura del pecho, con las palmas hacia el espectador. Está flanqueado por dos ángeles, que sostienen la sábana en la que se encuentra y lo elevan al cielo.

⁴⁰⁵ E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, *El románico en Silos...*, p. 202, figs. 24-25 y *El arte románico en Navarra...*, p. 379

⁴⁰⁶ En el caso de la portada de San Vicente de Ávila, hemos de señalar que, aunque hoy no se conserva, esta misma postura podría ser la adoptada por la figura de la Virgen en la escena de la Anunciación. Cfr.: D. RICO CAMPS, *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, 2002, figs. 112-113 y 166-168.

2.2.2.2. *Significado y origen*

Una vez analizados aquellos temas y escenas principales en las que la postura de mostrar la o las palmas de las manos fue representada en el arte románico peninsular hispano, debemos volver a llamar la atención sobre un aspecto altamente significativo. Este gesto tuvo un gran desarrollo en toda la plástica románica, adoptado por innumerables personajes y presente en todo tipo de imágenes.

Este hecho nos hace plantearnos la razón por la cual esta postura se convirtió en una de las más usuales en la plástica románica. Sobre su origen, hemos de señalar que no fue utilizado por los artistas desde los comienzos del nuevo arte cristiano. Tomamos como ejemplo la figura de la Virgen en la escena de la Anunciación, ya que se trata de un tema presente desde el primer momento en la iconografía cristiana. La actitud de María en estas obras no manifiesta el gesto que estamos analizando. Podemos citar, entre otros ejemplos, la escena pintada en las catacumbas romanas de Priscila, del siglo IV; los mosaicos del arco triunfal de Santa María Maggiore, también en Roma, del siglo IV; o la cátedra ebúrnea de Maximiano en Rávena, del siglo VI⁴⁰⁷. Esta postura comienza a aparecer su aparición hacia el siglo VIII-IX, como vemos en algunos marfiles centroeuropeos de este momento: por ejemplo, en la cubierta de marfil de un libro procedente de Genoels-Elderen (Bélgica), fechado en el

⁴⁰⁷ Véase: G. SCHILLER, *Op. cit.*, figs. 66, 69 y 71.

último tercio del siglo VIII; o en el díptico Harrach, de principios del siglo IX⁴⁰⁸.

A partir de entonces, se convertirá en una de las posturas marianas más comunes. En muchos casos será combinada con la de extender una mano, de manera que la diestra se muestra frontalmente hacia el espectador, mientras la izquierda queda desplazada y generalmente ladeada, en actitud dialogante. Así ocurre, como hemos señalado ya, en las pinturas del panteón de San Isidoro de León, que podemos comparar con otros ejemplos europeos anteriores y coetáneos: el salterio de Stuttgart, del siglo IX⁴⁰⁹ o un marfil de hacia 1100, procedente del bajo Rhin y actualmente en Berlín, Staatlichen Museen⁴¹⁰.

El significado de este gesto tiene diversos matices, todos ellos de carácter positivo⁴¹¹. En primer lugar se trata de una postura de diálogo muy clara. Su presencia implica, en múltiples casos, la adopción de la postura ante otro personaje: Adán y Eva con respecto al ángel que los expulsa del paraíso; la Virgen ante la figura del ángel que le anuncia su embarazo; la de las Marías también ante una figura angélica que les hace partícipes de la resurrección de Cristo. En relación con el diálogo y la información que reciben los personajes

⁴⁰⁸ *Ibidem*, figs. 75-76. H. Leclercq, al analizar de manera general este gesto, también señala que su presencia en la iconografía cristiana se multiplica a partir del siglo IX. Cfr.: L. LECLERCQ, "Main", *Dictionnaire d'Archéologie...*, col. 1216.

⁴⁰⁹ Stuttgart, Württembergischer Landesbibliothek, Cod. 23, fol. 83.

⁴¹⁰ G. SCHILLER, *Op. cit.*, figs. 90 y 94. Esta misma actitud es también la utilizada por Jacopo Torriti en el mosaico con la representación de esta escena, realizado a finales del siglo XIII para Santa María Maggiore. La postura de la Virgen contrasta significativamente con la presente en el mosaico de época paleocristiana, que hemos citado anteriormente en el arco triunfal de esta iglesia.

Por otro lado, durante la Baja Edad Media, los artistas combinaron este gesto en la figura de María con el de llevarse la mano al pecho, con el dorso de la mano hacia el espectador. Progresivamente, se convertiría en la actitud más característica de María en la plasmación gráfica de este pasaje bíblico. Además, la misma actitud de la madre de Cristo se extendió a otros temas iconográficos. Así, las figuras de santas la adoptarán asiduamente en la iconografía gótica. Cfr.: L. CORTI, "Esercizio sulla mano destra: gestualità e santi nel Medioevo", *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie IV, Quaderni 1-2, Pisa, 1996, pp. 39-49.

⁴¹¹ H. Leclercq señala ya los matices de emoción, sorpresa y suplicación. Cfr.: H. LECLERCQ, "Main", *Dictionnaire d'Archéologie...*, t. X, col. 1216.

que adoptan esta postura planteamos también la posibilidad de que la sorpresa y el asombro sean dos matices que este gesto pueda conllevar⁴¹².

Pero, además de ser una actitud dialogante, esta postura implica también la aceptación del mensaje recibido. Esto es algo común a todas las figuras que realizan este gesto: Adán y Eva, Daniel en el foso de los leones, la Virgen⁴¹³, Cristo recibiendo el bautismo, María y Juan a los pies de la cruz, los apóstoles en Pentecostés etc⁴¹⁴. En relación con este significado, nos parece conveniente citar la escena del Prendimiento de Cristo en un capitel procedente del claustro de la catedral de Pamplona, hoy en el Museo de Navarra. En ésta, Jesús se inclina para recibir el beso de Judás, clara señal para que los judíos lo identifiquen y lo lleven preso. Al mismo tiempo, muestra una de sus palmas a la altura de pecho, dando a entender así la aceptación de una situación que conoce de antemano⁴¹⁵.

Junto con la aceptación, la virtud de la humildad acompaña a muchos de estos personajes. A este respecto, debemos señalar uno de los dibujos que

⁴¹² Al describir el capitel que presenta la escena de la Anunciación en el claustro de San Juan de la Peña, M. Melero señala que “María está sentada y muestra su sorpresa ante la visita del arcángel Gabriel con su mano derecha”. Cfr.: 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 calceatense...*, p. 296.

En este sentido, aunque es muy posterior, nos parece significativo citar un apunte realizado por Leonardo da Vinci sobre la última cena. Al describir las actitudes de los apóstoles señala: “(...) Otro, con las manos extendidas, enseñando las palmas y encogiéndose de hombros, con un gesto de asombro”. Si bien es cierto que el gesto que da a la figura mayor sentido de sorpresa es el de encogerse de hombros, la postura de enseñar las palmas debía contribuir, sin duda, a realzar el significado del comportamiento del personaje. Cfr.: LEONARDO DA VINCI, *Cuadernos de notas*, traducción de José Luis Velaz, Madrid, 1982, p. 85.

⁴¹³ F. Garnier señala que la adopción de la postura de la Virgen en esta escena expresa la disponibilidad de María respecto a la voluntad de Dios, es una actitud de sumisión ante la providencia. Cfr.: F. GARNIER, *Le langage de l'image...*, vol. I, p. 177; M. RUIZ MALDONADO, *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991, p. 160; I. 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. 406 y 414.

⁴¹⁴ Condescendencia podría ser un matiz muy acorde con el sentido de aceptación que acabamos de señalar. M. J. Quintana califica así la actitud de María en el capitel de la Anunciación de la portada de San Miguel de Estella. Cfr.: M. J. QUINTANA DE UÑA, “Los ciclos de Infancia en la escultura monumental románica de Navarra”, *Príncipe de Viana*, 181 (1987), p. 280.

⁴¹⁵ Cfr.: M. L. MELERO MONEO, *La escultura románica en Navarra*, Madrid, 1992, fig. 1.

conforman el *Álbum de Villard de Honnecourt*, que roza cronológicamente los límites que nos hemos impuesto en nuestro trabajo (**fol. 79**)⁴¹⁶. En el fol. 3v de este carnet de modelos se encuentran dos diseños que plasman gráficamente la confrontación entre la virtud de la humildad y el vicio del orgullo. La alegoría de la humildad se representa a través de una figura femenina, sedente, que muestra la palma de su mano derecha.

La representación de este gesto en una figura inserta en este libro de modelos nos proporciona la oportunidad de plantear una razón por la cual esta actitud tuvo una difusión tan extraordinaria a lo largo del período medieval. Todos los matices que conlleva este gesto: el diálogo, el asombro, la aceptación y en muchos casos la humildad son todos ellos valores semánticos aplicables a muchos personajes, tanto del ámbito de la iconografía sacra como profana. Por ello, es posible que los artistas románicos que tenían a su disposición libros de modelos, plantillas u hojas sueltas con bocetos dispusieran a su vez de este gesto. De esta manera, podían utilizarlo siempre y cuando la figura a representar manifestara una intención dialogante respecto a otra, fuera un personaje conocido por su humildad o aceptara una situación sobrevenida.

Así podríamos entender también la presencia de este gesto en los programas iconográficos de muchos edificios. Nos parece, por otro lado, interesante resaltar la presencia de este gesto en la escena de la Anunciación del panteón de san Isidoro de León y su correspondencia en una miniatura del *Diurnal de Fernando y Sancha*⁴¹⁷. En el fol. 3v de este manuscrito, realizado hacia 1055, se minió la escena de la entrega del códice al monarca Fernando I en un ambiente palatino (**fig. 80**). La imagen muestra a tres personajes: el

⁴¹⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 1903.

⁴¹⁷ Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad, Ms. Res 1, fol. 3v.

situado en el centro es el escriba Pedro, que sostiene entre sus manos el libro y las extiende hacia su derecha, donde se encuentra el monarca leonés. Sin embargo, Pedro gira su cabeza hacia la izquierda y mira atentamente hacia la reina Sancha, situada junto a él. Ésta muestra la palma de su mano izquierda hacia el espectador, mientras extiende su brazo hacia el escriba. La actitud de la soberana es, de forma manifiesta, muy similar a la que presenta la Virgen en relación con el ángel de la escena del panteón.

Ya han sido señaladas las similitudes entre algunos motivos ornamentales de las pinturas leonesas con otro códice del siglo XI relacionado con la colegiata de San Isidoro. Se trata del *Liber Canticorum et orarum*, realizado en 1059 para la reina Sancha⁴¹⁸. En este sentido, R. Walker ha puesto en relación algunos elementos del programa pictórico con aspectos puntuales de la decoración miniada de este manuscrito⁴¹⁹. En la misma línea proponemos la similitud entre el gesto realizado por la Virgen y la postura adoptada por la soberana en el códice isidoriano⁴²⁰. El *Liber canticorum* fue heredado por la hija de la soberana, Urraca. Ésta fue, a su vez, la continuadora del proyecto de sus

⁴¹⁸ Salamanca, Biblioteca Universitaria, BGU, Ms. 2668.

Sobre el *Liber canticorum* véase el trabajo a punto de publicar de: F. GALVÁN FREILE, “El *Liber canticorum et horarum de Sancha* (B.G.U.S., ms. 2668): entre la tradición prerrománica y la modernidad”, *Christliche Kunst im Umbruch. Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert - El Norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Göttingen, 27. bis 29. Februar 2004 (en prensa). Ver también: M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Libro de Horas de Fernando I y Sancha” y “*Liber canticorum et orarum de Sancha*”, *Maravillas de la España medieval...*, vol. I, pp. 232-234.

⁴¹⁹ Cfr.: R. WALKER, “Images of royal and aristocratic burial in northern Spain, c. 950-c. 1250”, *Medieval Memories: Men, Women and the Past, 700-1300* (ed. E. van Houts), Harlow, 2001, pp. 150-172, especialmente p. 151.

⁴²⁰ Sobre el papel que puede jugar la miniatura como modelo para la decoración mural véase: E. KITZINGER, “The Role of Miniature Painting in Mural Decoration”, *The Place of Book Illumination in Byzantine Arte*, Princeton, 1975, pp. 99-142. Este autor toma como punto de partida el conocido caso del códice Cotton, manuscrito miniado en el siglo V, cuyas miniaturas sirvieron como modelo para la decoración musivaria de San Marcos de Venecia. Sobre el manuscrito Cotton véase también: J. LOWDEN, “Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis”, *Gesta*, XXXI/1 (1992), pp. 40-53 y A. NIEVO, “I cicli iconografici marciiani”, *I mosaici di San Marco. Iconografia dell’antico e del nuovo Testamento* (a cura di Bruno Bertoli), Milán, 1986, p. 11.

padres en San Isidoro, con la actuación constructiva en el panteón de los reyes⁴²¹. Por lo que respecta al *Diurnal* de Fernando I, no se sabe a ciencia cierta su trayectoria posterior después de su posesión por parte del monarca leonés⁴²², pero podemos conjeturar que pudo haber formado parte también de la herencia de Urraca y, por tanto, ser custodiado en el monasterio.

⁴²¹ En el fol. 179v del códice salmantino se encuentra una fórmula de confesión con el nombre de SANCIA, al que años después se añadió el de URRACKA, a quien debió pasar el manuscrito en herencia legítima. Cfr.: R. WALKER, “Images of royal...”, p. 233.

⁴²² En el siglo XIX el manuscrito se encontraba en el monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela, de donde pasó a la Biblioteca Universitaria. Véase: *Ibidem*, p. 233.

2.3. *LOS DEDOS*

Tras haber analizado ya aquellas actitudes llevadas a cabo con los brazos y las manos, pasamos a continuación a examinar aquellas conductas en las que los dedos y las posturas realizadas con éstos se convierten en protagonistas de la plástica románica hispana. Incluimos en este apartado aquellos gestos que, evidentemente, están realizados a la vez por el brazo y la mano, pero en los cuales, los dedos juegan el papel más relevante.

2.3.1. El dedo índice

La postura a la que nos referimos en este epígrafe consiste en levantar el brazo, generalmente el derecho, y dejar todos los dedos de la mano recogidos excepto el índice, que está completamente extendido. Se trata, de un gesto realizado por el ser humano a lo largo de toda su historia sobre la faz de la tierra y en múltiples contextos y situaciones⁴²³.

⁴²³ J. Cosnier considera que este gesto, al que denomina deíctico, es el gesto humano por excelencia. Pone como ejemplo el fresco de Miguel Angel en la Capilla Sixtina del Vaticano, en el que Dios apunta con su dedo índice hacia la figura de Adán. Este autor lo interpreta no sólo como el gesto de la creación del hombre, sino también como el de la creación del lenguaje. Cfr.: ¿Hay gestos específicamente humanos?..., p. 13.

Por su parte, D. Morris incluye este gesto dentro de los signos-guía, que divide en señalar (pointing) y hacer señas (beckoning). Entre los primeros se encontrarían: señalar con el dedo índice; señalar con todos los dedos de la mano juntos; señalar con los dedos índice y corazón; y señalar con el dedo pulgar, bien hacia arriba o hacia abajo. Los dos fundamentales serían los dos primeros, señalar con el dedo índice o bien con toda la mano. Presentan una diferencia fundamental: el gesto en el que se utilizan todos los dedos de la mano juntos indica, generalmente, una dirección a seguir. En cambio, apuntar con el dedo índice es un gesto más relacionado con la posición final del objetivo que se persigue. Sobre todo ello véase: D. MORRIS, *Manwatching*..., pp. 64-66.

Sobre su presencia en la historia universal del arte, podemos citar su presencia, por ejemplo, en la miniatura azteca del siglo XVI, en códices como el Mendoza o el Codex Telleriano-Remensis, que prueban la plasmación gráfica de un gesto utilizado por todo tipo de culturas o civilizaciones a lo largo de la historia de la humanidad. Sobre la representación de este gesto en estos manuscritos véase: A. T. CID JURADO, *Op. cit.*, pp. 81-90.

En lo que se refiere a la iconografía románica en la Península Ibérica el primer aspecto que debemos señalar es su extraordinaria difusión, propagación que podemos incardinar en la que tuvo en el resto de las regiones europeas donde la plástica románica tuvo especial desarrollo. En segundo lugar, nos encontramos ante una postura que fue utilizada por los artistas medievales en un gran número de situaciones y representaciones, fue adoptada por personajes de diversa índole y adquirió distintos significados, que iremos desgranando uno tras otro.

El sentido más simple que pudo alcanzar esta conducta y que remite, claramente, a un comportamiento todavía utilizado en la actualidad, es el de señalar hacia un objeto o una persona. Por ello, se convierten en innumerables las escenas e imágenes en las que podemos hallarla, como postura indicadora, que llama la atención al espectador sobre un motivo o elemento concreto. Como mero ejemplo gráfico podemos señalar la representación de los dos personajes esculpidos en el capitel exterior izquierdo de la antigua portada occidental de la iglesia románica en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes. En uno de los lados del capitel, dos figuras sostienen con una de sus manos una bandeja donde se asienta el torso de un tercer personaje, al tiempo que levantan su otro brazo y señalan con su dedo índice hacia la parte superior de la composición, donde se esculpió una máscara (**fig. 81**)⁴²⁴.

Por otro lado, existen algunos temas iconográficos habituales en la plástica románica en los que esta postura se convirtió en elemento indispensable o muy frecuente. En el ámbito de la iconografía románica peninsular hispana el

⁴²⁴ J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, “La portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes”, *Archivo Español de Arte*, 165 (1994), especialmente pp. 57-72, p. 61; J. L. HERNANDO GARRIDO, “La escultura románica...”, pp. 15-16.

tema paradigmático en el que esta postura fue utilizada con este sentido es la Epifanía. En el grupo conformado por los tres reyes que acuden en procesión a realizar sus ofrendas ante Cristo, es frecuente que uno de ellos apunte con el dedo índice hacia la parte superior de la escena, donde estaría situada la estrella.

Su utilización por parte de los artistas románicos la podemos hallar, sobre todo, en obras realizadas a lo largo del siglo XII. En esta centuria, como ya se ha señalado, se produjo un extraordinario desarrollo de este tema iconográfico en toda Europa, de manera que su composición evolucionó y se enriqueció con diferentes motivos⁴²⁵. Entre ellos podemos destacar el gesto de uno de los reyes que señala hacia la estrella que los guía hacia el portal de Belén donde está situado el grupo de la Virgen con el Niño. Generalmente, es el segundo de los reyes el que apunta con su *index* hacia la parte superior de la escena, donde en ocasiones está representada la estrella, aunque en muchos casos ésta finalmente no fue plasmada por el artista.

En la plástica hispana podríamos citar innumerables muestras gráficas. En primer lugar, es muy elocuente su presencia en los tímpanos de iglesias esculpidos en las últimas décadas del siglo XII: en el área castellana localizamos el tímpano de Ahedo de Butrón (Burgos), el de la iglesia de San Juan del Mercado en Benavente (Zamora)⁴²⁶, o el capitel del pórtico de Nuestra Señora de la Asunción en Duratón (Segovia)⁴²⁷; en Cantabria destaca su presencia en Santa María de Quintanilla de Rucandio⁴²⁸; en la Rioja podemos

⁴²⁵ Véase el apartado dedicado al gesto de extender los brazos, así como el dedicado a la postración, los dos en este capítulo de los gestos libres.

⁴²⁶ L. GRAU LOBO, "La portada meridional de san Juan de Mercado", *Brigecio*, 3 (1993), pp. 129-152, especialmente p. 137.

⁴²⁷ En este caso, son los dos segundos reyes los que señalan hacia lo alto con sus dedos índices extendidos. Cfr.: J. M. MARTÍNEZ MONTAÑÉS, "Duratón"... , p. 664.

⁴²⁸ M. A. GARCÍA GUINEA, *El románico en Santander*, t. II, Santander, 1979, p. 569.

citar las figuras situadas en la portada occidental de la iglesia de Bañares⁴²⁹; y en el área aragonesa destacan, sin duda, los tímpanos de Santiago de Agüero, San Miguel de Biota y San Nicolás el Frago⁴³⁰. Fue también postura habitual en capiteles, como demuestran, por ejemplo, un capitel de la portada meridional de la iglesia leonesa de Santiago en Villafranca del Bierzo (**fig. 82**) o el capitel del claustro de Santa María de Tudela⁴³¹.

Se trata de un gesto también usual en las escenas que plasman esta escena en pintura sobre tabla, sobre todo en los frontales de altar procedentes de Cataluña. Así ocurre en el frontal de la iglesia leridana de Santa María de Cardet. Por último, en el campo de la miniatura podemos señalar el ejemplo del fol. 12 del *Beato de Las Huelgas*⁴³² y el fol. 13 del *Beato Rylands*.

Sobre el origen de este gesto debemos señalar que ya fue utilizado por los artistas paleocristianos en las primeras muestras gráficas de este tema iconográfico. En éstas, la postura puede ser adoptada por uno o varios de los reyes, así como por la figura situada junto al grupo de la Virgen y el Niño. G. Schiller ha identificado a esta última como el profeta Balaam, que sustituye a la habitual representación de San José en esta escena. La figura del profeta Balaam estaría relacionada con su profecía sobre la estrella de Jacob, de manera que la presencia del astro en este pasaje neotestamentario tendría una conexión directa

⁴²⁹ M. J. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, *La escultura románica...*, p. 111; M. A. DE LAS HERAS Y NÚÑEZ, “El arte románico en La Rioja”, *II Semana de estudios medievales, Nájera, 5 al 9 de agosto de 1991*, La Rioja, 1992, p. 178.

⁴³⁰ Sobre estos tímpanos véase: D. OCÓN ALONSO, *Tímpanos románicos españoles: reinos de Navarra y Aragón*, Madrid, 1985, pp. 174-175.

⁴³¹ Sobre el capitel leonés véase: C. COSMEN ALONSO, “Una posible lectura iconográfica de la portada llamada del Perdón: Iglesia de Santiago de Villafranca del Bierzo”, *Astorica*, Año XIX, nº 21 (2002), pp. 93-110, especialmente p. 100. Sobre el capitel del claustro de Tudela véase: M. L. MELERO MONEO, *Escultura románica...*, p. 73.

⁴³² New York, Pierpont Morgan Library, M. 429. Sobre este manuscrito véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...V. The Twelfth and Thirteenth Centuries*, London-Turnhout, 2003, pp. 38-42.

con el pasaje veterotestamentario⁴³³. Por esa razón, según G. Schiller, existe un gran número de sarcófagos paleocristianos en los que Balaam está situado junto al trono de María y, en algunos casos, señala hacia la estrella, como hacen también los magos⁴³⁴.

Por otro lado, en estos primeros ejemplos paleocristianos de la Adoración de los Magos, podemos encontrar también una imagen independiente de la de la propia Epifanía, en la que se representa a los tres reyes magos contemplando la estrella descrita por Mateo en el texto evangélico, que además alude a su alegría al descubrirla⁴³⁵. En estas imágenes, los tres magos suelen ser figurados en aparente conversación entre ellos, con un movimiento animado que expresa su júbilo. Entre los ejemplos más significativos podemos señalar la arqueta Werden, de principios del siglo V, un díptico de marfil procedente de Milán y fechado en la segunda mitad del siglo V, o un sarcófago de mediados del siglo IV conservado en Arles⁴³⁶.

Aunque esta escena fue perdiendo importancia con el paso progresivo del tiempo, podemos citar algún ejemplo en el que fue incluido, como ocurre en el *Codex Egberti*, de finales del siglo X⁴³⁷. En cambio, fue una fórmula iconográfica utilizada, con el mismo sentido, en otro tipo de escenas. En el siglo XI podemos señalar dos ejemplos elocuentes: por un lado, la representación de varias figuras que señalan con el dedo índice hacia la estrella o cometa en el

⁴³³ *Números*, 24, 17: “Lo veo, aunque no para ahora, lo divisó, pero no de cerca: de Jacob avanza una estrella, un cetro surge de Israel. Aplasta las sienas de Moab, el cráneo de todos los hijos de Set”.

⁴³⁴ Cfr.: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 96.

⁴³⁵ *Mateo*, 2, 9-10: “Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino, y he aquí que la estrella que habían visto en el Oriente iba delante de ellos, hasta que llegó y se detuvo encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella se llenaron de inmensa alegría”.

⁴³⁶ Cfr.: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 96 y figs. 53, 149 y 151; J. G. DECKERS, “Constantine the Great and Early Christian Art”, J. SPIER, *Op. cit.*, p. 104, fig. 79.

⁴³⁷ *Ibidem*, fig. 265. Conservado en Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24, fol. 13r.

tapiz de Bayeux (**fig. 83**). Una de ellas, situada de perfil, levanta el dedo índice de su izquierda al tiempo que gira su rostro hacia atrás, dirigiéndose hacia un segundo grupo de personajes, de la misma manera que hace el segundo de los reyes magos en las escenas señaladas anteriormente⁴³⁸. Por otro lado, hallamos algo semejante en un capitel del pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire. Un personaje, representado de medio cuerpo y con un cuarto creciente lunar sobre su cabeza, señala hacia una estrella situada junto a él⁴³⁹.

En las últimas décadas del siglo XII, como hemos visto, es una postura que fue retomada por los artistas románicos en las imágenes de la Epifanía, deseosos de imbuir a éstas de una mayor expresividad y naturalismo.

2.3.1.1. *El dedo índice: transmisor de conocimientos e información*

Tras analizar la utilización del dedo índice en su función primordial y más simple, la de señalar, pasamos a continuación a examinar otros contextos e imágenes románicas en las que el uso de este dígito conllevó la adquisición de otros significados y contenidos más profundos.

En primer lugar, el *index* fue esgrimido, en la plástica románica, con el deseo de transmitir algún tipo de información al personaje al que con él se apunta. Es un elemento, por tanto, portador y transmisor de conocimientos. Como consecuencia de ello, son muchos y muy variados los personajes que pueden apuntar con el dedo, así como los temas iconográficos en los que podemos encontrar esta postura.

⁴³⁸ Se trata de la escena en la que el cometa Halley anuncia la muerte de Eduardo el Confesor, rey de Inglaterra. Sobre esta representación véase también: J. C. BOLOGNE, *De la antorcha a la hoguera. Magia y superstición en el Medioevo*, Madrid, 1997, p. 134.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 35.

El primero y más importante de las figuras que debemos mencionar, en este sentido, es Dios que, con su dedo índice, ordena, juzga, advierte o castiga al ser humano. Tanto Dios como su Hijo son representados levantando el dedo índice que, en ocasiones, es sustituido por los dedos índice y corazón⁴⁴⁰. En el caso de la representación divina, la utilización del dedo índice como elemento transmisor de información la podemos hallar tanto en aquellas imágenes en las que es plasmado como un ser humano, como en aquellas en las que únicamente se efigia la mano divina. En cuanto a la primera variante, podemos citar la representación miniada del fol. 12v de la *Biblia de Burgos* (**fig. 84**). En el registro superior de este folio se representa la escena de la expulsión del Paraíso. La figura divina, situada en el extremo derecho de la composición y de tres cuartos respecto al espectador, levanta su brazo derecho y extiende su dedo índice, con el que apunta hacia Adán y Eva, situados ante él. En cuanto a la segunda tipología, podemos citar la escena del sacrificio de Isaac del *Beato Rylands*, donde la *Dextera Dei* emerge desde la parte superior de la composición para indicar a Abraham, mediante su dedo índice, que detenga la matanza de su hijo⁴⁴¹.

En segundo lugar, recogemos la adopción de esta postura por parte de la figura angélica. El ángel, enviado y emisario de Dios en la tierra, transmite con su dedo índice mandatos divinos, advertencias, castigos, información etc. Así, sustituye a la divinidad en la escena de la expulsión del paraíso en el fol. 6r de la *Biblia de Roda*⁴⁴²; anuncia a María su embarazo en el claustro de Santa

⁴⁴⁰ Sobre ésta véase el apartado dedicado a ella en este mismo capítulo.

⁴⁴¹ Manchester, John Rylands University Library, Ms. Lat. 8.

⁴⁴² Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 6, III.

Maria de l'Estany (**fig. 85**) o en un capitel del interior de la catedral de Jaca⁴⁴³; advierte en sueños a San José sobre el propio embarazo de su esposa, los peligros de la Sagrada Familia en Belén, y su posibilidad de volver a su tierra tras haber pasado el peligro, como vemos, por ejemplo, en el fol. 366v de la *Biblia de Ripoll*; también en sueños indica a los Reyes Magos que, tras haber adorado a Cristo, no vuelvan a entrevistarse con Herodes, como ocurre en la escena esculpida en la portada de Santo Domingo de Soria (**fig. 86**). En definitiva es uno de los personajes que realiza este gesto con más frecuencia en la plástica románica peninsular.

En tercer lugar, esta disposición de la mano se encuentra también en las figuras de profetas, personajes importantes del Antiguo y *Nuevo Testamento* y en los apóstoles. Alguno de los personajes esculpidos en los relieves de la Puerta Santa de Santiago (**fig. 87**); Moisés y San Juan Bautista en la jamba derecha de la iglesia de San Juan del Mercado en Benavente⁴⁴⁴; o varias de las figuras representadas en el intradós de los arcos del refectorio del monasterio de Sigüenza son una excelente muestra de cómo los profetas y otras figuras veterotestamentarias pueden adoptar esta postura.

Por su parte, los apóstoles, son portadores y transmisores de información, fundamentalmente debido a su difusión del espíritu y las creencias cristianas. En distintas ocasiones realizan también este gesto, que combinan con el de señalar con el *index* y el corazón juntos o mostrar la palma de la mano hacia el espectador. Pueden señalar con su dedo índice hacia el libro que sostienen en una de sus manos o bien simplemente adoptar esta postura con la

⁴⁴³ Sobre la presencia del gesto del dedo índice en esta escena, S. Moralejo ha apuntado que se trata del característico gesto de salutación, tomado por el arte medieval de la iconografía de la retórica antigua. Cfr.: S. MORALEJO, "Aportaciones a la interpretación...", p. 98.

⁴⁴⁴ L. GRAU LOBO, "La portada meridional...", p. 135 y 141.

mano ante el pecho. En ámbito europeo es necesario citar el caso de las figuras apostólicas esculpidas en los machones del claustro de la abadía francesa de Moissac⁴⁴⁵.

En el contexto peninsular hispano, hemos seleccionado dos ejemplos leoneses: por un lado, la arqueta de San Pelayo perteneciente al tesoro de la Real Colegiata de San Isidoro, fechada hacia 1059. La cista está decorada con doce placas de marfil sobre una superficie de madera, en las que se esculpió la representación de los doce apóstoles. Adoptan distintas posturas, entre las que esta la de mostrar el dedo índice extendido⁴⁴⁶. En segundo lugar, señalamos un ejemplo poco conocido pero muy expresivo: se trata de los dos relieves románicos que hoy se conservan en el monasterio de San Miguel de las Dueñas (León), en los que actualmente podemos observar a seis figuras apostólicas de lo que debió ser, en su momento, el conjunto completo de un apostolado. Varios de los apóstoles, de manera muy similar a lo que ocurre en Moissac, sostienen el brazo en diagonal a la altura del pecho y extienden su dedo índice⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Sobre las figuras apostólicas de este claustro véase: M. SCHAPIRO, *The sculpture...*, pp. 1-22. Para este autor, las posturas adoptadas por los apóstoles añaden una nota de animación y de movimiento diagonal a la forma de las figuras.

⁴⁴⁶ Sobre esta arqueta véase la ficha catalográfica realizada por M. C. Cosmen, donde se recoge minuciosamente la bibliografía sobre ella, en: M. C. COSMEN ALONSO, "Arca de San Pelayo", *Maravillas de la España Medieval...*, vol. I, ficha catalográfica 87, p. 229.

⁴⁴⁷ Sobre estos relieves véase: M. C. COSMEN ALONSO, *El arte románico en León. Diócesis de Astorga*, León, 1989, pp. 238-239 y lams. 129-130.

2.3.1.2. *El dedo índice en escenas de discusión, diálogo y disputa*

La cuarta categoría de figuras que podemos encontrar adoptando esta postura es la de aquellos personajes insertos en una escena de diálogo, discusión o disputa. El dedo índice es utilizado por figuras que esgrimen o rebaten argumentos, de manera que se convierte en un elemento de diálogo indispensable. Una muestra gráfica muy expresiva la encontramos en un manuscrito, hoy conservado en la biblioteca del monasterio austríaco de Klosterneuburg, que contiene una copia de la obra *De Sacramentis*, de Hugo de San Victor⁴⁴⁸. Se trata de la representación de una disputa escolástica, en la que una figura masculina, sentada en una silla curul, levanta su brazo y deja su dedo índice extendido. En el folio contiuo, sentada de perfil, se encuentra otra figura femenina, que presenta la boca abierta y extiende también su dedo índice, dirigiéndose hacia él. La escena se completa con la figuración de otros dos personajes que adoptan también posturas muy expresivas, sobre todo la de la mujer situada en el extremo derecho de la composición, que tiene los dedos índice y corazón de su mano derecha extendidos y los coge con la mano izquierda. Todas las figuras van acompañadas de inscripciones, entre las que destacan la de “est” y “non est” que acompañan a los dos protagonistas. Hacen referencia, sin duda, a la discusión que ambos llevan a cabo.

En el contexto del arte románico hispano, al igual que en el resto de las regiones europeas, el dedo índice utilizado como elemento dialogante lo podemos hallar en múltiples escenas y contextos. En el ámbito de la iconografía

⁴⁴⁸ Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Ms. 311, fols. 82v-83r. Una reproducción de la imagen se encuentra en: F. RÖHRIG, “Klosterneuburg”, *Enciclopedia dell’arte medieval*, vol. VII, Roma, 1996, pp. 512-516, especialmente p. 515.

sacra, podemos citar, por ejemplo, la escena del Juicio Final en el fol. 139 del *Beato de las Huelgas*, en el que el *index* se convierte en el motivo iconográfico fundamental de los dos registros inferiores en los que está dividido el folio (**fig. 88**). El miniaturista figuró a varios grupos de personajes en animada discusión, que esgrimen su dedo índice para acompañar su discurso y argumentos.

No queremos dejar de mencionar los ejemplos plásticos de la *disputatio dialectica* entre el rey Salomón y la reina de Saba, que fueron estudiados en su día por S. Moralejo. En las variadas imágenes que plasman este encuentro entre el rey bíblico y la reina etíope, el gesto de extender el dedo índice apuntando hacia arriba es una constante y alude al diálogo y discusión establecido entre los dos personajes. El índice sirve para ir desgranando los diversas cuestiones o bien las refutaciones realizadas en el transcurso de la disputa dialéctica. Entre los ejemplos de este tema iconográfico podemos encontrar la representación de la portada meridional de la catedral de Orense⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹ Sobre todo ello véase: S. MORALEJO ÁLVAREZ, “La reencontré de Salomon et de la Reine de Saba: de la Bible de Rode aux portails gothiques”, *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 12 (1981), pp. e ID., *Iconografía gallega de David y Salomón*, Santiago de Compostela, 2004. Este autor incardina el tema iconográfico en la expansión que tuvo en toda Europa a lo largo de la Edad Media, con ejemplos importantes en Saint-Germain-des-Prés o el *Hortus Deliciarum*.

Además, señala otras obras de arte en las que la influencia de este tema iconográfico puede resultar patente, como ocurre en la representación de Salomón en el parteluz del Pórtico de la Gloria, en la que este rey adopta la referida postura pero la reina de Saba se encuentra ausente. S. Moralejo apunta que, quizás, el escultor que realizó el parteluz, tomó como modelo para la figuración de la Virgen a la figura de la Reina de Saba presente en un cartón o una plantilla, de manera que desglosó un mismo modelo y lo utilizó en dos escenas diferentes. Cfr.: S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Iconografía gallega...*, p. 112.

Por otro lado, se trata de un gesto que continuó siendo utilizado en las imágenes góticas que plasman este tema, como ocurre, por ejemplo en las jambas que bordean el pórtico en la catedral de Vitoria. Cfr.: M. L. LAHOZ GUTIÉRREZ, “El encuentro de Salomón y la reina de Saba de la catedral de Vitoria”, *Lecturas de Historia del Arte*, 1994, pp. 107-191 e ID., “Imaginería real gótica en Álava”, *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuad. Secc. Artes Plást. Monum.*, 15 (1996), pp. 375-382. Sobre la presencia de este gesto en este tipo de escenas en la Baja Edad Media véase también: M. D. FRAGA SAMPEDRO, “El poder de la palabra: imágenes de predicación en la edad media hispana”, *e-Spania*, 3 | juin 2007, [En ligne], mis en ligne le 21 novembre 2008. URL : <http://e-spania.revues.org/index15133.html>. Consulté le 02 avril 2009.

Asimismo, su continuación es patente en el arte de la Edad Moderna en España, como demuestra su representación en las pinturas murales de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

2.3.1.3. *El dedo índice como atributo de poder*

Por otro lado, el *index* en la plástica románica fue exhibido también para plasmar el concepto de poder. Así, podemos observar a reyes, tanto procedentes del texto bíblico como en la iconografía de carácter profano que levantan su dedo índice para emitir órdenes, juicios, valoraciones o castigos. En el ámbito de la iconografía religiosa, son dos los monarcas principales que podemos hallar representados en esta actitud: Salomón y Herodes. En el primero de los casos nos encontramos ante la representación de un rey sabio que extiende su dedo índice para emitir un juicio justo en el caso del niño por el que pelean dos mujeres, según el texto veterotestamentario. Así podemos verlo en una crismera de marfil, procedente del monasterio francés de Saint-Evroult-d'Ouche pero que, seguramente, fue realizada en territorio riojano⁴⁵⁰. En el segundo de los casos, en cambio, estamos ante la figuración de un monarca al que se le atribuye un comportamiento negativo e injusto, el de ordenar la matanza de todos los niños menores de dos años en Israel. Sin embargo, al igual que ocurre en la escena del juicio de Salomón, el monarca oriental levanta frecuentemente su brazo derecho y apunta con su *index* hacia los soldados que se disponen a llevar a cabo la orden. Señalamos, como muestra significativa, el fol. 64v de la *Biblia de Roda (fig. 89)*⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ Pennsylvania, Bryn Athyn, Glencairn Museum. Según I. Bango, la abadía francesa de la que procede la crismera estaba bajo la protección de una dinastía navarra, de manera que la obra podría ser una donación de la capilla real de esta monarquía. Véase: I. BANGO TORVISO, "Crismera", *Sancho el Mayor y sus herederos...* vol. 1, pp. 83-87.

⁴⁵¹ Otro ejemplo representativo es la imagen de Nabucodonosor ordenando la tortura de los tres hebreos en el horno de Babilonia, que podemos contemplar en el fol 154 del *Beato de Las Huelgas* o en el fol. 228v del *Beato de Silos*.

Quizás a partir de la plasmación de este gesto en monarcas procedentes del texto bíblico, los artistas románicos lo utilizaron también asiduamente en las representaciones de carácter profano, en las que la figuración de personajes regios es una constante. Como muestras señalamos la representación de un monarca miniado en el fol. 102 del *Beato de Silos*⁴⁵² o el documento de donación del rey Ramiro I y su hijo Sancho a la catedral de Jaca (**fig. 90**)⁴⁵³. En este último el rey aragonés se encuentra efigiado en la parte superior izquierda del documento, sentado y con las piernas cruzadas; levanta su mano derecha con el dedo índice extendido, dirigiéndose hacia la figura de Sancho, situado a su lado.

Al igual que ocurre en el campo de la iconografía religiosa, esta conducta es común a los reyes a los que se les atribuye comportamientos tanto positivos como negativos. Por lo que se refiere a la representación de monarcas o dirigentes en los que el dedo índice es utilizado para emitir órdenes con un efecto negativo, debemos señalar su extremada difusión en la iconografía hagiográfica. Las imágenes en las que se plasmó el martirio de los santos en el arte románico peninsular hispano suelen presentar, de manera general, la figuración del rey o emperador romano que ordena la matanza del personaje sagrado mediante esta postura⁴⁵⁴. Citamos, entre otros, los siguientes ejemplos: las pinturas murales de la nave de la iglesia segoviana de San Vicente en

⁴⁵² London, British Library, Add. Ms. 11695. Sobre este *Beato* véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...IV. The Eleventh and Twelfth Centuries*, London-Turnhout, 2002, pp. 31-40 e ill. 221-350.

⁴⁵³ Se trata de un documento fechado en 1150 y hoy conservado en Jaca, Archivo catedralicio, sig. nº 5A 3. Cfr.: F. GALTIER MARTI, "Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a la catedral de Jaca", *Sancho el Mayor y sus herederos...* vol. I, p. 157.

⁴⁵⁴ Este tipo de representaciones podemos incardinarlas, también, en la tónica habitual del arte románico europeo. Así por ejemplo, el emperador Maximiano ordena el inicio del suplicio de San Biagio en el relieve de un arquitrabe hoy conservado en el Museo Civico de Spoleto; Herodes Agripa decreta la muerte de Santiago en las pinturas murales de Saint Jacques des Guérets (Loira); y el emperador Ladicius emite el juicio de San Sabino y San Cripriano en las pinturas murales de Saint-Savin-sur-Gartempe.

Pelayos de Arroyo (**fig. 91**), o los frontales catalanes procedentes de las iglesias de San Lorenzo Dosmunts y de Santa Margarita de Sescorts⁴⁵⁵.

La principal consecuencia que podemos obtener tras el análisis de los personajes regios que utilizan esta postura de mostrar el *index* es que se utiliza como un atributo de poder.

2.3.1.4. *Significado y origen*

Como hemos podido comprobar al analizar la representación del dedo índice en la plástica románica, éste fue plasmado por los artistas con objetivos y funciones diversas. En primer lugar como elemento indicativo y señalador de aspectos, objetos o figuras importantes, sobre las que se quiere llamar la atención. En segundo lugar, es adoptado por personajes que mediante él transmiten información o conocimientos. Y, por último, se trata de un elemento que contribuye a plasmar, gráficamente, el concepto de poder y fuerza propio de determinadas figuras.

En cuanto a su origen, debemos remontarnos a la época imperial romana. En este momento esta conducta era utilizada asiduamente en el campo de la retórica. El *index* era esgrimido por los oradores a lo largo del discurso para hacer indicaciones, afirmaciones, para recalcar y para debatir. Así lo señala Quintiliano de Calahorra en su manual *Institutionis Oratoriae*:

“Por el contrario, cuando tres dedos curvados (meñique, corazón y anular) quedan sujetos debajo del pulgar, entonces suele desplegarse aquel dedo índice, del cual, como dice Cicerón, hizo uso

⁴⁵⁵ Ambos conservados en la actualidad en el Museo Episcopal de Vic.

Craso magníficamente (De orat. 2, 45, 188). Éste muestra su eficacia cuando se hacen recriminaciones y denuncias – indicaciones- (de donde tiene su nombre, índice); y cuando se levanta la mano y se gira un poco hacia el hombro sirve, un poco curvado, para hacer afirmaciones; vuelto hacia el suelo y, por así decirlo, inclinado, vale para recalcar; alguna vez es bueno para contar. Cuando este mismo dedo índice es levemente prensado en su última falange a uno y otro lado por el central y el pulgar, mientras los dos restantes (anular y meñique), se curvan un poco, pero algo menos el meñique (que el anular) es un excelente ademán para el debate. Con más energía, sin embargo, parecen entrar a la demostración quienes (con el dedo pulgar) tienen más bien fija la falange central (del índice), mientras contraen los dos dedos últimos tanto más cuanto más bajaron los dos primeros”⁴⁵⁶.

En el plano artístico, la gran escultura del Augusto de Prima Porta, hoy en los Museos Vaticanos, nos proporciona una muestra elocuente de la presencia y uso de este gesto en la cultura romana (**fig. 92**). El emperador, vestido con atuendo militar, levanta su mano derecha y extiende su dedo índice, en clara actitud declamatoria y discursiva⁴⁵⁷. De esta manera, mientras en el

⁴⁵⁶ Cfr.: QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Op. cit.*, Libro XI, cap. III, 94-95, pp. 243-244.

⁴⁵⁷ Sobre esta obra y la postura adoptada por el emperador véase: G. ALDRETE, *Op. cit.*, pp. 45-46.

J. BOARDMAN, *The Oxford History of Classical Art*, New York, 1993, pp. 245-246, fig. 240.
A. GARCÍA BELLIDO, *Arte romano*, Madrid, 2004, pp. 193-194; M. JUSTINO MACIEL – J. M. PEIXOTO CABRAL, “O retrato na Antiguidade clássica. O exemplo do Augusto de Mértola”, *Revista de História da Arte*, 5 (2008), pp. 20-21.

Por su parte, P. Zanker señala que la estatua de Augusto “sostenía una lanza en la mano izquierda y, en la derecha, probablemente los *signa* recuperados”. Cfr.: P. ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992, pp. 226-227.

ámbito de la pronunciación del discurso la postura adoptada por el dedo índice acompaña y enfatiza a los argumentos esgrimidos por el orador, en el contexto artístico, este elemento sustituye completamente al discurso oral.

Este gesto fue adoptado por el arte cristiano, que lo utilizó, por un lado, en personajes en los que se quería enfatizar su condición de oradores y transmisores de algún tipo de saber o conocimiento: personajes divinos, angélicos, profetas, apóstoles, santos etc; por otro lado, se convirtió en un atributo claro de personajes poderosos, entre los que podemos señalar a monarcas bíblicos, emperadores romanos y reyes medievales. Entre los primeros ejemplos paleocristianos que podemos señalar, se encuentra una cubierta de libro realizada en marfil, que fue decorada con escenas de la vida de Cristo, datada en la segunda mitad del siglo V y hoy conservada en el Tesoro del Duomo de Milán⁴⁵⁸. En la placa ebúrneasituada en la zona inferior de la cubierta se esculpió la escena de la Matanza de los Inocentes, en la que Herodes, sentado en una silla y situado de perfil, levanta su brazo y extiende su dedo índice señalando hacia los soldados que, ante él, llevan a cabo la tortura.

Esto sería el comienzo de un proceso mediante el cual, a lo largo del período medieval, el dedo índice pasó a formar parte de un conjunto de elementos y motivos que marcaban de manera descriptiva la condición de poder y superioridad de los monarcas: el trono, el cetro, la corona, el manto, es decir, los *regalia regios*.

⁴⁵⁸ J. SPIER, *Op. cit.*, pp. 76-77.

2.3.2. Dedos pulgar, índice y corazón

Con este epígrafe nos referimos a la postura de levantar o alargar el brazo, mostrando los dedos pulgar, índice y corazón extendidos, mientras los demás dedos están doblados. Se trata de uno de los grandes gestos de la cultura cristiana medieval, que podemos encontrar por doquier en múltiples escenas e imágenes, fundamentalmente en el ámbito de la iconografía religiosa.

2.3.2.1. *La figura de Cristo*

El primer y principal personaje que lo adopta en el arte románico europeo es la figura de Cristo. En el contexto de la iconografía bíblica, Jesús realiza este gesto en las imágenes que plasman sus milagros. Tomando como ejemplo el claustro de San Juan de la Peña, en el que se esculpió un ciclo bastante extenso de la vida pública de Cristo, encontramos dos veces este gesto. Jesús levanta su brazo enseñando los dedos índice y corazón en la escena del milagro de las Bodas de Caná y en el de la Resurrección de Lázaro⁴⁵⁹.

Además, en la entrada triunfal en Jerusalén, junto con el gesto del brazo levantado con la palma extendida que ya hemos citado anteriormente, la figura de Cristo puede ser representado también con la postura que estamos analizando en este punto, es decir señalando con el dedo índice y corazón. Siguiendo con el

⁴⁵⁹ Se trata de una de las posturas más frecuentes en la figura de Cristo en las escenas que representan gráficamente sus milagros, desde época paleocristiana. Como uno de los primeros ejemplos podemos citar la lipsanoteca Brescia, realizada en la segunda mitad del siglo IV. En ella se esculpieron varios hechos milagrosos, como el pasaje de Cristo y la mujer hemorroísa o la curación del ciego. Véase los detalles de esta arqueta en: A. GARCÍA Y BELLIDO, *Op. cit.*, p. 768. Además, es frecuente también su representación en aquellos sarcófagos con escenas de milagros, sobre todo en la Curación del ciego. Así podemos verlo en la cara frontal de un sarcófago de Toulouse, de finales del siglo IV o principios del V. Cfr.: D. CAZES, “Cara frontal de un sarcófago de la necrópolis de Saint-Sernin”, *El románico y el Mediterráneo...*, pp. 332-333.

ejemplo propuesto, el claustro del monasterio oscense, encontramos esta actitud en el capitel en el que se labró la escena que hemos señalado (**fig. 93**). La postura es exactamente la misma que en las otras dos escenas, de manera que podemos intuir la utilización de un mismo modelo por el escultor para plasmar el comportamiento de Jesús en los tres pasajes mencionados.

Por último, en lo que respecta a la imagen de Cristo, la escena en la cual este gesto cobra una relevancia más significativa, es aquella en la que se le representa como Cristo en majestad. Esta imagen es, sin duda, la más frecuente de todo el románico peninsular hispano. Es representado en la mandorla mística, rodeado de los símbolos de los evangelistas. La actitud de la figura cristológica es invariablemente siempre la misma: levanta su brazo y extiende sus dedos índice y corazón, quedando el anular y el meñique recogidos. Este motivo ocupó tímpanos⁴⁶⁰, dinteles (**fig. 94**)⁴⁶¹, portadas⁴⁶², relieves⁴⁶³, capiteles⁴⁶⁴, pinturas murales⁴⁶⁵, sepulcros funerarios⁴⁶⁶, frontales de altar⁴⁶⁷, cubiertas de libros⁴⁶⁸, miniaturas⁴⁶⁹, objetos de uso litúrgico⁴⁷⁰. Es, como decimos, la escena

⁴⁶⁰ Cristo en majestad con la postura señalada ocupa el centro del tímpano de la portada oeste en la iglesia de Sant Joan y San Pau en el monasterio catalán de Sant Joan de les Abadesses.

⁴⁶¹ Destacamos, sin duda, los de Sant Genís les Fonts y Sant Andrés de Sureda en el Pirineo catalán.

⁴⁶² Es altamente significativa la presencia de la *Maiestas Domini* en la portada de la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes (Palencia).

⁴⁶³ En el ámbito leonés podemos señalar varios relieves, hoy descontextualizados: el del monasterio de Carracedo, hoy empotrado en el muro norte de la iglesia; el de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Lagunas de Somoza, actualmente en el interior del templo pero anteriormente en el muro norte; y el relieve de la iglesia de El Salvador en Castroquilame, en la actualidad empotrado en el muro sur del edificio.

⁴⁶⁴ Es tema habitual en muchos de los programas iconográficos de los claustros. En el caso de la escultura monumental, debemos señalar, el estado precario de muchas figuras y sobre todo de sus brazos y manos, en muchos casos perdidos. Por ello, no podemos llegar a saber la actitud exacta de la figura cristológica.

⁴⁶⁵ Podemos destacar, por ejemplo, su presencia en San Clemente de Taüll y en las pinturas murales de San Isidoro de León.

⁴⁶⁶ El sepulcro de San Juan de Ortega o el de doña Blanca de Navarra son los más expresivos del románico español en este sentido.

⁴⁶⁷ Destaca, entre todos los conservados, el frontal de Santo Domingo de Silos,

⁴⁶⁸ Citamos, entre otros, la tapa del misal de San Rufo de Avignon (hoy en el Archivo capitular de la catedral de Tortosa, ms. 11)

más repetida en ámbito peninsular y, quizás, a lo largo y ancho del Occidente románico. Se trata del gesto de bendición latina, significado sobre el que profundizaremos posteriormente.

Esta misma actitud manifiesta la figura de Jesús en brazos de su madre en las tallas románicas que presentan el grupo de la Virgen con el niño. Entre los muchos ejemplos que podríamos citar en al ámbito peninsular hispano citamos dos riojanos: la Virgen del monasterio de Santa María la Real de Nájera y la Virgen del monasterio de Valvanera (Anguiano)⁴⁷¹.

2.3.2.2. *La figura angélica*

Además de Cristo, el ángel, como mensajero divino, puede adoptar también esta postura. En aquellas imágenes que plasman pasajes de la Biblia, lo hallamos, sobre todo, en aquellos del *Nuevo Testamento* en los que su presencia es imprescindible: la Anunciación a María, los sueños de San José, el Anuncio a los pastores, las Marías ante el sepulcro. Así lo podemos ver en la imagen que representa la Anunciación en las pinturas murales del panteón de San Isidoro de León. Entre los ejemplos escultóricos, podemos citar el capitel de la portada de San Miguel de Estella, el capitel interior de la sala de doña Petronila en el Palacio Real de Huesca, y otro capitel en el templo de San Gil en Luna (Zaragoza)⁴⁷².

⁴⁶⁹ Aunque no se trata del Cristo enmarcado por una mandorla y rodeado del tetramorfos, podemos señalar la representación de Cristo en majestad en el documento de donación del monasterio de Villacete. Madrid, Archivo Histórico, sig. Sección clero, carpeta 879, nº20.

⁴⁷⁰ Quizá el ejemplo más significativo sea el arca santa de la Catedral de Oviedo.

⁴⁷¹ Estas, así como otras tallas menos conocidas de la Virgen con el niño en las que Jesús presenta esta actitud, han sido estudiadas por: M. SÁENZ RODRÍGUEZ, *Imaginería románica en La Rioja. Tallas de Cristo crucificado y de la Virgen con el niño*, Logroño, 2005, especialmente pp. 85-123.

⁴⁷² En el Museo Arqueológico Nacional se conserva un capitel procedente del claustro del monasterio de Santa María de Aguilar de Campoo en el que se esculpió la figura de un ángel que sostiene con su mano izquierda un bastón rematado en un cogollo vegetal. Su mano diestra,

2.3.2.3. *Los apóstoles*

En algunas ocasiones los apóstoles también adoptan esta postura. Los artistas, al plasmar gráficamente a todos los componentes del colegio apostólico intentaron por todos los medios introducir ciertas variantes para dar a cada uno de ellos algún rasgo distintivo. Junto con sus atributos característicos, plasmaron diferentes actitudes: mostrar la palma de la mano a la altura de pecho, señalar con el dedo índice, posturas ambas que ya hemos señalado, o bien señalar con los dedos índice y corazón. Podemos citar, como ejemplo bien expresivo, la tabla de Esquiús⁴⁷³. Ya la hemos citado anteriormente, al analizar el gesto de la palma vuelta hacia el espectador. Dos de los apóstoles, uno de ellos San Pedro, muestran esta postura con dos variantes alternativas: la figura de San Pedro tiene colocada la mano de perfil, a la altura de la cintura; el otro apóstol, sin embargo, tiene la mano ante el pecho, de manera que el dorso de la mano es el que se muestra. Señala además hacia la cartela que porta en la mano izquierda. Por otro lado, esta postura se repite en la imagen de Cristo inserto en la mandorla mística, situado en el centro de la composición.

Junto con los personajes señalados, existen otras figuras en la iconografía románica que pueden adoptar esta postura: los santos, reyes u obispos. Citamos, por ejemplo, una de las copias hoy conservadas de las actas del supuesto concilio de Jaca de 1063 (**fig. 95**)⁴⁷⁴. Los nueve obispos y tres

de grandísimas proporciones respecto al resto del cuerpo, está alzada y señala con los dedos índice y corazón, hacia la figura, hoy perdida, que estaría situada a continuación. La escena ha sido identificada como una posible Anunciación, gracias a la actitud del ángel, a su poderoso gesto y en relación con otros capiteles conservados del mismo claustro. Cfr.: M. I. BRAVO JUEGA - 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. 90-91 y J. L. HERNANDO GARRIDO, *Escultura tardorrománica...*, p. 93.

⁴⁷³ Cfr.: M. CASTIÑEIRAS, "Tabla llamada...", pp. 380-381.

⁴⁷⁴ Jaca, Archivo de la catedral, sig. n.º I A I I.

abades miniados en esta copia románica de c. 1150 adoptan todos los misma postura: sostienen el báculo con su mano izquierda y levantan el brazo con los dedos pulgar, índice y corazón extendidos y el anular y meñique recogidos⁴⁷⁵.

2.3.2.4. *Significado y origen*

Sobre el significado de este gesto en el arte románico debemos señalar dos variantes: por un lado es un gesto claro de bendición. Se trata del tipo de bendición latina por excelencia, a diferencia del signo utilizado en la bendición griega. Por otro lado, estamos ante una postura que indica la comunicación, el lenguaje y es, por tanto, un gesto parlante.

Por lo que respecta a su origen, la postura de levantar un brazo y extender los dedos pulgar, índice y corazón podemos rastrearla hasta el mundo antiguo, como vemos que ocurre con la mayoría de los gestos que estamos analizando. En Oriente era un gesto que indicaba respeto y el poder que se manifestaba a través de la palabra, con matices variados: mágico, sacral, ritual y aúlico. En relación con este último, fue ampliamente utilizado en la corte persa sasánida, hacia el siglo Vd.C.⁴⁷⁶.

El mundo grecolatino heredó tanto la postura como su significado principal, el del poder manifestado a través de la palabra. Así, en la columna de Marco Aurelio en Roma, este gesto aparece en la escena en la que el emperador recibe a varios germanos. Tanto el primero como los segundos manifiestan el mismo comportamiento: el de mostrar juntos los dedos índice y corazón. Es, según B. Paradisi, una escena que podría reflejar el momento saliente de un

⁴⁷⁵ F. GALTIER MARTÍ, “Actas del Concilio de Jaca”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. I, ficha catalográfica 25, pp. 157-159.

⁴⁷⁶ Cfr.: B. PARADISI, *Op. cit.*, p. 13 y 15. Este autor incluye como ejemplo gráfico la imagen de un plato argenteo en el que se representa al rey Bahram Gur, también transcrito como Vahram Gour, con la reina Sapinud. Se encuentra en la Walters Art Gallery de Baltimore.

acuerdo y, en este sentido, tener el gesto un carácter de ritual o de juramento, de certificar lo manifestado con la palabra⁴⁷⁷.

Sin embargo, en el contexto grecoromano, esta postura fue utilizada también en el campo de la retórica. Formaba parte del repertorio común de movimientos que caracterizaba a los oradores y que los maestros de retórica recomendaban utilizar. De hecho, es descrito por Quintiliano como uno de los gestos utilizados para la parte del exordio:

*“Cuando este mismo dedo índice es levemente prensado en su última falange a uno y otro lado por el central y el pulgar, mientras los dos restantes (anular y meñique) se curvan un poco, pero algo menos el meñique (que el anular), es un excelente ademán para el debate”*⁴⁷⁸.

Es muy expresivo también el siguiente pasaje de Apuleyo en *El asno de oro*:

*“Entonces, apilando las mantas para apoyar en ellas el codo, con el cuerpo medio erguido, extiende la mano derecha con ademán oratorio – esto es, cierra los dos últimos dedos, mantiene en posición natural los dos que siguen, y apunta amenazadoramente con el pulgar- (...)”*⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁷⁸ QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Institutio Oratoriae*, XI, Cap. III, 92.

⁴⁷⁹ APULEYO, *El asno de oro*, *op. cit.*, Libro II, 21, p. 75. También cita este pasaje B. PARADISI, *Op. cit.*, p. 8. La función de este gesto en el contexto de la oratoria la menciona también: E. GOMBRICH, “Gesto ritualizado...”, p. 67.

Por último, en lo que respecta a la presencia de este gesto en la cultura antigua, debemos volver a señalar la existencia de manos votivas en honor al dios Sabazios, que ya hemos puesto de relieve al analizar el origen de la mano divina⁴⁸⁰. La postura que presentan la mayoría de estas manos es la de mantener erguidos los dedos pulgar, índice y corazón y dejar recogidos el anular y el meñique.

El cristianismo asumió rápida y eficazmente el significado de esta disposición. Así, la figura de Cristo manifiesta el poder de su palabra a través de la actitud señalada. Se trata de la fuerza y el poder del Cristo *logos* y el Cristo cosmocrátor. La figura de Jesús taumaturgo realizando milagros o la de la figura cristológica en majestad, son todas ellas imágenes que asumen la manifestación del poder. En el caso del ángel que anuncia se trata, de nuevo, del gesto de la palabra, una palabra reveladora de una verdad divina y sagrada⁴⁸¹. Para E. Gombrich, en el arte narrativo medieval esta actitud fue codificada y llegó a ser simplemente un “gesto de habla”⁴⁸².

Por otro lado, aunque en el arte románico peninsular hispano no encontramos este gesto en rituales de juramento, sí debemos señalar su utilización en este ámbito en otros lugares de Europa. Ya en época carolingia fue representado en una de las miniaturas que ilustran la comedia *Hécyra* de Terencio (**fig. 96**). En el manuscrito que se conserva con la copia de las obras de este comediógrafo romano en la Biblioteca nacional de Francia, el fol. 143v muestra a la figura de Bacchis jurando que no ha intentado seducir a Pánfilo

⁴⁸⁰ Véase el apartado dedicado a la mano aislada dentro de este mismo capítulo sobre los gestos libres.

⁴⁸¹ B. PARADISI, *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁸² E. GOMBRICH, “Gesto ritualizado...”, p. 67.

después de que éste hubiera contraído matrimonio⁴⁸³. En otra de las comedias de esta misma copia parisina, en la de Heauton Timorumenos, encontramos otra representación de este gesto, con una ligera variante (**fig. 97**)⁴⁸⁴. El personaje que lo adopta levanta los dedos índice y corazón, pero con la mano vuelta hacia el espectador. R. Dodwell lo relaciona con el ámbito de la oratoria y señala que se trata de una postura que expresa la conformidad ante un hecho concreto⁴⁸⁵.

En época románica, se trata de un gesto que encontramos en el tapiz de Bayeux, en la escena en la que Harold presta juramento ante la atenta mirada de William. Toca con los dedos índice y corazón de su mano derecha un relicario portátil mientras su mano izquierda simplemente descansa sobre otro relicario situado sobre un altar⁴⁸⁶. Como decimos, no lo hemos hallado hasta este momento en el ámbito de la iconografía románica peninsular hispana aunque, por las fuentes escritas, creemos que podría tratarse de un gesto que también se utilizaba en nuestro país. Así por ejemplo, en un juramento descrito en la *Historia Compostelana* se señala la realización del mismo a través de la colocación de la mano sobre el altar, aunque no especifica la postura de los dedos:

“Éste es el juramento que hizo sobre el altar de Santiago

*5. Yo, Berenguer, que he de ser ordenado ahora obispo de la
santa iglesia de Salamanca, prometo en presencia del arzobispo don
Diego que he de prestar perpetuamente a la iglesia de Santiago y a sus*

⁴⁸³ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 7899, fol. 143v. Sobre este gesto en la escena señalada véase: J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes...*, p. 99, fig. 3 y p. 378, n. 14. Este autor señala que solamente a través del texto escrito al lado de la figura miniada se puede distinguir que se trata de un gesto de juramento y no identificarlo como un gesto de adlocutio.

⁴⁸⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 7899, fol. 78r.

⁴⁸⁵ C. R. DODWELL, *Op. cit.*, pp. 51-54.

⁴⁸⁶ Cfr.: G. R. OWEN-CROCKER, “The Interpretation of Gesture in the Bayeux Tapestry”, *Anglo-Norman Studies*, 29 (2007), pp. 145-173, especialmente p. 169.

*rectores la sujeción, reverencia y obediencia establecida por los Santos Padres según los preceptos de los cánones y lo confirmo sobre el santo altar con mi propia mano*⁴⁸⁷.

Posteriormente, ya en el siglo XIV, esta postura se repite en el manuscrito alemán del *Sachsenspiegel*, de nuevo en una escena que representa un juramento sobre la reliquia⁴⁸⁸.

2.3.3. Dedos anular y pulgar

La tercera postura que pretendemos analizar en relación con los dedos es aquella que presenta al dedo anular curvado hasta llegar a tocar el pulgar, o quedar muy cerca de él, formando un círculo, mientras los demás dedos están completamente extendidos.

No se trata de un gesto muy utilizado por los artistas románicos; sin embargo debemos analizar su ausencia en la plástica de este momento en contraposición al uso generalizado que tuvo en la Alta Edad Media hispana. Existen, aún así, algunos ejemplos que podemos enmarcar en los siglos en los que se centra nuestro estudio. Así, es la postura que adopta una de las figuras de los apóstoles representados en el retablo de esmaltes procedente de Santo Domingo de Silos, hoy en el Museo de Burgos (**fig. 99**). E. Valdez del Álamo

⁴⁸⁷ *Historia Compostelana*, libro III, cap. XLIII, Introducción, traducción, notas e índices de E. Falque, Madrid, 1994, p. 573.

⁴⁸⁸ R. DODWELL, *Op. cit.*, p. 64 y fig. 41. El *Sachsenspiegel* o, en castellano, el Espejo de Sajonia, es una compilación jurídica realizada por Eike von Repgow en el siglo XIII. Se divide en un tratado de derecho provincial y en otro de derecho feudal. De esta obra se conservan varias copias de los siglos XIII y XIV en: Wölfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 3.1. Aug 20; Oldenburg, Landesbibliothek, Codex picturatis Oldenburgensis, Cim I 410; Dresden, Sächsische Landesbibliothek-Staats-und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. M. 32; Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Palm. germ. 164. De las tres últimas existe ya edición digitalizada.

ha identificado a esta figura como san Pablo, situado a la izquierda de la mandorla mística que rodea a Cristo, en el centro de la composición⁴⁸⁹. Una postura exactamente igual realiza otro de los apóstoles representado en este caso, en el retablo de San Miguel de Aralar⁴⁹⁰.

Encontramos otro ejemplo señero de esta disposición de los dedos en el campo de la miniatura. Se trata de una obra que queda inserta en nuestro ámbito cronológico pero, que, desde el punto de vista formal, presenta una estética retardataria, heredera de la miniatura del siglo X. Nos referimos al fol. 134 del *Liber Commicus*, realizado en 1073 en el Monasterio de San Millán de la Cogolla (**fig. 100**)⁴⁹¹. En la miniatura presente en este folio podemos ver la representación de San Pedro predicando ante un grupo de fieles. El apóstol, que sostiene en su mano izquierda un bastón, alza horizontalmente el brazo derecho y muestra una mano de grandes proporciones. Adopta con ella, de manera clara, el modo que estamos analizando: junta los dedos anular y pulgar hasta formar un círculo, y deja extendidos los demás.

2.3.3.1. *Significado y origen*

Sobre el significado de esta actitud, tan particular, debemos señalar que siempre la descubrimos en escenas o imágenes en las que existe más de un

⁴⁸⁹ E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Retablo con esmaltes de Silos”, *De Limoges a Silos...*, pp. 298-309.

⁴⁹⁰ D. RICO CAMPS, “Retablo de San Miguel de Aralar”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. I, ficha catalográfica 168, p. 575.

⁴⁹¹ Real Academia de la Historia, cód. 22. Este libro, de contenido litúrgico, fue realizado en el momento de cambio de la liturgia visigoda hispana al rito romano. Fue escrito en defensa de la vieja liturgia existente en la Península hasta el momento, de ahí que las miniaturas muestran esa estética retardataria, vinculada estrechamente con la forma de hacer de los miniaturistas del siglo X.

personaje. El personaje que adopta la postura establece siempre un diálogo con otra figura, de manera que podemos considerarlo como un gesto parlante.

En lo que respecta a su origen, se halla ya en la cultura romana. Pudo ser un gesto utilizado en el ámbito de la retórica, ya que Quintiliano describe dos posturas muy similares a la que acabamos de describir:

*“Mas aquel ademán especialmente generalizado, con el que el dedo central (el del corazón) se curva y toca con el pulgar, mientras los tres restantes quedan rectamente desplegados, es utilizable, por una parte, en los Exordios, y se hace adelantándolo moderadamente con un suave movimiento a un lado y a otro, mientras la cabeza y los hombros lo siguen poco a poco en la dirección a que se lleva la mano; por otra, en las Narraciones, con expresión de certidumbre, pero entonces adelantándolo algo más; y por último, en las recriminaciones y en los casos de convictos, con acritud y atacando; porque en estas partes se pueden extender y usar más libremente las manos. (...)También los dos dedos centrales (corazón y anular) se colocan debajo del pulgar, y este ademán es todavía más insistente que el primero, por lo que no es conveniente para la parte del exordio y la narración”*⁴⁹².

El primero de los gestos descritos por Quintiliano pudo haber sido también utilizado en el ámbito del teatro, ya que aparece en una de las copias carolingias de las comedias de Terencio. Concretamente, R. Dodwell recoge su

⁴⁹² QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Op. cit.*, Libro XI, cap. III, 92-93.

representación en la obra Formión, II, 4 en la escena en la que Hegio refuta la opinión dada por Cratinus en relación con el matrimonio de Antifón⁴⁹³.

Por otro lado, desde sus comienzos, el cristianismo asimiló la postura que venimos analizando, aunque en ella interviene el dedo anular en vez del corazón. A este respecto, E. Fehrenbach expresa que la postura de la mano con los dedos según hemos descrito, estaría dispuesta de esta manera para figurar el nombre de Cristo en griego: XPICTOC⁴⁹⁴.

Ésta será la fórmula habitual de bendición en el arte oriental a lo largo de toda la Edad Media: Dios Padre, Cristo, la mano divina, la Virgen o los santos adoptan siempre esta postura en todas las regiones orientales en las que se difundió el arte bizantino. Citamos un único ejemplo, bien significativo, en la bóveda de la iglesia de Kokar Kilise en el valle de Ihlara (Capadocia, **fig. 101**). Fue también un gesto utilizado en el arte copto, como demuestra un panel de marfil del siglo VI hoy conservado en el Museo Copto de El Cairo en el que se representó a Jesucristo en la actitud ya mencionada (**fig. 102**).

En Occidente, aunque el gesto general de bendición fue el de levantar la mano derecha con los dedos índice y corazón extendidos, la fórmula greco-bizantina tuvo también cierto desarrollo, sobre todo en aquellas regiones en las que el arte bizantino tuvo mayor impronta. Así por ejemplo, en el siglo VIII, el denominado altar de Ratchis, de época longobarda, presenta esta actitud en la figura cristológica inserta en la mandorla mística (**fig. 103**)⁴⁹⁵.

⁴⁹³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 3868, fol. 820. Cfr.: C. R. DODWELL, *Op. cit.*, p. 36

⁴⁹⁴ E. FEHRENBACH, "Bénir (Manière de)...", col. 753.

⁴⁹⁵ Cividale del Friuli, Museo Cristiano. Sobre este altar véase: E. RUSSO, "Immagine e narrazione della scultura dell'VIII secolo", *Immagine e racconto. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Parma, 2003, p. 142.

Ya en época románica, podemos señalar otros ejemplos señeros, como la representación de Cristo en majestad en las pinturas murales de Sant'Angelo in Formis o la figura de San Nicolás representada en las puertas de bronce de la catedral italiana de Ravello.

Añadido al sentido de bendición que este gesto asumió a lo largo de todo el período medieval, aquel relacionado con el ámbito de la oratoria, el diálogo y la comunicación no fue perdido. En este contexto podemos incluir varias obras realizadas en le Península Ibérica en el transcurso de la décima centuria⁴⁹⁶.

En primer lugar, hemos de recoger su presencia en varias escenas del *Codex Aemilianensis*⁴⁹⁷. Una de ellas es la que representa la imagen de la celebración del concilio (fol. 347). En ella podemos ver el espacio arquitectónico y a los principales protagonistas del acto. En el margen inferior derecho se encuentra la figura sedente el monarca, que asiste al concilio. Sentado de perfil, alarga el brazo y muestra una enorme mano con la que realiza el gesto que hemos descrito.

⁴⁹⁶ También existen ejemplos en el arte altomedieval occidental así como en Oriente. Ya en el siglo VI lo podemos hallar en el Evangelionario de Rossano (Rossano, Museo Diocesano di Arte Sacra). El códice comienza con una secuencia de escenas sobre la vida de Cristo. Los folios están divididos entre texto e imagen, ocupando estas escenas el tercio superior. En el medio del folio se miniaron cuatro torsos de personajes del *Antiguo Testamento*, cuyos nombres están escritos sobre sus cabezas y que gesticulan con su mano derecha y la postura que estamos analizando hacia la parte superior donde se desarrollan los pasajes del *Nuevo Testamento*. En su mano izquierda sostienen rollos en los que hay escritos frases de sus propios libros veterotestamentarios. Estas frases eran asociadas en la cultura bizantina con las escenas neotestamentarias desarrolladas en la parte superior del folio. Cfr.: L. BRUBAKER, "When pictures speak: the incorporation of dialogue in the ninth-century miniatures of Paris gr. 510", *Word&Image*, 12 (1996), pp. 94-109, especialmente p. 94.

En el ámbito altomedieval europeo, citamos, a modo de ejemplo, la representación del evangelista Mateo en la miniatura que da comienzo a su evangelio en un manuscrito anglosajón del siglo X (Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, Ms. 8). La fórmula iconográfica utilizada para representar al evangelista es un cuerpo humano con una cabeza de animal. Con su brazo derecho, situado de perfil, realiza la postura señalada: junta los extremos de los dedos anular y pulgar mientras deja los demás extendidos. Cfr.: *Cataluña en la época carolingia. Arte y cultura antes del románico (siglos IX y X)*, Barcelona, 2000, p. 339, fig. 72.

⁴⁹⁷ El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, Ms. d. I. I. Este códice es una copia del Códice Albeldense o Vigilano, realizado en el *scriptorium* del monasterio de San Millán de la Cogolla. Ambas obras contienen partes de la Colección Canónica Hispana, las Decretales y el *Liber Iudiciorum*.

La otra miniatura señera en la que esta postura se muestra de manera clara es en la que se miniaron los retratos de reyes visigodos y navarros, obispos y los propios autores materiales del códice. Todos ellos presentan diversas actitudes: entre ellos, las figuras de los reyes Recesvinto y Égica, y el obispo Sisebuto, muestran la postura que estamos analizando (**fig. 104**).

Es característico el hecho de que las dos miniaturas que hemos citado sean una copia de las realizadas para el *Códice Albeldese* y, sin embargo, en este último, tal gesto esté completamente ausente⁴⁹⁸. En la escena que ilustra el *Ordo de celebrando concilio* de este último códice (fol. 344), la figura del rey muestra el brazo izquierdo pegado al cuerpo y todos los dedos de la mano semiflexionados, de manera que realiza una postura un tanto antinatural. Lo mismo ocurre en la última imagen del códice, que ocupa el fol. 428 y en la que se encuentran los retratos de reyes y escribas. Ninguno de ellos adopta la postura señalada⁴⁹⁹. Por tanto, podríamos deducir que los miniaturistas encargados de elaborar la decoración miniada del *Códice Emilianense* se basaron y copiaron aquellas del códice que les servía de modelo, pero introdujeron también novedades, por ejemplo, en el tratamiento y uso de actitudes, gestos y posturas.

Por otro lado, analizando la escena de la celebración del concilio en el manuscrito emilianense, I. Bango ha señalado que, en el transcurso de esta ceremonia, el papel del rey se reducía al inicio de la asamblea. Consistía únicamente en exhortar a los participantes a tratar determinados temas. Añade,

⁴⁹⁸ El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo, Ms. d. I. 2.

⁴⁹⁹ Sobre las miniaturas de ambos folios en el *Códice Albeldense* véase: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y F. GALVÁN FREILE, "Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen", *Códice Albeldense*, Madrid, 2002, pp. 205-277. Véase también: S. SILVA Y VERÁSTEGUI, "Imágenes de los concilios Africanos en los códices altomedievales hispánicos: los concilios de Cartago y el concilio Milevitano", *Revue des Études Augustiniennes*, 32 (1986), pp. 108-123.

además, que la actitud del monarca en la imagen señalada podría ser una representación de referencia, no la de un participante que tuviera un papel protagonista en el concilio⁵⁰⁰. Tomando como base esta teoría, podemos formular la hipótesis de que el gesto representado venga a enfatizar ese papel desarrollado por el monarca: el de exhortación a los integrantes de la ceremonia al comienzo de la misma. En este sentido, debemos volver a señalar la postura tan similar que describe Quintiliano precisamente para el exordio, es decir, el inicio del discurso de un orador.

Como hemos puesto ya de relieve, existe una diferencia en cuanto a la utilización de los gestos en los códices albeldense y emilianense. En cambio, éste último parece presentar más similitudes con otro manuscrito, relacionado también con el escritorio de San Millán de la Cogolla. Se trata del *Liber Commicus*, en el que hemos señalado antes la presencia de esta postura en la escena que plasma la predicación de San Pedro. Así, podríamos establecer un paralelismo iconográfico y conceptual entre la figura del monarca en la celebración del concilio del código emilianense y la figura del discípulo en el *Liber Commicus*. En ambos casos nos encontramos con la representación de un personaje que dialoga pero, además, exhorta a los demás integrantes de la escena.

En la miniatura del siglo X, no son éstos los únicos manuscritos en los que esta postura jugó un papel importante. Constatamos, además, su frecuente representación en los Beatos. Nos parece relevante afirmar que el *Beato de El Escorial*, miniado hacia el año 992 en el mismo *scriptorium* de San Millán de la Cogolla, presenta esta postura en varias miniaturas: en el fol. 57 en que se

⁵⁰⁰ I. BANGO TORVISO, "La iglesia", *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. I, pp. 110-121, especialmente p. 118.

representó la visión de Dios en el trono y en el fol. 105, en la ilustración de la mujer vestida de sol.

Otra de las copias del Comentario al *Apocalipsis* principales del siglo X, el denominado *Beato de Gerona*, acoge también el uso de esta actitud. Son elocuentes, a este respecto, las tablas genealógicas III y XI, con las representaciones de Noah y David (**fig. 105**). Además, el personaje de José de Arimatea que conversa con las Marías en la escena del sepulcro vacío en el fol. 17 también adopta esta postura. El carácter de diálogo y comunicación se hace evidente en este último caso.

2.3.4. El cómputo digital

El último de los aspectos que pretendemos analizar en relación con los gestos de los dedos en este apartado de las conductas libres es el del cómputo digital, es decir el arte de contar y calcular con los dedos. A lo largo del período cronológico marcado para este trabajo, tanto en ámbito europeo, como en la Península Ibérica, el sistema de cuentas digitales fue plasmado en la plástica románica. Por otro lado, en soporte miniado son varias las imágenes que podemos señalar en relación con la plasmación plástica del sistema de cómputo aritmético a través de los dedos. Comenzaremos por estas últimas.

2.3.4.1. *El cómputo digital en la miniatura románica*

La representación de este sistema aritmético se encuentra principalmente en la decoración miniada de las copias de dos obras altomedievales: el capítulo

primero de la obra *De temporum ratione* de Beda el Venerable, titulado *De computo vel loquela digitorum*, escrito en el siglo VIII⁵⁰¹; y el capítulo sexto del *Liber de computo* de Rabano Mauro, compuesto una centuria más tarde⁵⁰².

E. Alföldi ha analizado varias de las copias de estas dos obras que hoy se conservan en distintas bibliotecas europeas y ha clasificado las miniaturas que acompañan a ambas según tres tipologías⁵⁰³: en primer lugar, la representación de manos aisladas del cuerpo, que muestran los dedos en diversas posiciones de acuerdo con el número al que hagan referencia. Así aparece en un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Rouen (**fig. 106**)⁵⁰⁴, en un códice de la Biblioteca Antoniana de Padua⁵⁰⁵, y en otras dos obras de la Biblioteca Apostólica Vaticana⁵⁰⁶. En segundo lugar, existe la posibilidad de que se represente a figuras de medio cuerpo o de tres cuartos, generalmente insertas en círculos, que hacen el gesto del número al que identifican, con una de sus manos, mientras que en la otra pueden portar un rollo. Así ocurre en los fols. 59v y 31r de los dos manuscritos italianos que acabamos de mencionar. Por último, la tercera variante en esta representación del cómputo digital consiste en figuras de cuerpo entero que muestran los números a través de los dedos de sus manos y de la postura de los brazos. Ejemplos paradigmáticos de esta última versión de

⁵⁰¹ Sobre esta obra véase: F. M. PLAZA PICÓN – J. A. GONZÁLEZ MARRERO, “*De computo uel loquela digitorum*. Beda y el cómputo digital”, *Faventia*, 23 /1-2 (2006), pp. 115-123.

⁵⁰² La obra de Rabano Mauro parece haberse basado en el texto anterior de Beda el Venerable y en un pequeño tratado conocido como *Romana computatio*, compuesto probablemente hacia el año 688. Cfr.: E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, “The Finger Calculus in Antiquity and in the Middle Ages. Studies on Roman Game Counters I”, *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, 5 (1971), p. 4.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 6-7

⁵⁰⁴ Ms. 3055, fols. 3v-4r.

⁵⁰⁵ Cod. 27, fol. 116r. Sobre esta representación en este códice italiano, que ilustra la obra del Pseudo Beda, *De flexibus digitorum*, véase: F. TONIOLO, “Civiltà medievale e memoria dell’antico: le “*imagines*” dello Pseudo Beda della Biblioteca Antoniana di Padova (ms. 27)”, *Medioevo: il tempo degli antichi. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 24-28 settembre 2003* (a cura di A. Carlo Quintavalle), Milano, 2006, pp. 232-242.

⁵⁰⁶ Cod. reg. lat. 1263, fol. 58r y cod. urb. lat 290, fol. 31r.

cómputo digital se hallan en el fol. 118r del manuscrito conservado en Padua que acabamos de citar⁵⁰⁷, y en un códice hoy conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que describiremos seguidamente.

En el ámbito de la Península Ibérica, se conservan varias obras con este tipo de representaciones, todas ellas en relación con los ejemplos europeos y las variantes tipológicas que acabamos de reseñar. Dos de ellas proceden de monasterios portugueses, Alcobaça y Santa Cruz de Coimbra, y son copias de la obra *De numeris* de Rabano Mauro. Ambos códices han sido fechados en las primeras décadas del siglo XIII⁵⁰⁸. En el primero de ellos, el de Alcobaça, la representación de este sistema de cómputo se divide entre los fols. 251v-252r y se combinan las dos primeras tipologías que hemos señalado: en el folio vuelto podemos ver la inclusión del cómputo digital en forma de manos aisladas, divididas en varios registros. Debajo de ellas, se minió el busto de dos personajes, lo que continúa en la página siguiente, ocupada por ocho retratos de personajes masculinos. Todos ellos adoptan con las manos el gesto al que se refiere el número colocado a su lado (**fig. 107**).

El segundo de los manuscritos que analizamos en relación con la plástica románica peninsular procede del monasterio de la Santa Cruz de Coimbra y se encuentra estrechamente relacionado con el de Alcobaça⁵⁰⁹. Sin embargo, en

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 238, fig. 16. En él se representa a un personaje que alza los brazos y une sus brazos por encima de la cabeza, figurándose así la personificación del millón.

⁵⁰⁸ Lisboa, Biblioteca Nacional, ALC. 424-426, fols. 251v-252. El manuscrito, dividido en tres volúmenes, contiene obras de Papias Lombardo, San Jerónimo, Beda el Venerable, Donatus Minor, Alcuino de York y Rabano Mauro. Es considerado como una obra producida en el mismo monasterio de Alcobaça. Cfr.: A. MIRANDA, "A iluminura românica em Portugal", *A iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, Lisboa, 1999, ficha catalográfica 026, pp. 196-199.

⁵⁰⁹ Porto, Biblioteca Pública Municipal, Ms. Sta. Cruz 8, fol. 200. Este códice, procedente del monasterio de Santa Cruz de Coimbra, es considerado como una copia del manuscrito de Alcobaça citado anteriormente. En él se condensan textos de Papias Lombardo, San Jerónimo, Beda el Venerable y Rábano Mauro. Cfr.: A. MIRANDA, "A iluminura românica...", p. 199 y J. F. MEIRINHOS, "Santa Cruz 8 / N° Geral 30", *Santa Cruz de Coimbra. A Cultura*

este caso la ilustración ocupa únicamente el fol. 200. Dividida la representación en dos columnas, la izquierda es ocupada por las manos aisladas, ubicadas en el interior de rectángulos; la derecha en cambio, presenta a ocho bustos de una calidad estética muy inferior a los personajes del otro códice portugués. Adoptan posturas diferentes con los dedos de la mano para indicar números pero éstos no fueron incluidos por el miniaturista al lado de las figuras (**fig. 107**).

El tercer manuscrito en territorio peninsular hispano en el que podemos hallar una representación plástica del cómputo digital se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid⁵¹⁰. Es un códice del siglo XII en el que se recopilan diversos tratados orientados al cálculo de la fecha de la Pascua cristiana. Esta colección de textos es encabezada por el *De temporum ratione* de Beda el Venerable, que va acompañada de miniaturas que ilustran el *computus digitalis* a través de figuras de cuerpo entero⁵¹¹. Se trata de nueve personajes, divididos en dos registros, que alzan su brazo izquierdo y adoptan distintas posturas con los dedos, en función del número que representan, colocado en números romanos justo encima.

Portuguesa aberta à Europa na Idade Média. The Portuguese Culture opened to Europe in the Middle Ages, Porto, 2001, pp. 264-265.

⁵¹⁰ Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 19, fol. 2v.

⁵¹¹ Sobre el origen de este manuscrito se han señalado fundamentalmente dos hipótesis: por un lado se cree que el códice podría tener un origen hispano y haber sido copiado en el *scriptorium* de Ripoll a lo largo de la primera mitad del siglo XII. Por otro lado, se ha señalado la posibilidad de que se trate de un manuscrito italiano, que habría sido copiado y miniado en el *scriptorium* del monasterio de Montecassino. Uno de los últimos trabajos sobre este códice, en el que se recogen todas las hipótesis sobre su origen, es el de: A. GARCÍA AVILÉS, “El manuscrito 19 de la Biblioteca Nacional de Madrid: un códice computístico de origen controvertido”, *Imafronte*, 10 (1994-1996), pp. 41-50. Este autor defiende la posibilidad de que el manuscrito fuera realizado en Montecassino, copiado a partir de un original de escritura beneventana. No descarta que pudiera haber sido copiado por un monje catalán que habría acudido a este monasterio del sur de Italia para completar su formación, en un momento en el que el monasterio era uno de los grandes centros culturales de Occidente.

Véase también: A. CORDIOLANI, “Un manuscrit de comput ecclésiastique”, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 57 (1951), pp. 16-17 y A. PERIS, “La lista de voces animantium del *Matritensis* B.N.19: estudio de sus fuentes y nueva edición”, *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 15 (1998), pp. 405-427, especialmente p. 409.

Sobre el origen tanto del cómputo digital como de su plasmación en el arte debemos remontarnos al mundo antiguo. Ha sido ya suficientemente probado que un sistema de cómputo y números digitales existía en este momento, tanto por las fuentes textuales como por las artísticas. Entre las últimas debemos destacar, sin duda, el conjunto de teselas de marfil, de forma redondeada, que se han encontrado a lo largo y ancho de los países mediterráneos. En uno de sus lados se representa a una mano con los dedos en una determinada posición, mientras que en el reverso de la misma se encuentra un numeral griego o romano, al que hace referencia la postura de la mano en el anverso. Se han encontrado teselas que representan los números del uno al quince, exceptuando el once. Aunque su propósito sigue siendo discutible para los investigadores, el hecho de que hayan sido encontradas en excavaciones de distintos territorios de la cuenca mediterránea prueba el hecho de que, entorno al siglo I d. C., existía una representación digital de varios números común a toda la zona mediterránea⁵¹².

Por lo que se refiere a las fuentes textuales, son mucho más abundantes que los testimonios artísticos y arqueológicos. Ya algunos autores griegos describen o hacen referencia a la existencia de un sistema mediante el cual con posturas determinadas de los dedos se identificaban diversos números. Así ocurre, por ejemplo, en la comedia *Las Avispas* de Aristófanes, en el siglo V a. C.:

“Και πρῶτον μὲν λόγισαι φαύλως, μὴ ψηφοῖς ἀλλ’ ἀπο χειρὸς,

⁵¹² El estudio más profundo sobre estas teselas es el de: E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *Op. cit.*, pp. 1-9. Véase también: B. P. WILLIAMS - R. S. WILLIAMS, “Finger numbers in the Greco-Roman World and the early Middle Ages”, *Isis*, 86.4 (1995), pp. 587-608, especialmente pp. 590-591.

*Τον φορον ημῖν απο τῶν πόλεων συλληβδην τον προσιοντα
Καζω τούτου τα τέλη χωρις και τας πολλας εκατοστάς*”⁵¹³.

Sin embargo, es en el período romano cuando las referencias a este sistema de cómputo se hacen más frecuentes. Estas evidencias literarias muestran el uso de números digitales en varios contextos. Quintiliano de Calahorra, por ejemplo, menciona su utilización en el ámbito jurídico:

*“Pero no sin fundamento varones importantísimos consagraron intensa aplicación a esta ciencia. Pues al considerarse la Geometría dividida en dos partes, en números y figuras, el conocimiento de los números no es precisamente sólo necesario al orador, sino a cualquiera que haya adquirido los primeros fundamentos de cultura. En los procesos ante tribunales, por cierto, suele tratarse con suma frecuencia: en ellos se tiene por ignorante al abogado, no digo cuando se azora al sacar la suma total, sino cuando yerra siquiera en el cálculo con un signo inseguro o feo de sus dedos”*⁵¹⁴.

También Suetonio menciona este sistema en relación con la arena del circo y Dio Cassio con las asambleas públicas. Heródoto, Cicerón, Plinio el

⁵¹³ Consultada la siguiente edición: *Aristophanis Comoediae, recognoverunt brevisque adnotatione critica instuxerunt* (ed. F. W. Hall y W. M. Geldart), t. I, Oxford, 1980, p. 193. Incluimos también, la traducción de este texto al inglés realizada por B. P. Williams en su estudio: “And first calculate a little amount, not with pebbles, but on your hands, the tribute which is sent in collectively from the cities; and beyond that separately the taxes and the many one-per-cents [duties levied]. Cfr.: B. P. WILLIAMS - R. S. WILLIAMS, *Op. cit.*, p. 596. En castellano el texto sería: “Y primero calcula una cantidad pequeña, no con piedras, sino con tus manos, el tributo que es enviado colectivamente por las ciudades; y separadamente los impuestos y los muchos uno por ciento”.

⁵¹⁴ QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Op. cit.*, libro X, cap. X, 35.

Joven, Tertuliano y San Jerónimo relatan circunstancias en las que se utilizaba este sistema para necesidades personales⁵¹⁵. Ovidio, por su parte, lo describe al hablar sobre el tiempo en la obra *Fastos*:

*“El año había concluido cuando la luna estaba llena por décima vez. En aquel tiempo este número gozaba de gran consideración, ya sea porque es el de los dedos, con los que acostumbramos a contar, ya sea porque la mujer da a luz al décimo mes, o bien porque aumentando de uno en uno se llega hasta el número diez y a partir de él se inicia una nueva decena”*⁵¹⁶.

Tanto las evidencias artísticas como literarias muestran cómo este sistema tuvo una vigencia asegurada durante la República y el Imperio romanos. B. P. Williams y R. S. Williams han señalado dos razones por las cuales fue un sistema de cómputo tan utilizado: en primer lugar, los números digitales se convirtieron en parte integral del cómputo aritmético y, como tal, parte de la educación romana. En segundo lugar, daban claridad a la comunicación en situaciones de la vida cotidiana, en las que el ruido, la confusión o la distancia hacían difícil la comunicación oral. Los mercados ruidosos u otros lugares públicos del mundo grecorromano verían así simplificada la comunicación entre los seres humanos

⁵¹⁵ Véase todos estos textos en el apéndice del trabajo de B. P. WILLIAMS - R. S. WILLIAMS citado anteriormente. Estos dos autores señalan que, a la luz de la variedad de contextos en los que este sistema parece haber sido utilizado en época romana, no sería válido pensar que únicamente se utilizaba para romper las barreras de lenguaje en el proceso de intercambio comercial desarrollado por los diversos pueblos del Mediterráneo.

⁵¹⁶ OVIDIO, *Fastos*, libro III, El año de diez meses, edición preparada por M. A. Marcos Casquero, León, 1990, p. 226

Por otro lado, a medida que el Imperio romano y su lengua oficial, el latín, se fueron extendiendo por la cuenca mediterránea, así también este sistema común de números digitales se expandió por su área geográfica⁵¹⁷.

Además, el nacimiento de la religión cristiana en el marco de la cultura mediterránea facilitó que el cristianismo asimilara, rápida y fácilmente, el cómputo a través de los dedos. De manera natural, tanto las fuentes textuales como artísticas de la nueva religión manifestaron la continuidad de este sistema a lo largo de toda la Alta Edad Media. En este sentido, es significativa la obra de San Isidoro, como compilador del saber y la cultura antiguas en *Las Etimologías*, donde dedica un apartado de su primer libro a las “señales con los dedos”:

“También hay signos que se hacen con los dedos, como los hay que se realizan con los ojos, y con ellos en silencio y a distancia pueden las personas comunicarse. Semejante es la costumbre militar, dado que el ejército admite que, no pudiendo hacerlo de viva voz, se haga la promesa con la mano. Otros, no siéndoles posible hacerlo de palabra, saludan moviendo las espadas. Refiriéndose a una libertina decía Ennio (NEVIO, Com. 75): <Igual que una pelota, en un coro jugando, a tornapeón se entrega, a todos pertenece. Retiene a uno, al otro le hace señas, en otra parte la mano está ocupada; a aquél el pie le pisa; a éste su sortija le da para que observe. A aquél de más allá

⁵¹⁷ B. P. WILLIAMS – R. P. WILLIAMS, *Op. cit.*, pp. 594-595. Sobre el cómputo digital en la cultura romana véase también: H. HILTON TURNER, “Roman elementary mathematics: the operations”, *The Classical Journal*, 47. 2 (1951), pp. 63-74; W. FRENCH ANDERSON, “Arithmetical computations in Roman Numerals”, *Classical Philology*, 51.3 (1956), pp. 145-150 y A. RIECHE, “*Computatio romana*: Fingerzählen auf provinzialrömischen reliefs”, *Bonner Jahrbücher*, 186 (1986), pp. 165-192.

reclama con sus labios. Con otro un canto entona, y tiempo aún le queda para a otros un mensaje enviarles con sus dedos>. Y Salomón (Prov , 6, 13): <Hace guiños con los ojos, restriega sus pies, habla con el dedo>”⁵¹⁸.

En la misma línea, el pequeño tratado de la *Romana Computatio*, y las obras de Beda el Venerable y Rabano Mauro, continúan la tradición romana. Estas dos obras, fundamentales a lo largo del período medieval, fueron copiadas una y otra vez en los *scriptoria* monásticos y, posteriormente, en las catedrales, siendo ilustradas con miniaturas en algunos casos. El cómputo digital cumplía en estos centros religiosos varias funciones esenciales: era importante para calcular las fiestas litúrgicas móviles, para interpretar la simbología de los números citados en el texto bíblico y, además, para el aprendizaje de la aritmética y la realización de operaciones matemáticas por parte de los monjes⁵¹⁹.

Los tres manuscritos hoy conservados en la Península Ibérica se enmarcarían en ese contexto. Las miniaturas que hemos señalado tendrían un sentido ilustrativo y didáctico al mismo tiempo⁵²⁰.

⁵¹⁸ SAN ISIDORO, *Op. cit.*, vol. I, p. 315.

⁵¹⁹ Cfr.: A. MIRANDA, “A iluminura românica...”, pp. 198-199 y J. F. MEIRINHOS, *Op. cit.*, p. 264. Este sistema no era el único utilizado en medios monásticos para realizar operaciones aritméticas. Podríamos compararlo con otros instrumentos como el ábaco. En este sentido, no podemos dejar de citar la importancia de Gerberto de Aurillac (c. 940-1003), posteriormente pontífice con el nombre de Silvestre III, quien conoció la aritmética áraba a partir de una estancia en el monasterio de Santa María de Ripoll y escribió una obra titulada *Regula de abaco computi*. Sobre estos aspectos remitimos, con carácter general, a los estudios de: L. V. DÍAZ MARTÍN, “El saber y la enseñanza en los primeros siglos medievales”, *Ciencia y técnica en la Edad Media*, Valladolid, 1985, pp. 7-29 y A. LINAGE – A. GONZÁLEZ BUENO, *Historia de la ciencia y de la técnica*, Madrid, 1992, especialmente pp. 14-45

⁵²⁰ Este sistema tuvo, además, continuidad a lo largo de la Baja Edad Media y el Renacimiento, como demostró en su día: O. CHOMENTOVSKAJA, “Le comput digital, histoire d’un geste dans l’art de la Renaissance italienne”, *Gazette des Beaux-Arts*, 20 (1938), pp. 157-172.

3. Modalidades gestuales del cuerpo entero

Una vez analizados los gestos realizados con la boca y las extremidades superiores del cuerpo, pasamos a analizar las posturas de carácter libre en las que interviene casi por completo el cuerpo humano.

3.1. LA TORSIÓN

La primera de las posturas consiste en la torsión del tronco, bien hacia delante, hacia atrás o hacia un lado, de manera que entran en juego las extremidades tanto inferiores como superiores. Se trata de una modalidad gestual que experimentó un gran desarrollo a lo largo de todo el período románico, en todas las regiones europeas y en todas las artes plásticas: escultura, pintura, miniatura. Quizá, como consecuencia de ello, existe una gran pluralidad postural.

Por otro lado, las escenas en las que tiene cabida la plasmación gráfica de este comportamiento son muy concretas: se trata de imágenes relacionadas con la danza, el baile y las representaciones de carácter festivo, tanto del ámbito sacro como profano. En cuanto al primero, la escena románica por excelencia, en la que encontramos una figura que se contorsiona, es la Danza de Salomé. Ésta, hija de Herodíades según el texto bíblico, realiza un baile ante Herodes para conseguir la cabeza de Juan Bautista⁵²¹. También en los episodios del rey

⁵²¹ Se trata de un pasaje narrado por *Mateo*, 14, 6-8: “Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos, y tanto gustó a Herodes, que con juramento le prometió darle cuanto le pidiera, y ella, inducida por su madre: Dame –le dijo- aquí, en la bandeja, la cabeza de Juan el Bautista”. y *Marcos* 6, 21-22: “Llegado el día oportuno, cuando Herodes en su cumpleaños ofrecía un banquete a sus magnates, y a los tribunos, ya los principales de Galilea,

David narrados en el *Antiguo Testamento*, podemos hallar la representación de figuras humanas que bailan precediendo al arca de la Alianza⁵²².

Por lo que se refiere a la iconografía de carácter profano, son las escenas juglarescas y festivas en las que podemos hallar la representación de estas posturas. Personajes, tanto femeninos como masculinos, giran sus cuerpos en distintas direcciones y realizan inverosímiles contorsiones. Son acróbatas, saltimbanquis, malabaristas o volatineros, incluidos en composiciones en las que encontramos también a otros personajes, como músicos o domadores. Pueden aparecer también de manera individual, sin formar parte de ninguna escena concreta, fundamentalmente en canecillos. Por su forma, estos elementos estructurales constituyeron un lugar idóneo para acoger a personajes que, con este tipo de posturas, se adaptaban perfectamente al marco arquitectónico impuesto.

3.1.1. Figuras de cara al espectador y con la cabeza hacia arriba

En primer lugar vamos a analizar este gesto en personajes situados frontalmente, de cara al espectador. Voltean su cuerpo hacia delante, de manera que llegan a tocar las orejas con los pies; asoman, en muchos casos, la cara entre las piernas, y es frecuente también que sujeten los muslos con las manos, de manera que la conducta libre se completa con otra de carácter autoadaptador. Lo

entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a la muchacha: Pídeme lo que quieras y te lo daré”.

⁵²² La diferencia entre ambos pasajes bíblicos es que la danza representada en relación con el rey David es considerada como algo positivo, como una de las posibles maneras de adorar a Dios. En cambio, el pasaje en el que Salomé baila ante Herodes tiene connotaciones claramente negativas, ya que como consecuencia de esa danza, el rey bíblico ordena la matanza de San Juan Bautista. Cfr.: F. RIVAS, “El significado de las imágenes de bailarinas en el románico aragonés”, *De los símbolos al orden simbólico femenino (s. IV-XVII)*, Madrid, 1998, pp. 218-220.

más frecuente es que las figuras que adoptan esta actitud sean representadas desnudas, de suerte que muestran unos órganos genitales desproporcionados y se convierten en exhibicionistas⁵²³. Representaciones de este tipo son comunes a todo el románico europeo, aunque quizá las regiones donde tuvieron un especial desarrollo son Inglaterra, donde citamos como muestra un capitel en una ventana de Claypole en Lincolnshire (**fig. 108**) y España. Situada también en un capitel que decora una ventana en la colegiata cántabra de Cervatos, podemos ver a un personaje femenino que adopta esta postura, enseñando claramente su sexo. En los canecillos de la iglesia de San Esteban de Corullón (Léon) encontramos la doble vertiente de esta actitud: un personaje masculino muestra impudicamente su falo mientras no muy lejos una figura femenina enseña su órgano genital (**fig. 109**).

La connotación sexual de estas representaciones es innegable. Se hallan situadas, además, en lugares de los edificios destinados generalmente a escenas y figuras con un fuerte simbolismo erótico y un marcado sentido alegórico respecto a la pasión humana⁵²⁴. Por otro lado, se trata de una postura que podemos relacionar con otra similar que, al contrario que ésta, no tuvo desarrollo en la Península Ibérica. Es adoptada únicamente por personajes femeninos, de pie, con las piernas abiertas enseñando su sexo, al que se llevan ambas manos y estiran sus extremos para abrirlo. En la historiografía anglosajona, territorio donde es frecuente este tipo de representaciones, esta actitud se conoce como *vulva-pulling*, y los personajes que la adoptan son

⁵²³ Existen excepciones, como ocurre por ejemplo en un capitel del interior de la iglesia de Santa María de Uncastillo, donde se esculpió un personaje masculino, completamente vestido, que además voltea su cuerpo hacia arriba pero no sujeta los muslos con las manos sino que apoya éstas en la base del capitel.

⁵²⁴ J. VERDON, *El amor en la Edad Media. La carne, el sexo y el sentimiento*, Barcelona, 2006, pp. 17-26.

denominados *Sheela Na Gig*⁵²⁵. Una variante de esta postura presenta a la figura volteando el cuerpo hacia delante como los acróbatas, y mostrando su órgano genital, que abre con las manos. Así ocurre, por ejemplo, en un canecillo de la iglesia francesa de Chalais (Vienne) y en otro de Champagnolles (Charente-Maritime). Sin embargo, como decimos, se trata de un modelo iconográfico que en territorio hispano no tuvo especial desarrollo.

A. Weir y J. Jerman han propuesto que estos contorsionistas que llevan sus pies casi hasta las orejas son uno de los pocos motivos iconográficos que no derivan de modelos de época prerrománica, pero que sí podrían ser el eco lejano de cariátides y atlantes. En su análisis señalan que estos acróbatas que enseñan sus órganos genitales tienen también una afinidad formal y simbólica con las figuras de las sirenas de doble cola, de manera que las piernas elevadas de los contorsionistas serían las dos colas de estos personajes fantásticos⁵²⁶.

3.1.2. Figuras de espaldas al espectador con la cabeza inicialmente hacia arriba

En segundo lugar, la torsión del cuerpo puede realizarse partiendo de una figura que está de espaldas, con la cabeza en posición normal, que flexiona el tronco hacia atrás, hasta llegar a apoyar ésta en el suelo. Como resultado el personaje, inicialmente de espaldas, queda mirando hacia el espectador. En territorios ultrapirenaicos podemos citar la representación de una bailarina en

⁵²⁵ Sobre estos personajes véase: E. KELLY, "Irish Sheela-na-gigs and Related Figures with Reference to the Collections of the National Museum of Ireland", *Medieval Obscenities* (ed. by Nicola McDonald), Woodbridge, 2006, pp. 124-137 y O. NICCOLI, "Il doppio significato. L'ostensione della vulva nel Medioevo", *Il Gesto nel rito en el cerimoniale dal mondo antico ad oggi* (a cura di S. Bertelli e M. Centanni), Firenze, 1995, pp. 199-223.

⁵²⁶ Véase: A. WEIR – J. JERMAN, *Images of Lust. Sexual Carvings of Medieval Churches*, London, 1986, pp. 42-45.

esta actitud, inserta en una escena juglaresca, en un capitel interior de la iglesia de La-Chaize-le-Vicomte (Vendée) (**fig. 110**), así como otra figura femenina en un canecillo de la iglesia poitevina de Melle. En la Península Ibérica, una contorsionista de largos cabellos adopta esta postura en las arquivoltas de la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes (**fig. 111**).

3.1.3. Figuras de espaldas al espectador y con la cabeza hacia abajo

En lo que se refiere a las figuras situadas de espaldas al espectador, que tienen la cabeza dirigida hacia el suelo, la postura más simple es la que consiste en una figura, que, en la posición que comentamos, únicamente flexiona las rodillas. Es el gesto que realizan los contorsionistas de los claustros de Saint Paul Mausole en territorio francés (**fig. 112**), y los de los claustros de San Cugat del Vallés (Barcelona) y San Pedro de Galligants (Gerona) en la marca hispánica. En muchos casos los acróbatas combinan esta postura con la de sujetar entre sus manos una espada o un objeto para hacer malabarismos: así ocurre en un capitel de la catedral de Módena (Emilia-Romagna) (**fig. 113**) y en la escena que ilustra la danza de Salomé en una copia inglesa de la obra de San Anselmo *Oraciones y meditaciones*⁵²⁷. En España podemos citar varios ejemplos significativos: a principios del siglo XI, la *Biblia de Roda* nos ofrece una representación de un malabarista que adopta esta postura en la imagen que ilustra la adoración de la estatua de Nabucodonosor (**fig. 114**)⁵²⁸; de la misma

⁵²⁷ Oxford, Bodleian Library, Ms. Auct. D.2.6. [S.C. 3636], f. 166v.

⁵²⁸ *Biblia de Roda*, f. 64v. Esta figura es bastante similar a la del personaje esculpido en el claustro de Saint Paul Mausole; ambas flexionan las piernas que caen hacia los lados. Además,

centuria conservamos la imagen de un juglar en esta misma actitud en las pinturas murales de la iglesia de Sant Joan de Boí⁵²⁹; un siglo posterior es la figura que conforma una inicial V en la *Biblia románica* de San Isidoro de León⁵³⁰.

Más frecuente en las artes figurativas hispanas es la postura que presenta al personaje mirando hacia abajo, con las manos apoyadas en el suelo como en estos últimos casos pero que voltea todo el cuerpo hacia atrás, de manera que los pies llegan a tocar la cabeza. Ésta es la postura que adoptan gran número de acróbatas esculpidos en los canecillos de las iglesias románicas: así ocurre en San Esteban de Aramil y San Martino (Asturias)⁵³¹; en los templos cántabros de Bolmir y Santa María de Yermo; en San Esteban de Corullón (León); en San Sebastián de Segovia y, en los territorios más orientales de la Península, en la iglesia barcelonesa de Santa María de Sant Martí de Sarroca (**fig. 115**). Junto con los canecillos, esta postura aparece también en arquivoltas, como en la portada de Santa María de Uncastillo, y en capiteles, por ejemplo en la iglesia aragonesa de San Nicolás de El Frago. En este último caso, el escultor plasmó este gesto pero con una orientación diferente, ya que la figura se encuentra de

aunque actualmente se encuentra bastante deteriorado, el personaje del capitel francés se lleva las manos hacia la cara, de manera que es posible que en origen portara un objeto para realizar malabarismos, como ocurre en la biblia catalana, en la que el acróbata lleva una espada entre los dientes.

Otro ejemplo, muy similar, lo encontramos en un manuscrito griego, hoy conservado en Venecia (Biblioteca Marciana, cod. gr. Z 540, tablas de cánones). Esta miniatura la recoge A. GRABAR, "Une pyxide en ivoire a Dumbarton Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'empire byzantine », *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960), fig. 33.

⁵²⁹ Hoy conservadas en Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. M. Guardia Pons ha comparado la representación de este juglar con la escena del manuscrito de Oxford que acabamos de señalar y con la postura que adopta Salomé en un manuscrito, también anglosajón y del siglo XII, hoy conservado en el Pembroke College (véase n. 10). Cfr.: M. GUARDIA PONS, "Ioculatores et saltator. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí", *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), p. 20.

⁵³⁰ León, Archivo Capitular de San Isidoro, Cod. III. 2, fol. 162v.

⁵³¹ Sobre este tipo de representaciones juglarescas en el románico asturiano véase: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *La escultura románica...*, pp. 133-154 e ID., "Temas juglarescos en el románico de Villaviciosa (Asturias)", *Estudios Humanísticos y Jurídicos*, León, 1977, p. 81-114.

perfil⁵³². Algo similar hizo el artífice que esculpió la contorsionista del canecillo de la iglesia de Santa María de la Peña en Sepúlveda. Seguramente le dio la vuelta al modelo que poseía ya que vemos representada la misma postura pero en sentido contrario, de manera que la cabeza, en este caso, queda hacia arriba.

3.1.4. Figuras de perfil

En tercer y último lugar señalamos la modalidad de torsión del cuerpo en figuras que están situadas de perfil respecto al espectador. Curvan el torso hacia un lado de manera que el cuerpo describe una especie de arco, llegando a tocar, en algunas ocasiones, el suelo con las manos. En el románico francés, varios acróbatas se contorsionan de esta manera en la portada de la iglesia francesa de Foussais (Vendée) (**fig. 116**); una figura femenina adopta esta misma postura en las pinturas murales de Poncé-sur-le-Loire (Maine), mientras otra danzarina de largos cabellos acompañada por un demonio alado lo hace en un capitel del coro de la iglesia de Thines (Ardèche). En Italia, es ésta la posición en la que se representa a Salomé en la danza que realiza ante Herodes en las puertas de bronce de la catedral de Verona. En el claustro románico de la catedral de Zurich, uno de los capiteles tiene esculpida una escena en la que un músico sentado toca un instrumento de cuerda mientras a su lado una danzarina, vista de perfil, vuelve su cuerpo hacia atrás llegando a apoyar las manos en el suelo⁵³³.

⁵³² La misma postura y con la misma orientación adopta la figura de Salomé en una miniatura de un códice inglés hoy conservado en Cambridge (Pembroke College, Ms. 120, fol. 5v).

⁵³³ El capitel del claustro suizo lo recoge C. FRUGONI, "La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.", *Il contributo dei Giullari ala Drammaturgia italiana delle Origini, Atti del II Convegno di Studio, Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Roma, 1978, fig. 16.

Por lo que respecta a la Península Ibérica, podemos citar un canecillo de la iglesia oscense de Santa María de Pertusa (**fig. 117**) y, en el campo de la miniatura, la figura de un acróbata que, gracias a esta postura, conforma la inicial A del fol. 71v del *Beato de Turín*⁵³⁴. Es también la postura que adopta la figura de Salomé en un capitel de Santa María de Alquézar (Huesca), situada bajo una mesa donde se desarrolla el festín de Herodes⁵³⁵. Junto con este ejemplo oscense, un conjunto de figuras femeninas del románico aragonés presentan también esta actitud, pero combinada con el gesto de apoyar las manos en la cintura, de manera que las analizaremos en el capítulo dedicado a las conductas autoadaptadoras. En la Ribeira Sacra gallega, el tímpano de la iglesia de San Miguel do Monte es ocupado por una escena de juglaría en la que intervienen varios personajes (**fig. 118**). A pesar de que la calidad de la labor escultórica es inferior a los demás ejemplos señalados, una de las figuras representadas adopta una postura similar a la que estamos analizando: situada de perfil respecto al espectador, extiende sus brazos y curva su torso hacia delante, aunque no llega a completar la semicircunferencia⁵³⁶.

En algunos casos, incluso, el contorsionista se coge con las manos los tobillos, de manera que conforma un círculo completo. Así ocurre, en ámbito

⁵³⁴ Turin, Biblioteca Nazionale, Sgn. I.II.1. Sobre este Beato véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...IV. The Eleventh and Twelfth Centuries*, London, 1998, pp. 26-30 e ills. 83-220.

⁵³⁵ Para F. Rivas, la postura acrobática de Salomé en este capitel explicita el valor moral que se intenta plasmar con la escena. Para este autor, el esfuerzo físico que realiza la figura femenina sería equivalente al exceso moral de su comportamiento. En este sentido, plantea cómo en la escultura románica podría relacionarse las posturas forzadas con la intención de mostrar una expresión anímica o moral de carácter negativo. Sin embargo, este mismo autor señala que la actitud de Salomé en este caso responde también a un “topos figurativo” presente y reconocible en muchas otras obras, donde no está claro ese valor negativo. Por tanto, la conducta de Salomé podría ser también interpretada como un mero reflejo de un paso habitual en las danzas contemporáneas a la fecha de realización del capitel. Sobre todo ello véase: F. RIVAS, “Imágenes de bailarinas...”, p. 220.

⁵³⁶ Uno de los primeros autores en señalar la peculiaridad de este tímpano, ocupado enteramente por una escena de carácter profano, fue J. RAMÓN Y FERNÁNDEZ, “El tímpano de San Miguel do Monte”, *Archivo Español de Arte*, 17 (1944), pp. 383-389.

europeo, en una de las arquivoltas de la portada de Vézelay⁵³⁷ o en un capitel de Saint-Parize-le-Châtel (Nivernais) (**fig. 119**). Esta última variante resulta especialmente idónea para los miniaturistas; al formar un círculo pueden utilizar a estos acróbatas como letras O, como vemos en el fol. 172r de la *Biblia románica* de San Isidoro de León (**fig. 120**)⁵³⁸. A su vez, el artífice que trabajó en las miniaturas de este códice pudo haber tenido como modelo la representación escultórica de dos contorsionistas que realizan un gesto muy similar en uno de los capiteles del interior de la basílica isidoriana⁵³⁹.

3.1.5. Significado y origen de la torsión

Analizando ya, de manera global, los tipos de posturas en las que interviene la torsión del cuerpo, el primer aspecto reseñable es la extraordinaria frecuencia con la que estos contorsionistas y acróbatas decoran canecillos, arquivoltas y capiteles de las iglesias románicas en todas las regiones europeas. La reiterada presencia de este tipo de escenas en las artes plásticas de este período va paralela, sin duda, al papel social y cultural desempeñado por los juglares en los siglos en los que se centra nuestro estudio⁵⁴⁰.

⁵³⁷ Véase esta imagen en: V. ROUCHON MOUILLERON, *Vézelay. Livre de Pierre*, Paris, 1997, fig. 77.

⁵³⁸ León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro, Cod. III.2.

⁵³⁹ Esta relación iconográfica ha sido puesta de manifiesto en: F. GALVÁN FREILE – A. SUÁREZ GONZÁLEZ, “Música, juego y espectáculo en la *Biblia románica* de San Isidoro de León”, *Actas del VII Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), 18-21 de septiembre de 1995*, Madrid, 1999, pp. 230-232.

⁵⁴⁰ Algo muy similar señala: G. BILBAO LÓPEZ, “Espectáculos inmorales y solemnidades religiosas. Ocho escenas de juglaría sobre las pilas bautismales románicas españolas”, *Fiestas, Juegos y Espectáculos en la España Medieval. Actas del VII Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), 18-21 septiembre de 1995*, Madrid, 1999, pp. 257-273, especialmente pp. pp. 258-259. Sobre las figuras de los juglares es básica la obra de: R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares. orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1991.

En segundo lugar, hemos de llamar la atención sobre el hecho de que, en muchos casos, varias actitudes podrían resumirse en una misma. Como hemos visto ya, el gesto de voltear el cuerpo hacia atrás de manera que los pies lleguen a apoyarse en la cabeza puede ser adoptado por figuras de espaldas y boca abajo, de espaldas y boca arriba, o de perfil respecto al espectador. Creemos que en este caso jugaron un importante papel los libros y las plantillas de modelos, en los que artistas y miniaturistas podían encontrar fórmulas iconográficas básicas adaptables bien al marco arquitectónico impuesto o bien al espacio del que se disponía. Aunque se encuentra ya en los límites del arco cronológico que hemos escogido para este trabajo, el libro de modelos de Villard de Honnecourt nos proporciona un ejemplo muy significativo de esta situación (**fig. 121**)⁵⁴¹. En el fol. 1v de este manuscrito, junto a varios personajes sentados que sostienen cartelas, podemos ver la representación de una figura situada con la cabeza hacia el suelo, en el que apoya las manos, mientras que flexiona las piernas. Se trata, como vemos, de una postura muy similar a la que hemos mencionado en el apartado dedicado a las figuras situadas boca abajo y que doblan las rodillas.

Por lo que se refiere al origen y surgimiento de estos gestos y posturas en el campo artístico, hemos de señalar que su presencia en el arte tiene una larga tradición en toda la cuenca mediterránea y, al mismo tiempo, es paralela a su aparición en las fuentes escritas. Su presencia en ambas es, a su vez, un reflejo de este tipo de actos, conductas y comportamientos existentes en la vida real de la mayor parte de las civilizaciones antiguas.

En el Egipto faraónico, por ejemplo, la mayor parte de los templos poseían sus propias escuelas de música, canto y danza, y todos aquellos que se

⁵⁴¹ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Français 19093.

formaban en ellas pasaban a convertirse en profesionales adscritos a ese templo. Las danzas amenizaban diversos actos importantes de la sociedad egipcia, como podía ser el traslado de una estatua, la recepción de personajes procedentes de cortes extranjeras, o la erección de un obelisco⁵⁴². Entre los múltiples ejemplos gráficos de estas actitudes podemos citar una bailarina de largos cabellos que vuelve su cuerpo hacia atrás apoyando sus manos en el suelo, en una ostraca procedente de Deir el Medina y hoy conservada en el Museo Egipcio de Turín (**fig. 122**); o la representación de varias figuras de mujeres acróbatas en la Capilla Roja del templo de Amón en Karnak. Éstas últimas están situadas de perfil con respecto al espectador y se contorsionan hacia atrás de manera que apoyan los brazos en el suelo (**fig. 123**)⁵⁴³.

Posteriormente, en las culturas griega y romana, el teatro y la calle misma fueron lugares habituales en los que acróbatas, contorsionistas, bailarinas y danzantes realizaban todo tipo de posturas relacionadas con la torsión del cuerpo para deleitar a un público ávido de este tipo de espectáculos. En este sentido, en las *Sátiras* de Juvenal, escritas entre finales del siglo I y principios del II d. C., encontramos una referencia realmente expresiva sobre las bailarinas gaditanas, las denominadas como *puellae gaditanae*, que eran muy apreciadas en los espectáculos romanos:

*“Quizás esperes un coro que se ponga a cantar las lascivas
canciones gaditanas, y que las mozas, animadas por los aplausos, se
tiendan en el suelo meneando el trasero. Esto es lo que hoy*

⁵⁴² P. GONZÁLEZ SERRANO, *Op. cit.*, p. 424-425. Véase también: L. Kinney, *Dance, Dancers and the Performance Cohort in the Old Kingdom*, Oxford, 2008.

⁵⁴³ Cfr.: *Egipto. El mundo de los Faraones* (ed. por Regina Schulz y M. Seidel), Colonia, 1997, p. 455, fig. 54.

*contemplan las recién casadas, reclinadas sobre sus maridos, espectáculo que cualquiera se avergonzaría de describir en presencia de ellas*⁵⁴⁴.

En *El asno de Oro* de Apuleyo, de época bajo imperial, hemos hallado varios pasajes que también dan buena prueba de ello, donde describe figuras que flexionan y contorsionan su cuerpo en momentos de la vida cotidiana:

*“La muchacha, lindamente vestida, con una túnica de lino, ceñida con un cinturón rojo oscuro casi a la altura de los pechos, daba con sus preciosas manos vueltas y más vueltas a la sartén; al compás de este rápido movimiento circular, bailaba todo su cuerpo con suave deslizamiento de los miembros y contoneándose en las más vivas y graciosas ondulaciones sus vibrantes caderas y hasta la espalda en toda su extensión*⁵⁴⁵.

Describe, igualmente, una postura muy similar en grupos de danzantes tanto masculinos como femeninos en un contexto escénico:

⁵⁴⁴ Libro IV, Sátira XI, 160. Cfr.: JUVENAL-PERSIO, *Sátiras, op. cit.*, p. 368. M. Balasch señala que las bailarinas gaditanas tenían gran fama en la Roma imperial y sus números de danza fueron espectáculo obligado en los grandes banquetes de los patricios romanos. Generalmente eran esclavas importadas desde Cádiz pero que en realidad procedían del norte de África. Véase también los trabajos de: J. M. BLÁZQUEZ, “Mujeres extranjeras en Roma en la poesía de Marcial”, *Gerión Anejos*, VIII (2004), pp. 57-66, especialmente pp. 61-62, donde el autor señala varias sátiras de Marcial donde se hace alusión a las bailarinas gaditanas y R. OLMOS, “<Puellae Gaditanae> ¿Heteras de Astarté?”, *Archivo Español de Arqueología*, 64 (1991), pp. 99-109, quien propone una lectura de estas bailarinas en función de un residuo romanizado de una vieja institución fenicia de hetería, que estaría vinculada en sus orígenes a un santuario dedicado a la diosa Astarté.

⁵⁴⁵ Cfr.: APULEYO, *El asno de oro*, op. cit., Libro II, 7, p. 63.

*“El cuadro escénico era una maravillosa perspectiva. Jóvenes de ambos sexos, en la flor de los años, todos ellos de notable hermosura y lujosamente ataviados, avanzaban con expresivos gestos, como bailando la pírrica griega. En sabia ordenación y graciosas evoluciones, tan pronto representaban una rueda en movimiento como desfilaban formando los anillos de una cadena o se agolpaban en compacto pelotón cuadrangular para separarse luego en dos escuadras. En cuanto un toque de trompeta anunció el final de ese número y disolvió la complicada formación del conjunto, desapareció el telón y se retiraron los bastidores para dar paso al decorado de la escena”*⁵⁴⁶.

Por último, describe su presencia en la mitología, por ejemplo en el tema del Juicio de Paris:

*“(…) pero mucho más delicioso fue ver a la propia Venus animarse poco a poco: primero, sin prisas, es un paso lento y una ligera ondulación del busto, que insensiblemente se va transmitiendo a la cabeza. Sus delicados movimientos siguen el compás de la dulce melodía de las flautas; tan pronto sus vivas pupilas se velan suavemente como lanzan miradas abrasadoras; a veces, lo único, que baila en ella son los ojos. En cuanto llegó a presencia del juez, el ademán de sus brazos parecía prometer, que si ella triunfaba sobre las otras diosas, concedería a Paris una esposa encantadora”*⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, Libro X, 29, p. 314.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, Libro X, 32, p. 317.

En el plano artístico, podemos señalar, asimismo, ejemplos elocuentes tanto en el arte griego como romano. Una crátera del denominado pintor del Louvre, hoy conservada en el Museo Eoliano de Lipari, del siglo IV a. C., nos proporciona una muestra bien expresiva en el ámbito de la plástica helena. En ella, un acróbata que apoya sus manos en un escabel alza su cuerpo hacia arriba flexionando las rodillas y dirigiendo la mirada hacia la figura del dios Dionisio, sentado ante él⁵⁴⁸. Otro ejemplo, esta vez romano, lo hallamos en un mosaico de la villa Sileen (Silin, Libia), en el que se representó una escena de espectáculo taurino (**fig. 124**). Un enorme toro lanza por los aires a dos personajes que, como consecuencia, aparecen boca abajo, de espaldas al espectador, con los brazos extendidos hacia el suelo y las piernas flexionadas. La imagen plasma la ejecución capital de tres bárbaros, probablemente de origen africano⁵⁴⁹.

Esta postura se repite, de manera exacta, en la escena del asedio de Verona en uno de los relieves del arco de Constantino en Roma, aunque en este caso el sentido de la actitud vendría relacionado con la iconografía bélica: la figura que presenta la cabeza hacia abajo y las piernas flexionadas está situada ante una muralla, sobre la cual se hallan los habitantes de la ciudad, defendiéndola ante el ataque del ejército. El personaje sería, por tanto, uno de los habitantes, herido, que cae desde lo alto de la muralla hacia la tierra. Por

⁵⁴⁸ Puede verse una reproducción de esta crátera, en la que se representa una escena de comedia en: C. FRANZONI, "Il teatro", *I Greci. Storia. Cultura. Arte. Società (a cura de Salvatore Settis)*, 4. *Atlante. II*, Torino, 2002, pp. 791-902, concretamente en la fig. 84 de la p. 865.

⁵⁴⁹ Los mosaicos de esta villa han sido datados entre mediados y finales del siglo II d. C. Cfr.: K. M. D. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, 1999, pp. 123-124 y P. ZANKER, *Un'arte per l'impero...*, p. 59.

ello, en este caso debemos entender que se trata de una postura natural, la que ofrece la caída de un cuerpo desde un lugar superior al suelo⁵⁵⁰.

Sin embargo, los personajes que realizaban este tipo de gestos no siempre eran bien vistos por la sociedad del mundo antiguo. Ya en Grecia, autores como Aristóteles critican los movimientos excesivos que realizaban en algunas ocasiones músicos y actores en el teatro:

“(...) y es con esa misma idea que los personajes multiplican sus movimientos en escena, semejantes a los malos flautistas, que se contorsionan cuando les es preciso imitar el lanzamiento del disco y que arrastran al corifeo cuando representan Escila”.

*“En segundo lugar, no hay que condenar toda clase de gesticulación, si es verdad que no hay que condenar la danza, sino lo que hay que condenar es la gesticulación de los malos actores; este es el reproche que se hacía a Calípides y el que se hace hoy a otros, diciendo que imitan a mujeres de baja condición”*⁵⁵¹.

Con la llegada del cristianismo esta situación se agravó aún más, llegando a considerarse negativo todo tipo de diversión pública de esta índole. Este hecho se constata a través de las obras de la patrística. Así, San Isidoro de Sevilla, quien a su vez se basa en los escritos de Tertuliano, advierte a los cristianos sobre el peligro de las representaciones teatrales, la música y la danza;

⁵⁵⁰ Esta imagen se encuentra reproducida en: *Arco di Costantino. Tra archeologia e archeometria* (a cura di P. Pensabene e C. Panella), Roma, 1998, p. 20, fig. 8.

⁵⁵¹ ARISTÓTELES, *Poética, op. cit.*, 26, pp. 156-158.

y señala el carácter negativo de las contorsiones y flexiones del cuerpo, es decir, las posturas que estamos analizando en este apartado:

“Es de todo punto evidente el patrocinio de Liber y Venus en las artes escénicas y en todo lo propio y privativo de las escenas, como son los gestos y flexiones del cuerpo. En efecto, ofrendaban a Liber y Venus la sensualidad, unos por el sexo y otros, disolutos por el fasto. Por su parte, todo cuanto se desarrolló mediante la palabra y el canto, los instrumentos de viento y las liras, tiene como patronos a los Apolos, las Musas, las Minervas y los Mercurios. Tú, cristiano, debes aborrecer este espectáculo del mismo modo que aborreciste a sus patronos”⁵⁵².

Durante todo el período medieval, la Iglesia siguió insistiendo en estos aspectos. Pese a ello, la presencia de estos gestos continuó siendo habitual tanto en la plástica como en la literatura, tanto en la zona occidental como en la oriental del Mediterráneo.

En ésta última, la cultura bizantina heredó completamente esta faceta del mundo romano, de manera que la presencia de personajes que hacen acrobacias y contorsiones con su cuerpo es muy frecuente en todo tipo de fuentes. Un ejemplo artístico significativo que evidencia el legado romano en oriente es el díptico consular de Aerobindus, de principios del siglo VI, en cuya parte inferior se representó una escena circense, con varios personajes (**fig. 125**). Uno

⁵⁵² *Etimologías*, Libro XVIII, 51. Véase: ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, edición bilingüe preparada por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, vol. II, Madrid, 1982, pp. 421-423.

de ellos es un saltimbanqui situado con la cabeza hacia el suelo, que voltea su cuerpo hacia arriba y flexiona las piernas, al tiempo que se apoya con las manos en una pértiga.

Este tipo de dípticos de marfil eran piezas pequeñas y fáciles de transportar, de manera que se convirtieron en fuente importante para los artistas medievales, que se sirvieron de ellas para plasmar en sus propias representaciones a figuras que adoptan estas posturas. Un ejemplo claro de esta transmisión de modelos formales lo encontramos en las jambas de la iglesia prerrománica hispana de San Miguel de Lillo, en las que los artistas esculpieron una escena con varios personajes y animales. Uno de ellos está situado boca abajo y flexiona las piernas mientras que porta en su mano un bastón, de manera similar al díptico romano-bizantino⁵⁵³. Es ésta una postura similar a la que hemos señalado que adoptan unos siglos más tarde, las figuras de la *Biblia de Roda*, de las pinturas de Sant Joan de Boí y la *Biblia románica* de San Isidoro de León. Como argumentó en su día A. Grabar, las imágenes de músicos y danzantes variaron muy poco a lo largo de los siglos de permanencia del arte bizantino. Desde el siglo IV al siglo XIV podemos hablar de una estabilidad iconográfica, como demuestran varios ejemplos citados por este autor: los relieves esculpidos en la base del obelisco de Teodosio trasladados a Constantinopla hacia el año 390; las pinturas que decoraban las torres de Santa

⁵⁵³ De este díptico se conservan dos ejemplares: uno en el Museo del Hermitage (San Petersburgo) y otro en el Museo de Cluny (Paris). Pero además, existe otro díptico, el del cónsul Anastasius (517 d. C.), actualmente en el Museo de Berlín, en el que se talló un saltimbanqui que, según L. Arias, es muy similar a la figura de la jamba asturiana. Véase: L. ARIAS PÁRAMO, *Prerrománico asturiano. El arte de la monarquía asturiana*, Gijón, 1999, pp. 176-178. Sobre la relación entre la representación de la jamba de Lillo y los dípticos de marfil tardorromanos véase también: R. CORONEO, “Gli stipiti di San Miguel de Liño (Oviedo)”, *Medioevo: il tempo...*, pp. 278-292.

Sofía de Kiev (hacia el 1037) y una píxide de mediados del siglo XIV hoy conservada en la colección americana Dumbarton Oaks⁵⁵⁴.

A pesar de esta tradición iconográfica inamovible, lo cierto es que la presencia de estos personajes en el mundo bizantino es atestiguada por varios autores. Junto a las crónicas de Liutprando de Cremona, embajador en Bizancio del emperador Berengario a mediados del siglo X, y de Eude de Dueil, que fue testigo de una recepción hecha en 1148 por el emperador Manuel II al rey de Francia Luis VII en el Palacio de Blanquernas, para nuestro estudio resulta significativa la descripción hecha por el navarro Benjamín de Tudela en la segunda mitad del siglo XII⁵⁵⁵. En época coetánea emperador bizantino, este escritor judío asistió a una gran representación que tuvo lugar en el Hipódromo de Constantinopla y la describe en su *Libro de Viajes*.

Sin abandonar la cultura bizantina, hemos de señalar que la presencia de figuras que se contorsionan no se limita únicamente al campo artístico o a la literatura de viajes, sino que sus movimientos son descritos también en la literatura épica. El poema *Digenis Akritas*, del siglo X, nos proporciona una buena muestra:

*“¿Aquella maravillosa recepción del Emir,
el agradable trato de su esposa,
el bien presentado banquete y la proporcionada disposición,*

⁵⁵⁴ Véase: A. GRABAR, *L'empereur...*, pp. 62-74; ID., “Une pyxide en ivoire...”, pp. 123-146 ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, “Les thèmes iconographiques profanes dans la peinture monumentale byzantine du VIe au XVe siècle”, *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, a cura di A. Iacobini e E. Zanini, Roma, 1995, pp. 189-200, especialmente p. 199, donde la autora describe las pinturas de Santa Sofía de Kiev. Sobre la danza en la cultura bizantina véase también: C. VANDERHEYDE, “La danse dans l’art byzantin: quand le mouvement exprime un rituel. Réflexions à partir d’exemples choisis”, *Ktéma. L’expression du mouvement dans les iconographies de l’antiquité*, 32 (2007), pp. 157-167.

⁵⁵⁵ Estas tres referencias son citadas en: A. GRABAR, “Une pyxide en ivoire...”, pp. 137-138.

el interminable y variado espectáculo de los manjares,

el acopio de los incontables animales?

¿Los cambios de los mimos, las melodías de los flautistas,

la flexibilidad de las bailarinas, las evoluciones de los pies,

el deleite de los coros de baile, la exótica música”.

“al cambiar la cítara a un ritmo de danza,

al punto la bellísima se levantaba de su asiento en la mesa,

extendía en el suelo un manto de seda púrpura y ponía sus pies

sobre él.

Me siento perplejo al explicar los movimientos de la muchacha,

las flexiones de sus manos, los cambios de sus pies;

se sucedían con soltura, acordes en cada momento con la

música,

las contorsionistas sincronizadas con el tañer de la cítara”⁵⁵⁶.

Esta epopeya narra las relaciones y luchas entre bizantinos y árabes en las fronteras del Imperio. En este sentido, no debemos olvidar que, junto a las culturas occidental y oriental, la civilización islámica recibió también de primera mano la herencia del mundo antiguo. Extendiéndose progresivamente a lo largo del norte de África y llegando hasta Europa a través de la Península Ibérica, los musulmanes se empaparon de la cultura de diferentes pueblos y, entre ellos, el sasánida, el egipcio y el romano, en cuyas creaciones artísticas y literarias encontramos referencias al uso de estos gestos. La capilla palatina de Palermo evoca, en la representación de diversiones palatinas esta influencia

⁵⁵⁶ La edición utilizada de este poema es: *Basilio Digenis Akritas*, introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción inédita de Juan Valero Garrido, Barcelona, 1981, pp. 201-295.

oriental. Las bailarinas representadas evocan a las célebres danzantes de los frescos abbasidas de Samarra⁵⁵⁷.

Pero el mundo musulmán llevó más allá la concepción de la música y el canto, convirtiéndolos en ciencia y elevándolos a un estatus similar al de la matemática, la física o la astronomía⁵⁵⁸. En las cortes de califas y emires árabes, la presencia de bailarinas y danzantes era algo habitual. Se constituyeron escuelas de música y canto, en las que principalmente las mujeres se formaban en toda una serie de disciplinas. Inicialmente las bailarinas eran esclavas y danzaban individualmente, dando a la danza un placer erótico, que a veces resultaba ambiguo dada la utilización de disfraces⁵⁵⁹.

Acercándonos geográficamente a nuestro ámbito de estudio no podemos olvidar que en Córdoba, capital del califato andalusí, la música y la danza estaban presentes no sólo en fiestas y grandes celebraciones, sino también en la vida cotidiana⁵⁶⁰. Varias obras artísticas confirman ese apego de la cultura islámica en territorio peninsular por la música, el canto y el baile. Entre ellas están el bote de Al-Mughira, la arqueta de Leyre⁵⁶¹, la pila de Xátiva⁵⁶² o el manuscrito *Bayad wa Riyad*, de principios del siglo XIII⁵⁶³.

⁵⁵⁷ Cfr.: D. – J. SOURDEL, *La civilización del Islam clásico*, Barcelona, 1981, pp. 400-401 y fig. 15.

⁵⁵⁸ Así ocurriría también después en Occidente, donde la música pasó a formar parte del *quadrivium*, uno de los dos sistemas que conformaban la educación escolástica medieval.

⁵⁵⁹ Como señala G. E. Dufourq “los cimbreos, el ritmo <endiablado> y el frenesí excitan los sentidos”. Cfr.: G. E. DUFOURQ, *La vida cotidiana de los árabes en la Europa medieval*, Paris, 1978, p. 129. Véase también: A. GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales del Islam*, vol. I, Córdoba, 2005, pp. 267-270.

⁵⁶⁰ M. LILLO ALEMANY, “La figura del intérprete musical en los marfiles califales andalusíes”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI-11(1993), pp. 143-150; G. E. DUFOURQ, *Op. cit.*, p. 130.

⁵⁶¹ Sobre estas dos obras realizadas en marfil véase el reciente estudio de: A. GALÁN Y GALINDO, *Op. cit.*, vol. II, pp. 34-39 y 48-52.

⁵⁶² E. Baer ha propuesto que las escenas esculpidas en esta pila plasmarían pasatiempos burgueses y populares. E. BAER, “The Pila of Játiva. A document of Secular Urban Art in Western Islam”, *Kunst des Orients*, 7 (1970-71), t. III, pp. 142-166.

En cambio, J. D. Doods sostiene que se trata de imágenes de la corte principesca y aristocrática a las que además, habría que buscarles un significado simbólico, más allá de motivos

Vemos por tanto que, en el caso de los gestos que implican la flexión y la torsión del cuerpo de diferentes maneras, para plasmar gráficamente el sentido y movimiento de la danza, son comunes a todas las civilizaciones mediterráneas. Por ello, las fuentes artísticas y literarias de las que pudieron beber los artistas románicos son también muy variadas: por un lado, las culturas del mundo antiguo anteriores a la época en la que se centra nuestro trabajo; y, por otro lado, Bizancio e Islam en el momento coetáneo a nuestro estudio⁵⁶⁴.

Existe, sin embargo, una diferencia sustancial entre la consideración de los personajes que adoptan gestos y posturas de danza y juego en las culturas bizantina y musulmana, y el carácter que adquieren en el Occidente medieval. Como ya se ha apuntado, prácticamente desde su surgimiento, la Iglesia criticó duramente los espectáculos y diversiones de carácter profano y popular, así como a los personajes que intervenían en ellos y las actitudes y gestos realizados por ellos. Esta condena parece contradecir, en principio, el texto bíblico, en el que se alude con cierta frecuencia a la música y la danza como expresiones naturales de la alegría y la celebración de acontecimientos de carácter positivo⁵⁶⁵. Pero la Iglesia condenó este tipo de actos por considerarlos

únicamente tomados del natural. Véase: J. D. DOODS, "Pila de Játiva", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992, pp. 261-263.

⁵⁶³ Vaticano Arabo Reservato, 368. Sobre este códice véase el reciente trabajo de: C. ROBINSON, "El manuscrito *Bayad wa Riyad* y las relaciones con las distintas culturas mediterráneas, cristianas e islámicas en la Península Ibérica", *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, León, 2007, pp. 159-204.

⁵⁶⁴ Sobre la relación entre prácticas de entretenimiento andalusíes y del norte peninsular puede consultarse el trabajo de: F. MASSIP, "Formas teatrales del Al-Andalus: restos del memoricidio", *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 8 (2002), pp. 219-230.

⁵⁶⁵ A lo largo de todo el texto bíblico encontramos referencias a este tipo de comportamientos. Así, en el *Antiguo Testamento*, después del paso del Mar Rojo, María la profetisa realiza una danza para celebrarlo (*Éxodo*, 15, 20), mientras que el rey David danza y se acompaña de instrumentos musicales al transportar el arca de Jerusalén (*II Reyes*, VI, 5 y *Paralipómenos*, XIII, 8). Por lo que se refiere al *Nuevo Testamento*, el evangelista Lucas describe una escena de danza y celebración en la parábola del hijo pródigo, cuando éste vuelve a casa de su padre (*Lucas*, 25, 25). Estos pasajes los cita: C. FRUGONI, "La rappresentazione dei giullari...", p. 116.

indecorosos, tal y como se señala ya en el III Concilio de Toledo a finales del siglo VI:

“Debe extirparse radicalmente la costumbre irreligiosa que suele practicar el pueblo en las fiestas de los santos, de modo que las gentes que deben acudir a los oficios divinos, se entregan a danzas y canciones indecorosas. Con lo cual no sólo se dañan a sí mismos, sino que estorban a la celebración de los oficios de los religiosos. Que esta costumbre se vea desterrada de toda España, lo encomienda muy de veras el concilio, al ciudadano de los obispos y de los jueces”⁵⁶⁶.

A lo largo de todo el período medieval, esta crítica al baile y la danza aparece de manera continua en los escritos de diferentes autores eclesiásticos. Como consecuencia de ello, todos aquellos profesionales relacionados con este tipo de actividades fueron duramente condenados en los textos y conformaron uno de los grupos más degradados y peor considerados de la sociedad medieval. Se trata, como también hemos señalado al principio de este capítulo, de juglares, acróbatas, saltimbanquis, malabaristas, volatineros, bailarinas⁵⁶⁷. En la mayor parte de los textos, desde época paleocristiana, son denominados *ioculatores*, de donde viene el término castellano *juglar*⁵⁶⁸, aunque a lo largo del período

⁵⁶⁶ III Concilio de Toledo, XXIII. Consultada la edición: *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, edición preparada por J. Vives, Barcelona-Madrid, 1963, p. 133.

⁵⁶⁷ Bajo “el valor de la risa” son analizados, en una visión general, por M. A. LADERO QUESADA, *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, 2004, pp. 125-129. Véase también: C. CID PRIEGO, “Las fiestas juglarescas en la España medieval: sus representaciones artísticas”, *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval*, Madrid, 1999, pp. 95-109.

⁵⁶⁸ La primera vez que aparecen denominados *ioculatores* es en el Concilio de Agde del año 506, término que a su vez procede de *iocus*, definido por Quintiliano como “lo contrario de lo serio” (*Institutio oratoriae*, VI, 3.21). En los textos, es una palabra utilizada para hacer referencia a conceptos relacionados con lo ridículo, lo inepto, la obscenidad, al papel grotesco y

medieval se les fue aplicando diferentes nombres, casi todos ellos con un sentido negativo o peyorativo⁵⁶⁹.

A pesar de ello, son pocos los autores que describen gestos y movimientos concretos al condenar la actitud de todos estos personajes y que es, en definitiva, lo que nos interesa para nuestro estudio⁵⁷⁰. Uno de los más significativos en este sentido es San Bernardo quien, en el siglo XII, hace referencia a algunas de las posturas que adoptan estos personajes y las utiliza para ejemplificar los comportamientos que, en ningún caso, debe adoptar un monje:

bufonesco adoptado por los mimos. Cfr.: J. LECLERCQ, “<Ioculator et saltator>. S. Bernard et l’image du jongleur dans les manuscrits”, *Translatio Studii Manuscript and Library Studies honoring O. L. Kapsner, O.S.B.*, Collegeville (Minnesota), 1973, p. 125.

⁵⁶⁹ Una de las primeras distinciones la encontramos en San Isidoro, *Etimologías*, Libro XVIII, 44: “La orchestra era la tribuna de la escena; en ella podía actuar el bailarín o representar dos personas una disputa. A ella subían los poetas cómicos o trágicos a rivalizar en los certámenes. Y mientras unos cantaban, otros hacían pasos de danza. Los que se dedicaban al arte escénico eran los tragediógrafos, comediógrafos, músicos, histriones, mimos y danzarines”. Cfr.: ISIDORO DE SEVILLA, *Op. cit.*, t. II, p. 419.

Por otro lado, J. Leclercq cita varios términos con los que las fuentes medievales designan a estos personajes: “*histriones, ioculatores, ballivi, forestarii, saeculares, goliardi, theolonarii, unguentarii, triparii, molinendarii, bufones, eberhardini, mimi, scurrae, fabuladores, incantatores, funambuli, trutanni, ribaldi, scenici, comici, comoedi, corauli, thymelici, musici, cytharisti*”. Véase: J. LECLERCQ, “<Ioculator et saltator>...”, p. 129; J. D. A. OGILVY, “*Mimi, Scurrae, Histriones: Entertainers of the Early Middle Ages*”, *Speculum*, 38 (1963), pp. 603-619 y L. M. WRIGHT, “Misconceptions concerning the Troubadours, Trouvères and Minstrels”, *Music & Letters*, 48.1 (1967), pp. 35-39.

Todos ellos se diferencian a su vez de los trovadores que, en cambio, son bien considerados por la sociedad medieval. Los trovadores se caracterizaban por su función creadora, eran compositores de obras tanto poéticas como musicales. Los juglares en muchos casos interpretaban las obras compuestas por los trovadores pero en ningún caso creaban sus propias composiciones. Cfr.: A. GÓMEZ GÓMEZ, “*Muscorum et cantorum magna est distantia. Los juglares en el arte románico*”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV. 7 (1991), p. 67 y n. 3.

Tal fue el interés de los trovadores por diferenciarse de los juglares que, en 1274, Giraldo Riquier de Narbona envió una carta al rey castellano Alfonso X para que estableciera unas coordenadas que permitieran distinguir a todos aquellos que se dedicaban a actividades relacionadas con el mundo del espectáculo. En Castilla se establecieron entonces diferentes categorías: trovadores, segrieres, juglares, remedadores, cazurros, zaharrones y bufones. Cfr.: F. J. PÉREZ CARRASCO- I. M. FRONTÓN SIMÓN, “El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte”, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), p. 215.

⁵⁷⁰ J. Leclercq también señala que la descripción minuciosa de posturas concretas es bastante rara en los textos. J. LECLERCQ, “<Ioculator et saltator>...”, p. 143.

“(...) Igual que los bufones y los saltimbanquis, que van con los pies arriba y la cabeza abajo, andan con las manos o se yerguen al revés de los humanos, y así atraen las miradas de todos. No es nuestro juego como el de los niños o el de los actores de teatro, que excitan la lascivia con gestos afeminados y torpes que simulan acciones groseras; es un juego festivo, honesto, grave, espectacular, y capaz de complacer a los moradores del cielo que lo contemplan”⁵⁷¹.

Las posiciones a las que se refiere San Bernardo las hemos analizado anteriormente en su vertiente gráfica: los personajes representados con la cabeza hacia abajo que apoyan sus manos en el suelo, evocando así a los juglares que andan de esta manera⁵⁷². Por tanto, aunque la Iglesia y los autores eclesiásticos intentaron por todos los medios poner freno a tales actividades, los espectáculos de carácter lúdico debieron tener un desarrollo importante en la sociedad medieval hispana. A partir del siglo XI, y de manera paralela al desarrollo de la música sacra, se produjo un gran apogeo de la música profana, presente en todo tipo de celebraciones de carácter festivo y relacionada con todos los estamentos de la sociedad medieval. En este tipo de actos, la música iba acompañada de la danza y de exhibiciones corporales y, en principio, estas dos últimas actividades

⁵⁷¹ Carta 87 *A Ogerio, canónigo regular*, 12. Véase la edición: *Obras completas de San Bernardo. VII Cartas*, Madrid, 1990, p. 339.

⁵⁷² J. Leclercq cita varias obras en las que aparecen personajes que adoptan una postura similar a la descrita por San Bernardo: el *Salterio de Belvoir Castle*, de mediados del siglo XIII (Colección privada del duque de Rutland, fol. 65), donde una figura femenina parece avanzar con las manos apoyadas en el suelo mientras que un personaje híbrido aplaude ante ella; el *Missal de Montieramey* (Verdun, Grand Séminaire), donde un personaje masculino presenta la misma postura pero separa las piernas como si fuera a realizar la rueda; y por último la *Biblia de Roda* hispana, analizada también en nuestro estudio. Cfr.. J. LECLERCQ, “<Ioculator et Saltator>...”, pp. 143-144.

eran lo que la hacía distinguirse de la música sacra⁵⁷³. Una prueba fehaciente de ello es la extraordinaria frecuencia con la que podemos hallar representaciones de acróbatas y contorsionistas en el arte románico europeo en general y en el caso de la Península Ibérica en particular.

La historiografía ha mantenido dos posturas diversas a la hora de analizar el significado de estos personajes en las imágenes románicas. Por un lado, existe el planteamiento que defiende este tipo de escenas como una simple trasposición de la vida real al campo artístico, indicativa de la progresiva secularización que sufre la sociedad desde el siglo XI y fundamentalmente a partir de finales del siglo XII⁵⁷⁴.

Por otro lado, se ha planteado la posibilidad de que los escultores y, más concretamente, aquellos que dictaban los programas iconográficos destinados a decorar templos y obras plásticas, se hubieran decantado por este tipo de representaciones con el fin de realizar una crítica moralizante a las actividades a las que se dedicaban este tipo de personajes⁵⁷⁵. Es decir, que la plasmación gráfica de los gestos y posturas que hemos analizado estaría en relación con la crítica y condena a este tipo de conductas en las fuentes escritas que hemos mencionado anteriormente, vendría a apoyar directamente las opiniones vertidas

⁵⁷³ Sin embargo, parecen claras las interconexiones entre música sacra y profana. En algunas de las principales fiestas del año litúrgico, como Navidad o Pascua, pudieron haber sido momentos en los que los ritos religiosos fueron acompañados de danzas o bailes procedentes del mundo profano. De hecho, algunos escritores eclesiásticos, como Gonzalo de Berceo en la Península Ibérica, intentaron acercar ambas mentalidades, la religiosa y la popular, denominándose a sí mismo “juglares a lo divino”. Sobre todo ello véase: D. OCÓN ALONSO, “Aspectos musicales en el arte románico y protogótico”, *Cuadernos de Sección. Música*, 8 (1996), pp. 122-123.

⁵⁷⁴ Uno de los principales defensores de interpretar estas escenas como simples imágenes costumbristas ha sido E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIème siècle en France*, Paris, 1966. Este autor ha propuesto que su representación es una característica de las rutas de peregrinación. En el ámbito de la historiografía hispana, F. Rivas ha defendido estas representaciones como un posible reflejo de las bailarinas de la época en: F. RIVAS, *Op. cit.*, pp. 216-235.

⁵⁷⁵ Entre los autores que más firmemente han defendido el carácter negativo y condenatorio de estas imágenes están: E. FARAL, *Les jongleurs au Moyen Âge*, Paris, 1910; R. HAMMERSTEIN, *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters*, Bern and Munchen, 1974; y A. WEIR – J. JERMAN, *Images of Lust*, London, 1986.

por los autores eclesiásticos en contra de este grupo social y sus comportamientos⁵⁷⁶.

Aunque creemos que es muy difícil llegar a discernir claramente cuál era el significado real, el objetivo de la presencia de este tipo de escenas y, por tanto, los gestos que encontramos en ellas, sí resulta posible llegar a algunas conclusiones tras haber analizado los diversos tipos de torsiones.

En primer lugar, aquellas figuras que adoptan este tipo de posturas en las iniciales que ornán los manuscritos románicos, al igual que ocurrirá después en la miniatura gótica, tienen casi con toda seguridad una función exclusivamente decorativa. Los miniaturistas utilizan a personajes que se contorsionan y flexionan su cuerpo de una u otra manera para conformar diversas letras. Así por ejemplo, hemos señalado el caso del fol. 172r de la *Biblia románica* de San Isidoro de León, en el que un acróbata se vuelve hacia atrás llegando a coger los tobillos con las manos para formar una letra O⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ Sobre estas dos hipótesis véase: E. ARAGONÉS ESTELLA, "Música profana...", pp. 252-261 y D. OCÓN ALONSO, "Aspectos musicales...", p. 127.

Junto con estas dos interpretaciones mayoritarias, se han dado otras explicaciones para aclarar el sentido de estas representaciones. Entre ellas están la de que los cuerpos flexibles de los juglares se acomodan muy bien al marco impuesto principalmente por los canecillos; o la posibilidad de que el hecho de encontrar frecuentemente a los juglares en las manifestaciones artísticas se debe a que, aunque eran condenados por la Iglesia, algunos de ellos relataban también la vida de los santos y cantares de gesta, de manera que podían ser admitidos por la doctrina cristiana. Cfr.: F. J. PÉREZ CARRASCO – I. M. FRONTÓN SIMÓN, "El espectáculo juglaresco en la iglesia románica. Sentido moralizante de una iconografía festiva", *Historia 16*, 184 (1991), p. 49. Otros trabajos interesantes sobre estos aspectos, ordenados cronológicamente, son: N. KENAAN-KEDAR, "Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 29 (1986), pp. 311-330; M. JULLIAN, "L'image de la musique dans la sculpture romane", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 30 (1987), pp. 33-44; I. MARCHESIN, "Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen âge: nouvelles hypothèses sur le symbolique de l'histrion médiévale", *Cahiers de civilisation médiévale*, 41 (1998), pp. 127-139; G. BILBAO LÓPEZ, "Espectáculos inmorales y solemnidades religiosas...", pp. 257-273 y P. L. HUERTA HUERTA, "Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español", *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 119-147.

⁵⁷⁷ La misma opinión plantea A. GÓMEZ GÓMEZ, *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el arte románico*, Bilbao, 1997, p. 124.

Por lo que se refiere a los acróbatas en soporte escultórico, creemos que también en muchas ocasiones pudieron tener un carácter meramente decorativo, sobre todo en los canecillos de las iglesias rurales. Muchas de ellas estaban completamente alejadas de grandes centros urbanos y, por tanto, de personajes eclesiásticos que dictaran un programa iconográfico con un contenido teológico concreto. Nos parece que en estos casos, los escultores pudieron haberse limitado simplemente a repetir una fórmula iconográfica de la que disponían en sus bocetos o plantillas de modelos. De ahí que, por ejemplo, encontremos hasta la saciedad la postura del juglar que, situado boca abajo, vuelve su cuerpo hacia delante hasta llegar a tocar la cabeza con los pies.

En segundo lugar, consideramos que una situación diferente ofrecen las figuras que se encuentran formando parte de los programas iconográficos, tanto en capiteles como en ciclos pictóricos. Parece claro que, tanto en el exterior como en el interior de iglesias y edificios religiosos, se llevaban a cabo actos lúdicos de carácter popular, al margen de la liturgia y el culto oficiales. Así lo atestigua el Concilio Avernionense, del año 1209, que prohíbe realizar este tipo de diversiones en las vigiliass de los santos⁵⁷⁸. La condena taxativa de este texto nos hace recordar, por ejemplo, las pinturas del interior de la iglesia de San Joan de Boí, en las que encontramos saltimbanquis, malabaristas y otros personajes que encajarían en la descripción que se hace en este texto de principios del siglo XIII. Parece verosímil, en este sentido, la hipótesis que plantea este tipo de representaciones como una plasmación en imágenes de una costumbre inherente a la cultura medieval.

⁵⁷⁸ *Concilio Avernionense*, can. 17, t. XIII, 803: “Queda establecido que en las vigiliass de los santos no se harán en las iglesias ni danzas de saltimbanquis, ni gestos obscenos, ni bailes, ni se recitarán poesías de amor o canciones amorosas”.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta, y ésta es la tercera conclusión que hemos podido extraer de nuestro análisis, que existe una variedad de estos gestos de torsión que tiene un fuerte componente sexual: se trata de los personajes situados de frente hacia el espectador, que voltean sus piernas hacia delante, llegando casi a tocar las orejas con los pies, y que dejan ver unos órganos genitales muy desarrollados. Este tipo de postura, así como el tanto por ciento más alto de acróbatas, saltimbanquis y volatineros que podemos encontrar en la plástica románica hispana, se encuentran situados en los canecillos de las iglesias. Se trata de lugares en los que son frecuentes las escenas y figuras que llevan implícitas connotaciones eróticas. Por tanto, no es difícil tampoco imaginar que todas estas representaciones fueran utilizadas por la Iglesia para criticar y condenar este tipo de prácticas festivas, tan arraigadas en la sociedad.

Quizá lo más razonable sea pensar, como ya señaló en su día S. Moralejo, que la Iglesia pudo haberse servido de la cultura y la música de carácter profano para atraer a la sociedad y conducirla hacia lo sagrado⁵⁷⁹. Como no podía eliminar este tipo de celebraciones totalmente, ya que eran algo inherente a la cultura y la sociedad del momento, pudo haber intentado utilizarlas como primer paso para conducir a los fieles hacia lo divino⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Artistas, patronos y público en el arte del camino de Santiago”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, t. II, Santiago de Compostela, 2004, pp. 33-34.

⁵⁸⁰ Nos parece también interesante la reflexión de I. Bango al analizar el papel docente de las imágenes en el templo cristiano. Para este autor con las imágenes se pretendía “mostrar los grandes principios de la fe, adoctrinar y moralizar a las gentes y, por último, simplemente decorar el templo del Señor”. Cfr.: I. BANGO TORVISO, “Las imágenes en los templos medievales...”, p. 375.

3.2. *LA GENUFLEXIÓN*

Entre las actitudes de carácter alteradaptador vamos a analizar dos posturas muy similares tanto por su plasmación gráfica como a su significado. Se trata de la genuflexión y la postración. Son conductas que aparecen siempre en relación con otro personaje, forman parte de una escena que incluye como mínimo a otra figura, de manera que la postura se realiza por y para ella. Además, alguna de las variantes de estas posturas implican el contacto físico, como en el caso de los personajes que besan el pie de la figura ante la que se inclinan, de manera que podríamos considerarlas también como afines a las conductas trabadas de tipo alteradaptador.

En primer lugar analizaremos la genuflexión, definida por el Diccionario de la Real Academia como la “acción y efecto de doblar la rodilla, bajándola hacia el suelo, ordinariamente en señal de reverencia”⁵⁸¹.

En el arte románico peninsular hispano, la presencia de esta postura es muy frecuente, mayoritariamente en la iconografía sacra. Existen dos pasajes bíblicos fundamentales cuya plasmación plástica es acompañada del gesto de doblar una rodilla y apoyarla en el suelo ante otro personaje. Estos dos temas son la Anunciación y la Epifanía.

Por lo que se refiere a la Anunciación, es el arcángel Gabriel que se aparece a María el que adopta esta postura. La realización de este gesto no está reflejada ni en el texto bíblico ni en los evangelios apócrifos, de manera que se trata de una ampliación de la narración llevada a cabo por los artistas. Gabriel

⁵⁸¹ Voz “genuflexión”, *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima segunda edición, Madrid, 2000, p. 766.

clava su rodilla derecha en el suelo al tiempo que mantiene el torso completamente erguido y la pierna izquierda flexionada formando un ángulo recto. El ejemplo paradigmático de esta actitud en territorio hispano es la escena representada en uno de los machones del claustro de Santo Domingo de Silos, en la que el tema de la Anunciación es ampliado y se convierte en una Anunciación-Coronación (**fig. 65**). La composición, ubicada bajo un arco de medio punto, presenta a la Virgen a la derecha del espectador, sentada en su trono. Ante ella se encuentra el ángel, que apoya en el suelo la rodilla. En la parte superior de la escena, dos ángeles, de menor tamaño, colocan una corona sobre la cabeza de María.

Este arcángel de la Anunciación del claustro de Silos, datado en el último cuarto del siglo XII, se convierte en cabeza de serie de todo un conjunto de figuras en el ámbito de expansión e influencia de las formas silenses⁵⁸². Una composición similar podemos ver en un capitel interior de Santo Domingo de la Calzada, donde de nuevo se representa el tema de la Anunciación-Coronación. Gabriel realiza la genuflexión ante la Virgen, mientras que dos ángeles la coronan. En este caso, la escena incluye también a la figura de San José, situado en el ángulo derecho del capitel.

El tema se amplía todavía más en la representación de la Anunciación-Coronación tallada para el tímpano de la iglesia burgalesa de Gredilla de Sedano (**fig. 126**). La Virgen está situada en el centro de la escena, coronada por dos ángeles en la parte superior. A su derecha el ángel clava una rodilla en el

⁵⁸² M. I. Frontón señala la posibilidad de que en el claustro de Silos hubieran trabajado tanto maestros de gran calidad como otros más modestos. Estos últimos, una vez concluido la obra del claustro, se habrían repartido en varias cuadrillas y se habrían ido instalando en otros territorios, donde llevaron las formas aprendidas en el claustro silense. Cfr.: M. I. 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)*, t. I, Mérida, 1992, p. 55.

suelo para realizar la genuflexión como en los ejemplos que acabamos de señalar, mientras que a su izquierda se encuentra san José. En los extremos del tímpano y adaptándose al marco se representan otros dos personajes más pequeños que cierran la composición.

Además de la influencia en ejemplos que reproducen la Anunciación-Coronación, la postura del ángel silense se deja ver también en escenas en las que sólo se representó el pasaje de la Anunciación. Sin salirnos de territorio burgalés encontramos la genuflexión del ángel ante María en el capitel con escenas de la infancia de Cristo de la iglesia de san Juan de Ortega. En Soria, ámbito donde la influencia del claustro de Silos es significativa, podemos ver esta misma actitud en el relieve de la Anunciación situado encima de la puerta en la iglesia de Villasayas (**fig. 66**). Por último, en Navarra se repite esta postura en un capitel de la portada de la iglesia de san Miguel de Estella y en otro capitel muy similar, también situado en la portada, en la iglesia de san Pedro de Lezáun (**fig. 127**)⁵⁸³.

Todos estos ejemplos que hemos recogido tienen en común que la postura de la genuflexión del ángel se combina con la que adopta con el brazo, que extiende hacia la figura de la Virgen, señalándola con el dedo índice, una actitud de origen oratorio con la que se expresa la transmisión del mensaje divino⁵⁸⁴. Además, son todas obras realizadas en una cronología próxima, en las

⁵⁸³ Sobre la representación de San Miguel de Estella, J. Martínez no cree que el maestro que la talló tuviera la suficiente iniciativa como para cambiar una iconografía tan importante y que, seguramente, se apoyó en motivos plásticos anteriores. Pudo ser en la iconografía del claustro silense o en una fuente iconográfica común a ambos. Cfr.: J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica: el caso de San Miguel de Estella", *V Congreso Español de Historia del Arte. CEHA*, Sección 1ª, Barcelona, 1984, p. 121.

⁵⁸⁴ I. M. Frontón ha analizado estos ejemplos a partir del capitel de San Juan de Ortega en: M. I. FRONTÓN SIMÓN, "Un ciclo de Navidad de impronta silense en la iglesia de San Juan de Ortega", *Homenaje al profesor Dr. D. José M^a Azcárate Ristori, Anales de Historia del Arte*, 4 (1993-1994), pp. 406-407 y n. 10-13.

últimas décadas del siglo XII o principios de la centuria siguiente. Esta postura del ángel, hincada la rodilla en tierra, tendrá continuidad en el arte gótico hispano, como demuestra, por ejemplo, su presencia en el retablo de San Miguel de Soriguerola, fechado recientemente por M. Melero a mediados del siglo XIV. En este caso, el ángel no aparece en la escena de la Anunciación, sino entregando las almas de los bienaventurados a san Pedro después de la Psicostasis⁵⁸⁵.

Como acabamos de señalar, la genuflexión en el románico peninsular hispano tuvo especial repercusión en dos temas iconográficos que plasman dos pasajes neotestamentarios: la Anunciación y la Epifanía. Sin embargo, existen varias diferencias entre la representación de ambos pasajes. El hecho de que el ángel de la Anunciación realice este gesto no aparece ni en los evangelios canónicos ni en los apócrifos. En cambio, en el caso de la Epifanía, el evangelio de Mateo sí especifica que los reyes magos llegan ante María y su hijo y lo adoran postrándose⁵⁸⁶.

Por otro lado, y al contrario de lo que ocurre en el tema que hemos analizado, donde siempre es el ángel el que adopta esta postura, en la Adoración

⁵⁸⁵ M. MELERO MONEO, *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Barcelona, 2005, pp. 100-107.

M. I. Frontón señala que fuera de la Península Ibérica, los primeros ejemplos del ángel con esta disposición son más tardíos, se pueden ver desde el siglo XV en Francia o Italia. Cfr.: M. I. FRONTÓN SIMÓN, “Un ciclo de Navidad...”, p. 413, n. 13.

⁵⁸⁶ *Mateo*, 2, 11. Más explícito es el pasaje apócrifo del *Liber de Infantia Salvatoris*, 92: “Luego, dijo a su padre: <Nada más entrar han saludado al niño y han caído en tierra sobre sus rostros; después se han puesto a adorarlo según la costumbre de los extranjeros y (ahora) cada uno va besando por separado las plantas del infante>”. Cfr.: A. DE SANTOS OTERO, *Op. cit.*, p. 273.

Por su parte, San Isidoro en *Las Etimologías* al describir la Epifanía, se limita a señalar que los magos adoran a Cristo en esta fiesta, pero no describe la postura concreta: “La palabra griega *Epifanía* significa en latín <aparición> (o manifestación). Ese día, sirviéndose de la señal de una estrella, Cristo se manifestó a los Magos para ser adorado (...). Dos son las epifanías: la primera, aquella en la que Cristo, recién nacido, se manifestó a los pastores judíos mediante el anuncio del ángel; la segunda, aquella en la que (por medio de una estrella) mostró la cuna del pesebre a los Magos que iban a adorarlo, después de hacerlos venir de pueblos gentiles”. Cfr.: ISIDORO DE SEVILLA, *Op. cit.*, vol. I, libro VI, 6-8, p. 607.

es uno de los tres magos el que lo lleva a cabo. Generalmente es el primero de ellos, el que se acerca al grupo de la Virgen y el Niño; y existen también ejemplos en los que esta postura es adoptada por el segundo o por el tercero de los reyes. Por último, como hemos visto, el ángel realiza siempre el mismo tipo de gesto, mientras que en la representación de los reyes existen diferentes variantes de esta actitud, que pasamos a analizar a continuación.

En primer lugar, y en este caso siempre se trata del primero de los reyes, los artistas románicos plasmaron el momento preciso en el que este mago llega al lugar donde se encuentra María con el niño en brazos y se dispone a hacer la genuflexión⁵⁸⁷. La rodilla no llega al suelo, de manera que se flexiona ligeramente la pierna aludiendo al sentido de la marcha. Se trata de una modalidad que no es exclusiva, ni del arte románico, ni de la Península Ibérica ya que podemos verla, entre otros ejemplos, en las pinturas de la iglesia romana de Santa Maria Antiqua, fechadas en el siglo VIII (**fig. 128**). En el ámbito del arte románico ultrapirenaico podemos citar, por ejemplo, su representación en las pinturas murales de la iglesia francesa de San Martín de Nohant-Vic (Berry).

En territorio hispano, una de las primeras obras donde aparece es en el tímpano de la portada sur de la iglesia de San Pedro el Viejo (**fig. 25**). De las últimas décadas del siglo XII destacan el sepulcro de san Raimundo, conservado

⁵⁸⁷ Junto con estas posturas relacionadas con la genuflexión, los reyes magos en el arte románico hispano también pudieron ser representados completamente de pie. Así sucede, por ejemplo, con el tímpano procedente de la iglesia de Santa María de Uncastillo. Éste ha sido, a su vez, relacionado con una placa de marfil de origen hispano conservada en el Victoria & Albert Museum de Londres, donde los tres reyes se hallan de pie. Sobre ambas obras véase: D. OCÓN ALONSO – P. RODRÍGUEZ-ESCUADERO SÁNCHEZ, “Los Magos de Oriente, santos patronos y peregrinos a través de una portada de Santa María de Uncastillo (Zaragoza)”, *Los Caminos y el arte. Caminos y viajes en el arte, VI Congreso Español de Historia del Arte (CEHA)*, t. III, Santiago de Compostela, 1989, pp. 95-105.

en la cripta de Roda de Isábena⁵⁸⁸, la escena de la Adoración del cenotafio de la iglesia de San Vicente de Ávila, el tímpano de la iglesia de Santa María de la Coruña o la pila bautismal de Valcobero, hoy conservada en el Museo Diocesano de Palencia (**fig. 129**)⁵⁸⁹. Por último, en la zona catalana y algo posteriores, son significativos los ejemplos, en pintura sobre tabla, de los frontales de altar procedentes de las iglesias de Santa María de Cardet y Santa María de Avià⁵⁹⁰.

La segunda variante de genuflexión en la Epifanía consiste en la fórmula iconográfica que hemos señalado al analizar las escenas de la Anunciación. Uno de los magos, igual que hacía el ángel, hinca su rodilla derecha en el suelo, mientras flexiona la pierna izquierda formando un ángulo recto, quedando el torso completamente erguido. Este modelo, como ya hemos señalado, se ha vinculado en la Península con la representación del machón del claustro de Silos. Sin embargo, al igual que ocurría con la primera modalidad, no es exclusivo del mundo hispano. Ya en el siglo VI, la ampolla número uno del tesoro de Monza presenta al primero de los reyes adoptando esta postura⁵⁹¹. Posteriormente, lo podemos ver, por ejemplo, en la escena musivaria de la Adoración de los Magos de la iglesia de Santa Maria in Trastevere, en Roma; en

⁵⁸⁸ Sobre este sepulcro véase el estudio de: F. ESPAÑOL BELTRÁN, “Le sepulcre de Saint Ramon de Roda. Utilisation liturgique du Corps Saint”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXIX (1998), pp. 177-187.

⁵⁸⁹ En la representación de esta pila, dos de los reyes magos se encuentran a caballo mientras el primero de ellos ya ha descabalgado y se dispone a arrodillarse ante la Virgen. Por ello sus rodillas se encuentran levemente flexionadas. Resulta, además, de gran plasticidad, el recurso utilizado por el artista de representar al rey agarrándose con una de sus manos al fuste de la columna que separa a su figura de la de la Virgen.

Esta pila bautismal, fechada en los últimos años del siglo XII, ha sido relacionada desde el punto de vista formal con la obra del maestro de Cabestany por: M. RUIZ MALDONADO, “La pila bautismal de Valcobero (Palencia)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 60 (1989), pp. 453-462. Sobre esta pila véase también: G. BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano*, Burgos, 1996, p. 157.

⁵⁹⁰ Ambos conservados actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

⁵⁹¹ Sobre estas ampollas véase el estudio, ya clásico, de: A. GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte*, París, 1958.

el tímpano de la portada sur de la iglesia de Notre Dame du Port en Clermond-Ferrand (**fig. 130**) o en el tímpano de la catedral de San Germigny-l'Exempt en territorio franco; y en el Altar de Klosterneuburg y en el relicario de los Reyes Magos en la catedral de Colonia en la zona centroeuropea.

En cuanto a la Península Ibérica, uno de los ejemplos más tempranos es su representación en el tímpano derecho de la Portada de Platerías de la catedral de Santiago, donde no uno, sino los tres reyes, realizan la genuflexión (**fig. 131**)⁵⁹². También en soporte escultórico, son significativas tres obras del norte de la provincia de Burgos y de finales del siglo XII: el tímpano de Ahedo de Butrón, en el que es el tercero de los reyes quien presenta esta actitud; el relieve del interior de la iglesia de Butrera, con el primer mago hincando la rodilla en tierra; y el conjunto procedente de la iglesia de Cerezo de Riotirón⁵⁹³, donde es el segundo de los reyes el que hace la genuflexión⁵⁹⁴. En la misma provincia burgalesa, pero más al sur y en relación con el Camino de Santiago, encontramos otro ejemplo en la portada de la iglesia de Santa María en Carrión de los Condes (**fig. 132**). En la actual provincia de Cantabria, la representación de la Epifanía en un capitel interior de la iglesia de Santa María de Piasca nos muestra al primer mago en una actitud muy similar.

Un frontal con varias escenas de la infancia de Cristo, hoy perteneciente a la colección Várez de San Sebastián, nos proporciona otro ejemplo de esta

⁵⁹² Según A. Kingsley Porter, el primer tímpano que representó la Adoración de los Magos en Occidente pudo haber sido español y quizá el de la Portada de Platerías de la catedral compostelana, al que siguieron el tímpano de la portada sur de San Pedro el Viejo de Huesca y otro tímpano hoy no conservado del Monasterio de Sahagún. Cfr.: A. K. PORTER, "Spain or Toulouse? and other questions", *The Art Bulletin*, VII (1924), pp.15-16. e ID., *Spanish romanesque...*, p. 19.

⁵⁹³ Hoy conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York.

⁵⁹⁴ D. OCÓN relaciona estos tres ejemplos con el ángel de la Anunciación del claustro de Silos. Cfr.: D. OCÓN, "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, p. 503.

variante en pintura sobre tabla⁵⁹⁵. Por último, en el ámbito de la miniatura, encontramos esta actitud en la escena de la Epifanía de la *Biblia de Burgos*⁵⁹⁶ y en la correspondiente del *Beato de Cardeña*⁵⁹⁷.

Antes de finalizar con esta segunda variante, consideramos significativo mencionar otro ejemplo en el que el primer mago clava la rodilla en tierra ante la Virgen y el niño pero, a diferencia de los ejemplos anteriores, levanta el brazo izquierdo para quitarse la corona al tiempo que realiza la genuflexión. Así lo encontramos dos veces en la fachada de Santo Domingo de Soria, una de ellas en las arquivoltas de la portada y la otra en uno de los capiteles de las arquerías ciegas (**fig. 133**)⁵⁹⁸. Está también presente en el románico gallego, como en la Epifanía conservada en la iglesia lucense de San Esteban de Ribas de Miño⁵⁹⁹.

Por último, la tercera modalidad de genuflexión en las escenas de la Epifanía consiste en que el rey que la lleva a cabo no apoya su rodilla derecha en el suelo sino la izquierda, de manera que la pierna derecha, flexionada y en ángulo recto es la que queda más a la vista. Así lo encontramos en la Epifanía del tímpano de la Corticela, en la catedral de Santiago (**fig. 134**). Además de

⁵⁹⁵ Cfr.: J. GUDIOL, *Pintura medieval...*, p. 129.

⁵⁹⁶ Burgos, Biblioteca Provincial, fol. 8v.

⁵⁹⁷ Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2, fol. 3.

⁵⁹⁸ Según E. Lozano, ambas representaciones difieren en matices de estilo y habrían sido realizadas por artistas distintos. La escena de la portada tiene mayor calidad en el tratamiento de las formas pero es más estático, mientras que el artista que trabajaría en la escena del capitel sería más descuidado en los detalles pero imprimiría a las figuras un mayor dinamismo. En todo caso, el modelo iconográfico utilizado para los dos magos creemos que sería el mismo. Cfr.: E. LOZANO LÓPEZ, *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*, pp. 576-577 y n. 45, tesis doctoral presentada el 4 de junio de 2003 en la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona. La consulta de la misma se ha llevado a cabo online en <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0504107-140820/index.html>

⁵⁹⁹ Cfr.: S. FERNÁNDEZ PÉREZ, *San Esteban de Ribas de Miño: los talleres de filiación mateana*, Lugo, 2004, pp. 80-81 y lám. XXXI.

esta peculiaridad, el mago compostelano levanta también su brazo para quitarse la corona, como ocurría en los ejemplos soriano y lucense⁶⁰⁰.

Como hemos se ha apuntado, los temas iconográficos donde encontramos más representada la genuflexión son la Anunciación y la Epifanía. Sin embargo, existen también otras escenas en las que está presente. Una de las más significativas es la escena de la Trinidad Paternitas localizada en el capitel que corona el parteluz del pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago. El ángel incensario tallado en este capitel realiza un gesto muy similar al del ángel del claustro de Silos, postura que como hemos apuntado, vemos repetida tanto en escenas de la Anunciación, de la Anunciación-Coronación y la Epifanía.

D. Ocón, al analizar la influencia bizantina en el arte peninsular hispano alrededor de 1200, ha hecho notar que el ángel compostelano ha sido realizado

⁶⁰⁰ S. Fernández reconoce similitudes a nivel iconográfico entre ambas representaciones gallegas, pero cree que quizá la Epifanía de San Esteban podría ser anterior a la de la Corticela. Señala que, en todo caso, ambas obras tendrían una vinculación con la Adoración de los Magos, hoy perdida, del coro pétreo del Maestro Mateo. Véase: *Ibidem*, p. 82 e ID., “Epifanía”, *Luces de Peregrinación*, Santiago, 2003, pp. 192-196.

Para R. Yzquierdo, el parecido entre ambas obras es realmente evidente y considera que ambas tuvieron como modelo la del trascoro de la catedral de Santiago. Véase R. YZQUIERDO PERRÍN, “La Ribeira Sacra lucense hasta finales de la Edad Media”, *La Ribeira Sacra...*, p. 240.

Por otro lado, la escena de la Adoración del tímpano de la Corticela, tendrá una gran repercusión en el arte gótico gallego. J. M. Caamaño ha analizado la continuación de esta composición iconográfica en seis tímpanos compostelanos datados entre los siglos XIII al XV. En todos ellos, el primer rey está genuflexo y se lleva su mano izquierda a la corona, mientras los otros dos magos están de pie detrás de él, todos ellos a la derecha de la Virgen. Ésta está situada en el centro de la composición, sentada con el niño en el regazo, y a su izquierda está san José, con la mano en la mejilla y actitud ausente. El tímpano de la Corticela inaugura así una serie de obras entre las que están el tímpano de san Félix; el de doña Leonor, hoy en el museo de la catedral de Santiago pero que anteriormente estuvo en la capilla del Deán; el tímpano de la iglesia de San Benito; el llamado del Instituto, que perteneció al convento franciscano de Santa María <a Nova>; y el de la iglesia de Santa María del Camino. Cfr.: J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, “Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los reyes”, *Archivo Español de Arte*, XXXI (1958), pp. 331-338.

Según R. Izquierdo, fuera de la ciudad de Santiago, el modelo iconográfico del trascoro de la catedral influyó también en obras como el tímpano de la portada de Santa María del Campo en La Coruña, los de las iglesias de San Francisco y Santa María en Betanzos o en otro tímpano, ya del siglo XVI, procedente de la iglesia de Santa María de Vigo y hoy conservado en el museo de Pontevedra. Cfr.: R. V. YZQUIERDO PERRÍN, “Los bellatores: caballos de la Epifanía de la puerta del coro pétreo de la Catedral de Santiago”, *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*, La Coruña, 2008, pp. 181-183.

con mayor acierto que los demás ejemplos que hemos analizado, ya que sitúa correctamente la pierna flexionada, no como en el resto de los casos, donde la postura resulta mucho más inverosímil y antinatural. Además, esta autora pone de manifiesto la relación de este gesto con uno muy similar presente en varias figuras de los mosaicos sicilianos de finales del siglo XII, concretamente con la representación de Pedro en la escena de la transfiguración en la Capilla Palatina de Palermo⁶⁰¹.

La escena siciliana remite, a su vez, a otras obras de ámbito bizantino. Así ocurre, por ejemplo, en el mosaico del monasterio griego de Dafni (**fig. 135**), cuya similitud con la escena de Palermo es innegable o en la misma escena representada en el salterio de la reina Melisenda, miniado en Oriente Próximo⁶⁰². Esta figura de Pedro genuflexo levantando un brazo en la escena de la Transfiguración, de hecho, tiene un origen bizantino, territorio donde este pasaje del *Nuevo Testamento* tuvo un gran desarrollo, expandiéndose a zonas en las que las manifestaciones artísticas tuvieron una fuerte impronta bizantina, como Sicilia y el sur de Italia⁶⁰³. Desde estas regiones, así como directamente desde el Mediterráneo oriental, estos modelos fueron trasladados también hacia territorios más norteños, aunque en el centro y norte de Europa los ejemplos son

⁶⁰¹ Constata la difusión de este modelo citando la presencia de una actitud muy similar en un icono realizado en mosaico, hoy en el Museo del Louvre. Cfr.: D. OCÓN ALONSO, “Los ecos del último taller de Silos...”, p. 503 y láms. 6 y 7; ID., “Los modelos clásicos de la escultura monumental española: de fines del siglo XI a fines del siglo XII”, *Actas del X Congreso del CEHA: Los clasicismos en el Arte Español*, vol. Comunicaciones, Madrid, 1994, pp. 67-73, especialmente p. 71.

⁶⁰² Londres, British Library, Egerton Ms. 1139, fol. 4v.

⁶⁰³ El pasaje de la Transfiguración es narrado por tres de los evangelistas: *Mateo*, 17, 1-6; *Marcos*, 9, 1-8; y *Lucas*, 9, 28-36. El texto bíblico señala cómo Jesús se llevó a Pedro, Santiago y Juan a un monte alto y cómo se transfiguró ante ellos, al tiempo que se les aparecieron Moisés y Elías. Pedro fue el apóstol que tomó la palabra y preguntó a Jesús si quería que levantara tres tiendas en ese lugar. Esa puede ser la razón de que Pedro sea representando con una postura de respeto y adoración, como los otros dos apóstoles, pero con el torso erguido y extendiendo su brazo hacia Cristo, plasmando gráficamente el instante en el que se dirige a Jesús y toma la palabra.

menos notables. Aún así, no podemos dejar de resaltar la presencia de esta fórmula iconográfica en el libro de modelos de Wolfenbüttel, de la primera mitad del siglo XIII⁶⁰⁴. Entre las figuras de este manuscrito se conserva un boceto del personaje de Pedro para ser representado en la escena de la Transfiguración, con las mismas características que hemos comentado: clavando su rodilla derecha en tierra y levantando tanto la cabeza como su brazo diestro, en una actitud que iría dirigida hacia la figura de Cristo que estaría situado en la parte superior de la composición⁶⁰⁵.

Con la llegada del arte gótico, la postura de Pedro genuflexo, con la mano izquierda apoyada en la rodilla del mismo lado y la mano derecha alzada hacia la figura de Cristo transfigurado siguió representándose, como demuestra la escena que plasma este pasaje neotestamentario en la predela del retablo de altar de la catedral de Siena, pintado por Duccio di Buoninsegna entre 1308 y 1311 (Londres, National Gallery). Como hemos señalado, en el mundo hispano esta escena tuvo un menor desarrollo, aunque sí se utilizó la fórmula iconográfica de una figura que realiza este gesto de manera muy similar.

Para finalizar con el análisis de la genuflexión, queremos citar otras escenas concretas en la que se utiliza este gesto. Por un lado, se trata de la figura de Abel en las pinturas murales de la sala capitular del monasterio oscense de Sijena (**fig. 136**). La escena está situada en la enjuta de la cara norte del arco segundo y plasma el momento de las ofrendas de los hijos de Adán y Eva. Mientras Caín, de pie, alza sus manos para hacer su ofrenda a Dios, manifestado

⁶⁰⁴ Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Guelf. 61. 2 Aug., fol. 78/91v. Cfr.: H. BUCHTAL, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Wien, 1979, fig. 16.

⁶⁰⁵ O. Demus compara esta figura, copiada en Occidente, con la representación de una Transfiguración en un manuscrito del monte Athos (Monasterio Iviron, Cod. No. 1). Cfr.: O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, London, 1970, pp. 37-38.

por la *Dextera Dei*, su hermano hinca su rodilla derecha en el suelo y flexiona la pierna izquierda. La actitud se completa con las manos veladas en las que sostiene un cordero, que extiende como señal de ofrecimiento al Señor⁶⁰⁶.

Por otro lado, la postura de la genuflexión está presente, también, en las pinturas de San Miquel de Terrassa, concretamente en la representación de la Teofanía, en la que las doce figuras situadas en el registro inferior hincan la rodilla en tierra ante la presencia de Cristo en majestad⁶⁰⁷.

El significado de todas las variantes de genuflexión que hemos recogido es siempre el mismo. Se trata de una actitud utilizada para expresar respeto, reverencia y sumisión hacia el personaje ante el cual la figura protagonista apoya la rodilla en el suelo. Es el mismo sentido que adquiere la postura de la postración, que vamos a analizar a continuación, de manera que profundizaremos en su valor simbólico al finalizar el análisis gestual de esta segunda disposición.

⁶⁰⁶ Véase M. BORRÁS GUALIS- M. GARCÍA GUATAS, *Op. cit.*, p. 209 y fig. 167.

⁶⁰⁷ A. Grabar propuso en su día que la postura de las figuras de Terrassa podría relacionarse con la genuflexión ritual de los egipcios durante la oración y proponía como ejemplo de confirmación iconográfica un fresco de la capilla 45 de Baouit, donde dos apóstoles representados realizan este gesto. Se trataría, para este autor, de una representación de la Ascensión de Cristo, a la que asisten los doce apóstoles, que realizan la genuflexión. Cfr.: A. GRABAR, “Une fresque visigothique et l’iconographie du silence”, *Cahiers Archéologiques*, 1 (1945), pp. 124-128, en concreto p. 126.

Posteriormente otros autores han puesto en duda la lectura iconográfica de esta escena como una Ascensión y han propuesto que se trataría de una representación de una teofanía, sin referentes históricos. En este sentido, M. Guardia lee la imagen como la figuración de Cristo inserto en la mandorla, posiblemente soportada por cuatro ángeles. La visión se sitúa en un paisaje o fondo, común al del registro inferior de la escena, en el que se encuentran dos grupos de testigos, en actitud, tal vez, de reflexión, flanqueados por cortinas abiertas. Cfr.: M. GUARDIA PONS, “La pintura mural pre-romànica de les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Noves propostes d’estudi”, *Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa, 20, 21 i 22 de novembre de 1991*, Terrassa, 1992, especialmente pp. 154-155. Este conjunto de pintura mural ha sido estudiado, más recientemente, por: C. MANCHO SUÁREZ, *La pintura mural a Catalunya durant l’alta edat mitjana*, Barcelona, 2003.

En cuanto a la datación de estas pinturas, que en los últimos años habían sido fechada en el siglo IX, un trabajo arqueológico reciente ha vuelto a proponer el siglo VI como fecha más probable para su realización. Cfr.: G. GARCIA - A. MORO – P. TUSET, *La seu episcopal d’Égara. Arqueologia d’un conjunt cristià del segle IV al IX*, Tarragona, 2009.

3.3. *LA POSTRACIÓN*

La postración es definida por el *Diccionario de la Real Academia* como “la acción y efecto de postrarse”, es decir “arrodillarse o ponerse a los pies de alguien, humillándose o en señal de respeto, veneración o rango”⁶⁰⁸.

Existen varias posturas en el arte románico peninsular hispano que responden a esta definición. En primer lugar, el gesto de arrodillarse, es decir, de apoyar las dos rodillas juntas en el suelo, manteniendo el torso bien erguido o bien ligeramente inclinado. En segundo lugar, el de tumbarse en el suelo, apoyando las rodillas o con las extremidades inferiores completamente estiradas.

3.3.1. Arrodillarse

Por lo que se refiere a la primera actitud, la de arrodillarse, se trata, sin duda, de uno de los gestos más presentes en el arte románico hispano. En la mayoría de los casos, igual que ocurre con la genuflexión, es combinada con el gesto de extender las manos hacia el personaje ante el cual se adopta esa postura. Además, se disponen de esta manera tanto personajes laicos como sagrados.

Por lo que se refiere a la iconografía religiosa y, concretamente, a la plasmación gráfica del texto bíblico, hay varios pasajes en los que este gesto cobra importancia, especialmente en el *Nuevo Testamento*

Cronológicamente, el primer momento en cuya representación artística aparece esta postura es en la representación de la Epifanía. Hemos señalado, al

⁶⁰⁸ Voz “postración” y “postrarse”, *Diccionario de la Lengua...*, p. 1230.

analizar la postura de la genuflexión cómo uno de los reyes puede aparecer hincando la rodilla en tierra ante la virgen y el niño. Pues bien, otra de las actitudes que pueden adoptar es la de arrodillarse, apoyar las dos rodillas en el suelo al tiempo que extienden uno o ambos brazos para acercar sus ofrendas al niño. En el románico peninsular hispano, éste es un gesto igual de frecuente que el de la genuflexión en la escena de la Adoración. Podemos verlo, por ejemplo, en el tímpano de la iglesia riojana de Nuestra Señora de Bañares, donde el que realiza este gesto es el tercer mago. Nos parece que en este caso, el hecho de que sea este rey el que presenta esta postura se debe a su situación, en el extremo de la composición, por lo que es necesaria una adaptación al marco arquitectónico, impuesto por la forma curva del tímpano.

En cambio, no ocurre lo mismo en la portada de Santa Coloma de Queralt (Tarragona), aunque la Epifanía aparece también en un tímpano. En esta representación, es el primer mago el que se arrodilla ante María y su Hijo. Lo mismo ocurre en el capitel de la portada de San Miguel de Estella, donde de nuevo el primero de los reyes es que se dispone de esta manera.

En el ciclo de la Pasión de Cristo en la Última Cena, concretamente en la figura de Judas que, en muchas ocasiones, aparece arrodillado en la parte anterior de la mesa detrás de la cual se sitúan Cristo y los once discípulos restantes. Judas puede aparecer hincando una rodilla en tierra, arrodillado, como ya se ha señalado, o bien sedente⁶⁰⁹.

⁶⁰⁹ Sentado aparece, por ejemplo, en la escena del Panteón de los Reyes en San Isidoro de León. Cfr.: A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *Pintura románica. Panteón real de san Isidoro de León*, León, 1971, p. 32 y lám. 18. En la última cena de este conjunto, son tres los personajes que aparecen situados delante de la mesa, Judas en el centro, en el ángulo izquierdo de la composición Simón y en el derecho Macías. Los tres adoptan la postura sedente, aunque paradójicamente sin estar sentado en ningún asiento. Contrasta con otros ejemplos en los que Judas sí se sienta en una banqueta, como ocurre en un epistolario francés de mediados del siglo XII, hoy conservado en el Vaticano (Biblioteca Apostólica Vaticana, Pal. Lat. 497, fol. 33). Véase una representación de

En posición de apoyar ambas rodillas en el suelo podemos ver también a la figura de María Magdalena en la escena del *Noli me tangere*⁶¹⁰, por ejemplo en un capitel de la portada procedente de la iglesia de San Nicolás de Soria, hoy en San Juan de Rabanera. María Magdalena se arrodilla ante la figura de Cristo y levanta sus manos hacia él (**fig. 147**)⁶¹¹.

Una postura muy parecida adopta la figura de santo Tomás en un capitel de la jamba derecha de esta misma portada en la que se representó el tema de la Duda. Éste, incrédulo, se arrodilla ante Cristo y alza una mano para introducirla en la llaga de su costado, quien retira su túnica facilitando así la acción. La postura de Cristo, retirando la túnica con una mano y extendiendo el otro brazo remite claramente, como ha señalado M. Poza, a la escena que representa este mismo tema en uno de los machones del claustro de Santo Domingo de Silos⁶¹². Sin embargo, la disposición de santo Tomás en ambas obras es diferente. En el capitel soriano, como hemos visto, el santo se arrodilla ante Cristo, mientras que la figura silense está completamente de pie. La razón podría deberse al espacio del que dispone el artista en ambos casos. En Silos, tiene todo un machón para plasmar este tema, mientras que en la portada soriana debe representar en un mismo capitel dos pasajes, el de los discípulos de Emaús y el de la duda de Tomás. Quizá por ello, el escultor pudo haber tallado al santo incrédulo de menor tamaño, utilizando una fórmula iconográfica que seguramente tenía en su

esta imagen en: W. CAHN, *A survey of manuscripts illuminated in France. Romanesque Manuscripts. The twelfth century*, London, 1996, p. 363.

⁶¹⁰ *Lucas*, 20, 11-18. En el relato bíblico, no se especifica que María Magdalena se arrodillara ante Cristo, de manera que, como en otras ocasiones que hemos señalado, se trata de una actitud que ha surgido en el plano artístico.

⁶¹¹ Véase: M. POZA YAGÜE, “San Nicolás de Soria: precisiones iconográficas acerca de su portada”, *Celtiberia*, XLIX, 93 (1999), p. 290. Esta autora relaciona la composición de este capitel con la representación del mismo tema en la portada de Santo Tomé y un capitel de la Colegiata de Tudela. En la representación navarra, sin embargo, María Magdalena no llega a arrodillarse del todo, aunque flexiona ambas rodillas. Cfr.: M. MELERO MONEO, *Escultura románica...*, p. 80, fig. 27.

⁶¹² Cfr.; M. POZA YAGÜE, “San Nicolás de Soria...”, p. 296 y n. 28.

repertorio de modelos, la del personaje arrodillado, que ya había utilizado para la figura de María Magdalena en la escena del *Noli me tangere*. A ello debemos añadir que en el pasaje bíblico de la duda de santo Tomás (*Juan*, 20, 19-29), no se cita que el discípulo se arrodillara o se postrara ante Cristo. Por tanto, el hecho de que el santo aparezca de este modo es una aportación del artista.

Por otro lado, el gesto de arrodillarse ante la figura de Cristo es uno de los más comunes en todo el Occidente medieval. Tiene un gran significado simbólico y transmite de manera clara la idea cristiana sobre la sumisión del fiel ante la divinidad, una sumisión que afecta a todo hombre, independientemente de su rango, sexo o condición social. Emperadores, reyes, obispos, clérigos, hombres del común..., todos ellos se arrodillan para venerar, adorar y reconocer la superioridad de Dios. Incluso los ángeles adoptan también esta postura ante la figura de Cristo, como ocurre, por ejemplo, en las figuras angélicas que sostienen la mandorla mística en los dinteles de Saint-Genis des Fontaines y San Andrés de Sureda, dos de las primeras muestras en soporte escultórico del arte románico europeo; o en el tímpano de la portada oeste de la iglesia de San Juan y San Pablo en Sant Joan de las Abadessas (Gerona).

Como señalábamos al comenzar a analizar este gesto de arrodillarse, es frecuente hallarlo combinado con el de extender los brazos y manos hacia arriba, en dirección a la figura por y para quien se adopta dicha actitud. Así lo demuestran, por citar un ejemplo fuera de nuestras fronteras, las dos figuras que se arrodillan y extienden sus manos hacia el trono vacío en el mosaico de la catedral de Torcello (**fig. 138**). Justo encima de esta escena, se encuentra la representación de Cristo inserto en la mandorla mística.

En el arte románico de la Península Ibérica, esta actitud la encontramos en varios ejemplos significativos, a los cuales ya hemos hecho referencia al analizar el gesto de extender los brazos. En el *Libro de los Testamentos* de la catedral de Oviedo, el rey Alfonso II dobla ambas rodillas, juntas, al tiempo que alza la cabeza y extiende sus dos manos dirigiéndose hacia la parte superior de la imagen, en la que se encuentra Cristo en la mandorla, rodeado por el coro angélico y los doce apóstoles (**fig. 33**). La representación de este rey arrodillado, es decir, el poder terrenal reconociendo la superioridad del poder celestial, ha sido siempre relacionada con la escena de la Crucifixión de las pinturas murales del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León (**fig. 34**)⁶¹³. En ésta encontramos a Cristo en la cruz y, a sus pies, dos figuras que, de manera parecida a la imagen miniada, doblan sus rodillas al tiempo que dirigen su mirada hacia arriba y alargan sus manos hacia el crucificado. Estos dos personajes han sido identificados como los reyes Fernando I y su esposa Sancha, grandes protectores e impulsores de la institución isidoriana⁶¹⁴.

El gesto de arrodillarse ante Cristo por parte de la monarquía no es exclusivo del mundo hispano, sino común a todo el Occidente medieval y al mundo bizantino. Así por ejemplo, en el fol. 2v del *Codex Aureus Escorialensis*, el emperador Conrado II y su esposa Gisela, situados uno frente a otro bajo la mandorla mística que envuelve a la figura cristológica, clavan sus rodillas en tierra y extienden sus brazos de manera similar a los ejemplos hispanos. En la miniatura del folio siguiente, el hijo de estos emperadores, Enrique III y su esposa Inés, adoptan una actitud parecida ante la figura de la Virgen

⁶¹³ M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León”, *Maravillas de la España Medieval...*, vol. I, p. 79.

⁶¹⁴ *Ibidem*

entronizada, aunque en este caso ninguno de ellos llega a apoyar las rodillas en el suelo⁶¹⁵.

En un estamento social inferior al de los reyes están Oveco Munioz y su esposa, Marina Vimaraz, representados en el documento de donación al monasterio de San Salvador de Villacete (**fig. 139**). Sin embargo, su disposición es semejante a la de los reyes ovetense y leoneses: el artista ha intentado plasmar la postura que estamos analizando, aunque en este caso el resultado no es tan naturalista como en los dos casos anteriores⁶¹⁶.

Y en un estatus inferior a los monarcas y nobles citados se encuentran los dos peregrinos representados en las pinturas de la iglesia de San Juan de Uncastillo (Zaragoza). Estas dos figuras aparecen con la misma disposición que los tres ejemplos anteriores⁶¹⁷.

Vemos, por tanto, como apuntábamos antes, que toda clase social, género y sexo se arrodilla ante la presencia de Cristo, lo venera, adora y reconoce su supremacía espiritual. El hombre, fiel, siervo de Dios, se inclina ante la deidad.

Junto con la plasmación gráfica del texto bíblico y la representación de personajes que se arrodillan ante Cristo, podemos establecer un tercer grupo de figuras que adoptan esta postura y del que encontramos frecuentes ejemplos en el románico hispano. Se trata de la representación de condenados o penitentes. Todos ellos se arrodillan a la vez que levantan las manos y, muchos de ellos juntan las manos. Un caso especialmente significativo es la imagen miniada en

⁶¹⁵ *Codex Aureus Escorialensis*, El Escorial, Biblioteca de San Lorenzo, Cod. Vit. 17, fols. 2v-3r. Cfr.: I. F. WALTHER- N. WOLF, *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*, Barcelona, 2003, pp. 132-135.

⁶¹⁶ Cfr.: M. CASTIÑEIRAS, "Donación al monasterio de San Salvador de Villacete", *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. 1, pp. 142-145.

⁶¹⁷ Sobre esta representación véase M. BORRÁS GUALIS - M. GARCÍA GUATAS, *Op. cit.*, pp. 293-306.

el fol. 106v del *Beato de San Andrés de Arroyo*, en cuyo registro inferior se representó la matanza de los dos testigos por el Anticristo⁶¹⁸. Uno de los testigos aparece arrodillado y con las manos levantadas, mientras que un soldado, situado a sus espaldas, le coge por los cabellos y se dispone a matarle. A continuación, la figura situada en el extremo izquierdo de la composición, que representa al primero de los testigos, ha sido ya ajusticiada. Como consecuencia de ello la cabeza se encuentra ya separada del resto del cuerpo, sus manos han caído y miran hacia el suelo en lugar de hacia lo alto como en la figura de su compañero, e incluso las piernas han perdido ya toda estabilidad y se salen del marco de la miniatura. Se trata, por tanto, de una evolución en la postura. El testigo a punto de ser asesinado se arrodilla y levanta los brazos pidiendo clemencia al soldado y el personaje que ya ha muerto se inclina hacia delante y baja las manos con la flexibilidad de quien acaba de perder la vida.

Al analizar los conceptos de gesto, manera y postura en el capítulo de introducción, hemos señalado que todos ellos se manifiestan generalmente siguiendo un itinerario trifásico, en el que hay una primera etapa de formación o iniciación de la conducta; un movimiento central, ya sea estático o dinámico; y una fase desarticuladora. Pues bien, en esta imagen podríamos decir que asistimos a dos de esos momentos: el segundo, es decir la postura que adopta el testigo al que se le va a quitar la vida y la fase de desarticulación, en el que el testigo que ya ha muerto deshace esa misma postura, baja los brazos y el cuerpo hacia delante⁶¹⁹.

⁶¹⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 2290. Cfr.: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...V. The Twelfth and Thirteenth Centuries*, London-Turnhout, 2003, pp. 43-47 e ill. 445-522.

⁶¹⁹ En ámbito europeo, encontramos este mismo recurso iconográfico en la abadía suiza de san Juan en Müstair. En el conjunto de pinturas murales de esta abadía, hay una escena en la que se representó la lapidación de San Esteban. El santo aparece genuflexo y extendiendo las manos

Por otro lado, nos parece significativo el hecho de que la figura del testigo que extiende los brazos implorando compasión tiene a su espalda al personaje para el cual adopta esa disposición, de manera que en realidad el gesto no se dirige a él. Creemos que al realizar la representación, el miniaturista estaba copiando un modelo, una fórmula iconográfica de la que disponía y la trasladó fielmente sin tener en cuenta que el significado de la actitud mostrada por el personaje perdía parte de su significado al no estar debidamente orientado⁶²⁰. Más habilidad demuestra, en este sentido, el miniaturista encargado de realizar la imagen que ilustra este mismo pasaje en el fol. 98 del *Beato de las Huelgas*. En este caso, el testigo que va a ser ajusticiado sí está situado mirando hacia su verdugo, con los brazos en alto implorando que se le perdone la vida, aunque la postura que adopta con las piernas no es la de arrodillarse sino la genuflexión, en actitud suplicante⁶²¹.

Continuando con la representación de este gesto en escenas donde aparecen condenados y penitentes, podemos citar otros ejemplos relevantes, como es el caso de la figura arrodillada situada en la parte posterior del parteluz en el Pórtico de la Gloria. Esta escultura, identificada por la tradición popular como el maestro Mateo, está de espaldas al pórtico, de rodillas y mira hacia el altar mayor de la catedral compostelana (**fig. 140**)⁶²². Con su mano izquierda

hacia lo alto implorando clemencia, mientras que los asesinos le apedrean. En cambio, en la escena dedicada al martirio de San Pedro, éste ha sido ya decapitado, de manera que, al igual que ocurre en el ejemplo del beato comentado, el santo ha bajado ya los brazos y la cabeza se ha desprendido del cuerpo. Cfr.: O. DEMUS, *La peinture murale romane*, Paris, 1970, 66/XXVIII.

⁶²⁰ Que el artista disponía de esta fórmula queda evidenciado por su utilización en otras escenas de esta misma obra, por ejemplo en el tercer registro del fol. 107v, donde las dos figuras situadas en el extremo derecho se arrodillan de la misma manera. Además, los demás personajes representados en el mismo registro adoptan posturas muy similares, por lo que podemos deducir que el artista disponía, no solo de ese modelo sino de una serie de fórmulas, todas ellas muy semejantes. Véase: *Ibidem*, fig. 482.

⁶²¹ Cfr.: *Ibidem*, fig. 388.

⁶²² La identificación de esta figura, también conocida como “santo dos croques”, con el maestro Mateo, proviene ya del siglo XIX, en el que autores como A. López Ferreiro se hacen eco de

sujeta una cartela mientras que se lleva la derecha hacia el pecho para golpeárselo. Así, la disposición combinada de sus extremidades superiores e inferiores convierte a este personaje en un penitente⁶²³.

3.3.2. Tumbarse en el suelo con las rodillas flexionadas

La segunda de las posturas que responde a la definición de postración es la de tumbarse en el suelo con las rodillas flexionadas, es decir postrarse arrodillándose. Se diferencia de la variante anterior en que tanto la cabeza como el torso se inclinan hacia delante, con la intención de llegar con la frente al suelo. Esta postura la encontramos en diferentes contextos, igual que la acabamos de analizar

Por lo que se refiere a la iconografía bíblica, el ciclo neotestamentario de la Pasión de Cristo proporciona a los artistas varios pasajes en los que interviene esta actitud. Uno de ellos es el de la Unción de Betania, momento en el que estando Jesús en casa Lázaro, su hermana María le ungió los pies⁶²⁴. Para llevar

esta tradición popular. Cfr.: A. LÓPEZ FERREIRO, *El pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor*, Santiago de Compostela, 1975, p. 93. Sobre esta tradición en textos de finales del siglo XIX y principios del XX véase M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El pórtico de la Gloria*, Madrid, 1999, pp. 68-70.

⁶²³ En el capítulo de introducción, al hablar sobre los tipos de gestos según su origen hemos señalado la existencia de gestos universales, es decir, aquellos que no nacen en un lugar específico y desde él se transmiten a otras culturas, sino que aparecen en civilizaciones y cronologías diferentes de manera espontánea, y en todas ellas tienen un significado similar. Éste es el caso de la postura que adopta el personaje arrodillado de la catedral de Santiago. Una actitud muy parecida, aunque sin duda mucho más expresiva, podemos observar, por ejemplo, en un grupo escultórico de un paranirvana, fechado entorno al siglo IX-X y procedente del templo budista de Horyu-ji (Nara, Japón). En este grupo, formado por varias esculturillas entorno al cuerpo de Buda, uno de los personajes está arrodillado, se lleva ambas manos al pecho para golpeárselo y abre la boca. Se trata, por tanto, de una actitud presente en civilizaciones alejadas desde el punto de vista geográfico pero también religioso y cultural. Sin embargo, en ambas surgió una disposición muy parecida para expresar el sentimiento de culpa y dolor.

⁶²⁴ *Juan*, 12, 1-8: “María, tomando una libra de unguento de nardo legítimo, de gran valor, ungió los pies de Jesús y los enjugó con sus cabellos, y la casa se llenó del olor del unguento”. *Mateo*,

a cabo este acto se postra ante él, como ocurre en un capitel de la jamba izquierda de la portada de San Nicolás de Soria, en el que la figura femenina aparece ante una mesa, detrás de la cual están representados Cristo y otros discípulos. María se arrodilla e inclina el cuerpo hacia delante, extendiendo las manos para tocar los pies de Cristo y unguirlos. En este caso, la postura adquiere un doble significado: por un lado se trata de una actitud necesaria, la figura femenina necesita inclinarse para poder llegar a tocar y unguir los pies de Jesús y, por otro lado, la postura expresa esa acción de reverencia, honra y adoración⁶²⁵. El propio Jesús se postra ante Dios en la imagen que plasma el pasaje de la oración en el monte de los olivos⁶²⁶.

Continuando con la representación gráfica del texto bíblico, uno de los contextos donde más ejemplos encontramos de este tipo de postración es en el libro del *Apocalipsis*. Son varias las escenas donde se representa a personajes dispuestos de esta manera. Una de ellas plasma gráficamente la comisión del escrito, el momento en el que Juan recibe la orden de dirigirse a las siete iglesias de Asia y, más concretamente, el pasaje en el que éste señala cómo cae ante la visión de una figura humana:

26, 6-13 y *Marcos*, 14, 3-9 también narran este hecho, pero lo sitúan en casa de Simón y no dan el nombre de la mujer que unge a Cristo en la cabeza y no en los pies.

⁶²⁵ Sobre este capitel véase: M. POZA YAGÜE, "San Nicolás de Soria...", pp. 293-294.

⁶²⁶ *Mateo*, 26, 39: "Y adelantándose un poco, se postró sobre su rostro, orando y diciendo (...); *Marcos*, 14, 35, "Adelantándose un poco, cayó en tierra y oraba que, si era posible, pasase de El aquella hora"; *Lucas*, 22, 41: "Se apartó de ellos como un tiro de piedra, y, puesto de rodillas, oraba diciendo (...)". Vemos, por tanto, que los tres evangelistas hacen alusión al gesto utilizado por Cristo para orar. Generalmente, los artistas siguieron el texto de Mateo o Marcos, que precisan como Jesús se postró sobre su rostro, aunque existen también obras en las que se sigue el texto de Juan, por ejemplo en el *Salterio de Ingeborg*, Chantilly, Musée Condé MS. 1695, fol. 24v, donde Cristo aparece claramente arrodillado, alzando sus brazos y dirigiéndolos hacia el Señor. F. Deuchler relaciona esta figura con la del personaje de Teófilo representado en el fol. 35v de este mismo salterio. Ambas tienen el mismo tamaño y una postura arrodillada muy similar, y este autor señala que ambas procederían de un modelo común, probablemente siciliano. Cfr. F. DEUCHLER, "The Artists of the Ingeborg Psalter", *Gesta*, Vol. 9, No. 2 (1970), pp. 57-58.

*“Cuando lo vi, me desplomé a sus pies como muerto, pero él puso su mano derecha sobre mí diciendo (...)”*⁶²⁷.

En las imágenes que ilustran este texto en los *Beatos de El Escorial*, *Facundo y Burgo de Osma* se representa a un personaje masculino arrodillado y con las manos extendidas hacia la figura sentada o de pie ante él que, a su vez, dirige su mano derecha hacia el hombro del personaje postrado (**fig. 141**)⁶²⁸. Se trata de una postura de la que encontramos también paralelos iconográficos en el arte románico europeo, como es el caso de la representación del ángel y el vidente Juan en el fol. 48r del *Apocalipsis de Bamberg*, datado a principios del siglo XI⁶²⁹.

Otro de los pasajes del *Apocalipsis* ilustrados con una escena en la que se utiliza el gesto que estamos analizando es el que se refiere a la muchedumbre ante el trono:

*“Y todos los ángeles que estaban de pie alrededor del trono, alrededor de los ancianos y de los cuatro seres vivientes, cayeron rostro a tierra delante del trono y adoraron a Dios”*⁶³⁰.

Encontramos un ejemplo relevante en el *Beato de Urgell*, donde un grupo numeroso de figuras, situadas en el registro intermedio de la miniatura, se

⁶²⁷ *Apocalipsis*, 5, 17

⁶²⁸ *Beato de El Escorial*, f. 3v; *Beato de Facundo*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitrina 14-2, fol. 46; *Beato de Burgo de Osma*, Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod. 1, fol. 19. Sobre este último manuscrito véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...IV. The Eleventh and Twelfth Centuries*, London, 1998, pp. 17-25 e ill. 1-82.

⁶²⁹ Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 140. Cfr.: I. F. WALTHER- N. WOLF, *Op. cit.*, pp. 118-119.

⁶³⁰ *Apocalipsis*, 7, 11.

postran con las rodillas flexionadas ante Dios, sentado en su trono en la zona superior de la escena⁶³¹.

Una postura muy parecida encontramos en la miniatura procedente del *Antiguo Testamento* y que se incluye en numerosos beatos, en la que se plasma la adoración de la estatua y el pasaje de los tres hebreos en el horno. Tanto en los beatos del siglo X, el de Urgell que acabamos de citar o el de Gerona, como en otros de estética plenamente románica, el de Silos o el de Las Huelgas (**fig. 142**), aparecen dos grupos de personajes, uno a cada lado de la estatua, que se inclinan ante ella apoyándose en las rodillas y dirigiendo la frente al suelo⁶³².

En el ámbito de la hagiografía también encontramos ejemplos interesantes de esta conducta. Quizá uno de los más significativos es la representación de dos personajes realizando este mismo gesto en dos placas de marfil que formaban parte de uno de los frentes de la arqueta de san Millán de la Cogolla, dedicada a la *Maiestas Domini*. En dos plaquitas, que estaban situadas en la parte inferior del frente, aparecen tallados dos personajes afrontados y postrados, con las rodillas y los brazos flexionados y las manos juntas en actitud de oración. Tanto las figuras como la postura que adoptan son descritas en las inscripciones que las acompañan. La placa de la izquierda representa al abad Blas, promotor de la arqueta, mientras que la de la derecha es ocupada por Munio, el escriba, cuya postura es identificada en la inscripción: “Munio scriba politor suplex”, es decir “Munio escriba elegante, arrodillado”⁶³³. El término

⁶³¹ *Beato de la Seu de Urgell*, Museo Diocesá de la Seu d’Urgell, Num. Inv. 501, fol. 177. Sobre este *Beato* véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...III. The Tenth and Eleventh Centuries*, London, 1998, pp. 17-20 e ill. 1-100.

⁶³² *Beato de la Seu de Urgell*, f. 201v; *Beato de Gerona*, fol. 248; *Beato de Silos*, fol. 229; *Beato de Las Huelgas*, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429, fol. 154.

⁶³³ Seguimos la transcripción y traducción dada por I. Bango en: I. BANGO TORVISO, “El escriba Munio”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. 1, p. 339 y en ID., *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*, Salamanca, 2007, p. 144.

supplex, derivado de *supplicatio*, alude al sentido que adquiere la postura. Se trata de una actitud de súplica, de ahí que las dos figuras se postren ante la *Maiestas Domini* que estaba situada en la placa inmediatamente encima⁶³⁴.

Esta actitud, con las rodillas flexionadas y apoyadas en el suelo, al tiempo que se extienden las manos en dirección al personaje ante el cual se realiza la postración, es una postura muy frecuente en el ámbito artístico bizantino, donde, uno de los temas iconográficos en los que los artistas la utilizan casi siempre es la Transfiguración, pasaje de menor repercusión en el arte románico hispano. En estas escenas uno o varios de los apóstoles caen postrados ante la aparición de Cristo, situado generalmente en la parte superior de la composición. Así ocurre, por ejemplo, en el *Salterio de la reina Melisenda* (**fig. 143**)⁶³⁵.

3.3.3. Postrarse en el suelo con las piernas completamente estiradas

Por lo que se refiere al gesto de postrarse en el suelo con las piernas completamente estiradas, son frecuentes también los ejemplos en el arte románico hispano. De nuevo encontramos modelos en el ámbito de los beatos, como la escena de la adoración de la muchedumbre ante el trono representada en el beato de San Millán, donde se minió una figura con las características

⁶³⁴ Al flexionar los brazos y juntar las manos, el gesto de estos dos personajes remite también a una actitud de oración. Según I. Bango, esta disposición corresponde a la forma característica que tenían los monjes de rezar y adorar en la tradición hispana. A ello se añade su atavío con el escapulario benedictino. Cfr.: I. BANGO TORVISO, *Emiliano, un santo de la España visigoda...*, p. 144.

⁶³⁵ En el *Salterio de la reina Melisenda*, esta postura de postrarse con las rodillas flexionadas se repite en la miniatura que ilustra el pasaje de Cristo en el monte de los Olivos. En este caso el personaje que se dispone de esta manera es el propio Cristo, en la parte superior de la imagen, y ante el ángel enviado por Dios, Londres, British Library, Egerton Ms. 1139, fol. 7.

descritas: se postra ante un ángel con las piernas extendidas y adelantando las manos hacia éste⁶³⁶; o en la escena de la comisión del escrito del beato de San Andrés de Arroyo, donde Juan se tumba en el suelo apoyando las manos⁶³⁷.

Otro ejemplo significativo podemos observarlo en la crismera de marfil, procedente de Saint-Evroult-d'Ouche (**fig. 144**)⁶³⁸. En ella se representaron varios episodios relacionados con la vida del rey Salomón, entre ellos el del juicio. En la escena que plasma éste, una de las mujeres suplica al rey que no mate al niño y lo hace postrándose con el cuerpo entero extendido⁶³⁹.

El arca procedente del monasterio de Carrizo de la Ribera (León), hoy conservada en el Museo de la Catedral de Astorga, cuyo frente está decorado con un ciclo pictórico de la infancia y pasión de Cristo, nos proporciona otra muestra de esta actitud. La lleva a cabo la figura de una de las hermanas de Lázaro en la escena que ilustra el pasaje bíblico de la resurrección de este último.

3.3.4. Postración acompañada de beso en el pie

Como señalábamos al comienzo del análisis de este gesto, existe una variante de la postración que implica el beso en el pie, es decir se trata de una postura libre, la de postrarse, que se realiza al mismo tiempo y combinado con

⁶³⁶ *Beato de San Millán*, Madrid, Real Academia de la Historia, Cod. 33, fol. 209. Sobre este Beato véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...III. The Tenth and Eleventh Centuries*, London, 1998, pp. 21-28 e ills. 101-165.

⁶³⁷ Fol. 4v.

⁶³⁸ Sobre esta crismera remitimos al apartado en el que analizamos la representación del dedo índice, donde señalamos su procedencia hispana.

⁶³⁹ La presencia de este gesto en la imagen plástica es ajena a la narración bíblica, en la que no se señala que la madre del niño se postrara ante Salomón: "Entonces la mujer cuyo era el niño vivo dijo al rey, pues se le conmovían todas las entrañas por su hijo: <Oh, señor rey!, dale a ésa el niño, pero vivo; que no lo maten>. Mientras que la otra decía: <Ni para mí ni para ti: que le partan>" (1 Reyes, 3, 26).

un gesto trabado alteradaptador, el de tomar el pie del personaje de rango superior para besarlo. Dentro de la iconografía sacra, esta actitud la descubrimos en varias escenas que plasman pasajes del *Nuevo Testamento*. La primera de ellas, perteneciente al ciclo de la Infancia de Cristo, es la Adoración de los Magos⁶⁴⁰. Existen varios ejemplos expresivos en el arte románico hispano: los tímpanos de las iglesias aragonesas de San Nicolás del Frago (Zaragoza), San Miguel de Biota (Zaragoza) y Santiago de Agüero (Huesca, **fig. 145**), así como un capitel de la iglesia segoviana de Grado del Pico. En todos ellos se representa al primer mago realizando una postración ante el conjunto formado por la Virgen con el Niño en el regazo, de manera que el rey coge los pies de Cristo para besarlos⁶⁴¹.

⁶⁴⁰ Como hemos podido comprobar en el análisis de la genuflexión y la postración, los artistas románicos recurrieron a diferentes posturas para plasmar gráficamente la adoración de los magos. Es consecuencia, sin duda, de la evolución de este tema iconográfico desde su representación en las primeras obras de arte cristiana. Como ha señalado ya I. Bango, en un primer momento, el arte sólo plasmó uno de los momentos de la Epifanía, el de la ofrenda, ejecutada casi siempre a través de personajes de pie. En época carolingia, aunque muchos textos sobre este pasaje fueron enriquecidos con diversos detalles, las imágenes incluyeron muy pocas variantes: los magos siguieron manteniéndose oferentes, aunque en algunos casos comenzaron a inclinarse o caer de rodillas. Fue en el siglo XII, cuando la escena de la Epifanía comenzó a tener una gran cantidad de variantes y a presentar la escena en dos momentos, el de la ofrenda y el de la adoración. Sobre todo ello véase: I. BANGO TORVISO, “Sobre el origen de la proskynesis en la Epifanía de los Magos”, *Traza y Baza*, 7 (1978), pp. 29-33 y G. SCHILLER, *Op. cit.*, pp. 100-114.

⁶⁴¹ Generalmente, en la historiografía europea se había señalado que este tema iconográfico de postrarse con beso en el pie había sido introducido en Occidente a finales del siglo XIII, bien por los hermanos Pisano en Italia o bien a través del *Salterio de Yolanda de Soissons* (1270-1280), y que sería una postura de clara influencia bizantina. Sin embargo, como han demostrado ya varios investigadores españoles, este tema lo encontramos en España a finales del siglo XII y principios de la centuria siguiente, siendo éstos los primeros ejemplos europeos. Sobre estas representaciones y su origen véase: I. BANGO TORVISO, “El maestro de Grado del Pico: un maestro románico aragonés en Castilla”, *Actas del XXIII CEHA: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, pp. 283-291 e ID., “Sobre el origen...”, pp. 25-39. Otros estudios sobre estos tímpanos son: D. OCÓN ALONSO, “Bizantinismo y difusión de modelos en el románico periférico”, *Actas del VIII CEHA*, Cáceres 1990, pp. 95-101 e ID., “Los ecos del último taller de Silos...”, p. 505. Para D. Ocón, el tímpano de El Frago es una obra de menor calidad y ejecución más torpe; se habría inspirado en los otros dos ejemplos aragoneses, Santiago de Agüero y San Miguel de Biota. Cfr.: D. OCÓN ALONSO, *Tímpanos románicos españoles: Reinos de Navarra y Aragón*, t. I, Madrid, 1987, p. 176. En la portada de esta iglesia, además, en torno al tímpano que acoge la representación de la Epifanía, en la arquivolta se desarrolla un calendario, ocupando cada mes una de las dovelas. Sobre este calendario véase: M. G. DE VALENZUELA, “El calendario románico esculpido en la iglesia de El Frago en Cinco

En el ciclo de la pasión existen varios pasajes, que narran milagros realizados por Cristo, cuya plasmación al campo artístico ha conllevado la representación de figuras dispuestas como estamos analizando. Uno de ellos es el milagro de la resurrección de Lázaro, en el que una de sus hermanas, Marta o María, o bien ambas, se postran ante Cristo en señal de agradecimiento por el milagro realizado. Son innumerables los ejemplos de esta iconografía en el arte románico europeo, como los ejemplos italianos de las puertas de bronce de Pisa, Monreale y Benevento (**fig. 146**), la representación en las pinturas murales de la iglesia de Sankt Georg Oberzell en la isla de Reichenau⁶⁴² o en una placa de marfil de procedencia italo-bizantina, fechada hacia finales del siglo XII y hoy conservada en el Museo Victoria & Albert de Londres⁶⁴³. En el arte románico

Villas”, *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel. Estudios Medievales I*, Zaragoza, 1977, pp. 307-319.

Sobre los dos ejemplos zaragozanos véase también: F. ABBAD RÍOS, *El románico en Cinco Villas*, Zaragoza, 1979, pp. 58-60; J. A. GAYA NUÑO, “Tímpanos románicos españoles” *Goya*, 43-45 (1961), pp. 32-43, concretamente p. 38. En cuanto a la representación del capitel de Grado del Pico, ha sido analizada también por: I. RUIZ MONTEJO, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, pp. 140-142.

⁶⁴² En ámbito germano, es bastante frecuente la utilización de este gesto en la plasmación gráfica de los milagros de Cristo. Así por ejemplo, en el fol. 54r del *Codex Aureus* de Echternach (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142), encontramos esta postura doblemente repetida: en el registro superior del folio para la representación del milagro de la curación de la hemorroísa (Mateo, 9, 20-22) y en el registro inferior en la imagen de la curación de los diez leprosos (Lucas, 17, 11-19). En las propias pinturas de Sankt Georg Oberzell, en la isla Reichenau del Lago Constanza, este gesto aparece no sólo en la escena de la resurrección de Lázaro sino también en la plasmación de otros milagros.

⁶⁴³ Creemos que la representación tanto de la puerta de bronce de Benevento como la de la placa de marfil responden a modelos bizantinos, en los que una de las dos hermanas, generalmente María, se postra con las rodillas flexionadas y besa uno de los pies de Cristo mientras que Marta, con las rodillas en tierra, levanta la cabeza y mira a Cristo al tiempo que extiende ambas manos hacia él. Así se representa, por ejemplo, en la miniatura que ilustra este milagro de Cristo en una copia de las Homilías de Gregorio Nazianzeno (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. grec. 510, fol. 30v). Cfr.: D. TALBOT RICE, *Art of the Byzantine Era*, London, 1963, p. 83.

En el caso de las dos obras occidentales que hemos citado, la figura de María se postra y coge con sus manos el pie de Cristo con intención de besarlo igual que en el ejemplo bizantino, aunque en este caso no llega a realizar completamente la acción, quedando su rostro a cierta distancia del pie. Sobre la escena de la puerta italiana véase: U. MENDE, *Die Bronzetüren des Mittelalters. 800-1200*, München, 1983.

La placa italo-bizantina, dividida en tres registros de los cuales la escena que hemos señalado se haya en el segundo, presenta también el tema iconográfico del encuentro de las Marías con Cristo, situado en el registro más inferior. La composición es muy similar a la utilizada en la

hispano esto es más infrecuente. En cambio, sí encontramos algún ejemplo en la representación gráfica de otro pasaje de este ciclo, el del *Noli me tangere*, el momento en el que María Magdalena se postra ante Jesucristo. La plasmación de este pasaje en la *Biblia de Ávila*, nos muestra la figura de María Magdalena postrada, con las rodillas flexionadas y besando uno de los pies de Cristo (**fig. 147**)⁶⁴⁴. También encontramos ejemplos del pasaje de la pecadora arrepentida, narrado por san Lucas, que especifica cómo la mujer pecadora lava los pies de Cristo y se los besa⁶⁴⁵. Es representado en el capitel intermedio de la jamba izquierda de la puerta sur del transepto de la catedral de Tudela. La mujer se arrodilla ante Cristo e inclina su torso hacia él, al tiempo que parece coger con su mano derecha los cabellos para secar los pies de Jesús⁶⁴⁶. El tocar lo sagrado, rozar los pies de Cristo, tiene connotaciones taumáticas: aquí se busca la salvación espiritual. Cristo sana el alma y la libera del pecado.

El ámbito de la hagiografía también ofrece ejemplos de este gesto de postración con beso en el pie, como en el caso de uno de los capiteles de la jamba derecha de la portada occidental en la iglesia soriana de San Juan de

resurrección de Lázaro. Véase: P. WILLIAMSON, *The Medieval Treasury. The art of the Middle Ages at the Victoria and Albert Museum*, London, 1986, pp. 164-165.

⁶⁴⁴ Madrid, Biblioteca Nacional, vit. 15, fol. 350. M. Rodríguez Velasco ha relacionado las miniaturas neotestamentarias de esta Biblia con la decoración pictórica de la iglesia de San Justo de Segovia. Apunta la posibilidad de que el artista que trabaja en la obra miniada sea un artista itinerante relacionado con los *scriptoria* monacales segovianos de finales del siglo XII. Cfr.: M. RODRÍGUEZ VELASCO, "Iconografía del *Nuevo Testamento* en la <Biblia de Ávila> (Bibl. Nac., Vit. 15-1)", *La Biblia en el arte y en la literatura. V Simposio Bíblico Español*, vol. 2, Valencia, 1999, p. 365.

El último estudio sobre las miniaturas del *Nuevo Testamento* de esta Biblia ha sido realizado por M. A. WALKER VADILLO, "Challenged Iconography: The Last Folio in the Cycle of the Life and Passion of Christ in the Bible of Avila", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 12 (2007), pp. 227-236.

⁶⁴⁵ *Lucas*, 7, 37-38: "Y he aquí que llegó una mujer pecadora que había en la ciudad, la cual, sabiendo que estaba a la mesa en casa del fariseo, con un pomo de alabastro de unguento se puso detrás de El, junto a sus pies, llorando, y comenzó a bañar con lágrimas sus pies y los enjugaba con los cabellos de su cabeza, y besaba sus pies y los unguía con el unguento".

⁶⁴⁶ Este detalle permite a M. Melero identificar esta escena como la de la mujer pecadora arrepentida descrita por Lucas y no como el pasaje de la unción de Betania. Véase el razonamiento en M. MELERO MONEO, "Escultura monumental. Portadas y claustro", *La catedral de Tudela*, Pamplona, 2006, pp. 202-203.

Rabanera, procedente de la iglesia de San Nicolás de Soria. En los capiteles de la jamba derecha de esta portada se representaron varias escenas con milagros de este santo y en el segundo de los capiteles podemos ver la representación de un personaje que se inclina arrodillándose ante el santo, situado en el centro de la composición y le besa los pies⁶⁴⁷.

Mención especial merece la presencia de este gesto en la miniatura que ilustra el pasaje de la muchedumbre ante el trono en el *Beato de Urgell* (fol. 177). En ella encontramos la representación de un personaje que se postra ante el ángel, con una pierna flexionada y otra completamente estirada, que alarga sus manos para coger los pies del ángel pero que no llega a besarlos, ya que éste coge su cabeza con las manos. Se trata, por tanto, de una especie de postura híbrida entre las que ya hemos mencionado: es una postración a medio camino entre la que presenta normalmente las rodillas flexionadas y la que muestra el cuerpo entero extendido, y que además toma uno de los pies del ángel con sus manos para besarlos, aunque no llega a completar el gesto porque el ángel coge su cabeza y la levanta. Un ejemplo similar lo descubrimos en una miniatura de un manuscrito francés de la segunda mitad del siglo XI, hoy conservado en París⁶⁴⁸. Se trata de la inicial con la que comienza el *Libro de los Números*, en la que Moisés se postra ante el Señor con el cuerpo completamente extendido y

⁶⁴⁷ Existen varias hipótesis sobre el tema iconográfico representado en este capitel, aunque todas ellas coinciden en que se trata de uno de los milagros obrados por San Nicolás, santo de origen oriental cuyo culto y veneración se extendió por toda Europa a partir de 1087, momento en el que su cuerpo fue trasladado a la ciudad italiana de Bari. Para la mayor parte de los investigadores, las escenas representadas en la jamba derecha de esta portada hacen referencia a la historia de los tres oficiales condenados a muerte que fueron salvados por San Nicolás, de manera que el gesto del personaje que estamos analizando sería realizado por uno de esos oficiales, que se postra para agradecer al santo su salvación. En cambio, para M. Poza en estos capiteles se representa el milagro de los tres niños o tres clérigos descuartizados por un hostelero y resucitados por este santo. Según esta autora, el personaje postrado sería el hostelero homicida que se inclina para besar los pies de San Nicolás y pedir perdón por su pecado. Véase: M. POZA YAGÜE, “San Nicolás de Soria...”, pp. 283-306.

⁶⁴⁸ Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. I, fol. 41v.

toma uno de sus pies para besarlo, aunque sin llegar a completar la acción, ya que su rostro queda algo separado. El patriarca se inclina ante el Dios que salva a su pueblo.

3.3.5. Significado y origen de la genuflexión y la postración

Tanto la actitud de hincar la rodilla en tierra como todas las variantes de la postración son conductas realizadas siempre en dirección hacia otro personaje, de condición superior. Pueden expresar súplica, adoración, petición de perdón, petición de favor, rendición, obediencia etc. La realización de este gesto, por tanto, implica que aquella figura que lo ejecuta se encuentra en una situación desfavorecida, de manera que lleva a cabo este tipo de comportamientos ante aquella otra con potestad suficiente para prestarle su ayuda.

Se trata, además, de posturas extremadamente frecuentes en todo tipo de soportes y tanto en la iconografía sacra como la profana. Su uso reiterado en el medio artístico estaría estrechamente relacionado con la sociedad que dio lugar a su representación. Los órdenes sociales son definidos por San Jerónimo, que establece los grupos de *oratores*, *bellatores* y *laboratores*, y posteriormente por San Isidoro y San Gregorio magno, que explicaron la jerarquización social. De esta manera, la sociedad medieval acepta la trifuncionalidad y la división entre grupos privilegiados (nobles y clérigos) y no privilegiados (estado llano). Por ello, la realización de rituales y comportamientos en los que esta relación jerárquica quedaba patente fueron muy habituales, como señalaremos posteriormente.

Por otro lado, este tipo de conductas no tuvieron lugar únicamente con el surgimiento de la sociedad medieval, sino que podemos considerarlas como un comportamiento universal, presente en culturas alejadas geográfica y temporalmente⁶⁴⁹. Por lo que se refiere a la cuenca mediterránea, se trata de actitudes presentes en todas las civilizaciones antiguas del Mediterráneo. En Egipto, por ejemplo, una de las posturas más frecuentes de adoración a los dioses era la de arrodillarse con los brazos en alto, como podemos observar en el denominado *Papiro Greenfield*⁶⁵⁰.

Los gestos de súplica, adoración, obediencia o petición fueron también utilizados asiduamente en las civilizaciones antiguas del Oriente Próximo y en el mundo grecorromano. Eran dirigidos tanto hacia la divinidad como hacia el soberano y existían distintas fórmulas, fundamentalmente dos, denominadas *prosquinesis*⁶⁵¹. El primero de ellos era el de realizar un beso a distancia, consistente en besar la mano y después mover ésta hacia el objeto que se

⁶⁴⁹ Podemos citar, por ejemplo, su presencia en la pintura prehispánica de Sudamérica. Así, en el cuarto 12 del palacio de Tetitla, en Teotihuacán, hallamos la representación de un hombre-jaguar arrodillado, con una de sus piernas flexionadas y la otra apoyada en el suelo, en actitud de reverencia. Véase: B. DE LA FUENTE – T. FALCÓN – M. E. RUIZ GALLUT – F. SOLIS – L. STAINES CICERO – M. T. URIARTE, *Pintura mural prehispánica*, Madrid, 1999, p. 55, fig. 29, foto 20.

Agradezco a M. T. López de Guereño su amable ayuda en este aspecto.

⁶⁵⁰ Londres, British Museum, 10554,85. Se trata de un ejemplar del *Libro de los Muertos* de una mujer llamada Nesitanebtashem, realizado en el tercer período intermedio, vigésimo primera dinastía, hacia el año 1025 a. C. Una reproducción de este papiro se encuentra en: *Egipto. El mundo de los Faraones...*, p. 448, fig. 43.

⁶⁵¹ Como han demostrado ya varios autores, el término *prosquinesis*, en griego προσκυνέω, no se refiere a la acción de tumbarse en el suelo sino que se trata de un concepto abstracto que alude a la adoración. Literalmente el término es un compuesto del verbo κυνέω, “besar”, y del prefijo πρόσ, que significa “hacia”, de manera que alude a la acción de un beso enviado hacia algo o alguien. Sobre todo ello véase: C. SITTL, *Op. cit.*, pp. 174-199, donde analiza las distintas fórmulas de adoración en el mundo grecorromano y B. M. MARTIN, “Proskynesis and adorare”, *Language*, 12 (1936), pp. 272-282. En el ámbito de la historiografía hispana destacan los estudios de: I. BANGO TORVISO, “Sobre el origen de la *prosquinesis*...”, p. 26 y M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA – M. A. FORNÉS PALLICER, “El beso a distancia según los textos latinos”, *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, (Santiago de Compostela, del 15 al 20 de septiembre de 2003)*, vol. II, Madrid, 2005, pp. 919-926, especialmente pp. 919-920. Para más información sobre el gesto del beso véase su análisis en el capítulo que dedicamos a las conductas trabadas, concretamente en el apartado de los gestos alteradaptadores.

veneraba y adoraba. En las manifestaciones artísticas, esta conducta quedó codificada a través de la postura de colocar la palma de la mano ante la boca. Así podemos observarlo ya en la estela del Código Hammurabi, del siglo XVIII a. C. o en la escultura del Orante de Larsa, de principios del segundo milenio, ambas conservadas en el Louvre⁶⁵². Un ejemplo altamente expresivo, posterior, lo descubrimos en uno de los relieves de la Apadana o sala de audiencias en Persépolis, construida por Darío el Grande en el siglo VI a. C.

La segunda de las conductas de adoración, respeto y sumisión principales en el Oriente y, sobre todo en la civilización persa, era la genuflexión. Es descrita, ya en el siglo V a. C. por Heródoto en el libro I de su *Historia*. Detalla, efectivamente, los distintos modos de saludo entre los persas, en función de su estamento social:

*“Si se cruzan en un camino, he aquí como se puede reconocer a los que pertenecen al mismo rango social. Pues en vez de saludarse mutuamente se besan en la boca, si uno es de rango algo inferior al otro se besan en la mejilla y si uno es muy inferior al otro hinca la rodilla en tierra y le besa la mano”*⁶⁵³.

⁶⁵² Cfr.: J. D. FOREST – N. GALLOIS, “L’art mésopotamien: architecture et arts plastiques du début du IIe millénaire à la chute de Babylone”, *L’art en Mésopotamie* (sous la direction de Giovanni Curatola), Milano, 2006, pp. 69-70 y figs. 53-55.

Esta postura parece tener un carácter universal, como demuestra el hecho de que también sea frecuente en la civilización y el arte hindúes. Un ejemplo representativo de ello podemos observarlo en una escultura de bronce fechada alrededor del año 1020 y hoy conservada en el Victoria and Albert Museum. Representa a Hanuman, una figura mitad humana mitad simia, que coloca su mano enfrente de la boca en un gesto característico de humildad. Véase: *Chola. Sacred bronzes of Southern India*, London, 2007, p. 127.

⁶⁵³ HERÓDOTO, *Historia*, libro I, 134, edición de Manuel Balasch, Madrid, 1999, p. 143.

En tercer lugar, existió también la variante de postración de tumbarse en el suelo con las piernas flexionadas, como podemos observar en un relieve hoy conservado en el British Museum, en el que Jehu de Israel se postra con las rodillas flexionadas ante Salmanasar III (**fig. 148**).

En estrecha relación con las conductas realizadas en Oriente, debemos señalar la descripción de posturas muy similares en el texto del *Antiguo Testamento*. Podemos citar un ejemplo bien significativo presente en el *Libro de Ester*, 3, 2-6:

“Todos los servidores del rey que estaban a la puerta del palacio doblaban ante Amán la rodilla y se prosternaban ante él, pues tal era la orden del rey; pero Mardoqueo no doblaba sus rodillas ni se prosternaba y los servidores del rey que estaban a la puerta dijeron a Mardoqueo: <¿Por qué traspasas la orden del rey?> Y como se lo repitiesen todos los días y él no les hiciese caso, se lo comunicaron a Amán, para ver si Mardoqueo persistía en su resolución, pues les había dicho que era judío. Viendo Amán que Mardoqueo no doblaba la rodilla y no se prosternaba ante él, se llenó de furor; pero teniendo en poco poner su mano sobre Mardoqueo solamente, pues ya le habían dicho a qué pueblo pertenecía, quiso destruir al pueblo de Mardoqueo, a todos los judíos que habitaban en el reino de Asuero”.

Por el contrario, en la civilización griega la postración completa, tumbarse en el suelo con las piernas flexionadas, fue considerada como un signo de esclavitud y no era realizada ante los dioses ni tampoco como señal de saludo

o reverencia⁶⁵⁴. En cambio, sí fue habitualmente utilizada la genuflexión y el hecho de arrodillarse, acompañados ambos del beso en la mano o incluso en las rodillas⁶⁵⁵. Esta postura es descrita ya en Homero. En el último canto de la *Iliada*, en el que Príamo, padre de Héctor, besa la mano de Aquiles para pedirle el cuerpo difunto de su hijo:

*“El atribulado Príamo entró sin ser visto, y acercándose a Aquiles, se echó a sus pies, abrazó sus rodillas y besó aquellas manos terribles, homicidas, que habían dado muerte a tantos suyos”*⁶⁵⁶.

Sería introducida en época imperial romana, como uno de los gestos más importantes realizados, por un lado, ante los dioses por parte de los fieles y, por otro, ante el emperador por aquellos pueblos derrotados o sometidos. Por lo que respecta a la primera, las fuentes literarias nos ofrecen testimonios claros del uso frecuente de la postración. Lo describe, por ejemplo, Apuleyo en *El asno de oro* al referirse a una petición de favor ante una diosa:

⁶⁵⁴ M. A. FORNÉS PALLICER, - M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, “La gestualidad de la barba y el mentón en la Antigüedad romana”, *Revista de Estudios Latinos*, 5 (2005), p. 190, n. 47.

⁶⁵⁵ Sobre los gestos y el concepto de súplica en el mundo antiguo véase: F. S. NAIDEN, *Ancient Supplication*, Oxford, 2006.

⁶⁵⁶ *Iliada*, Canto XXIV, *Op. cit.*, p. 459. Sobre los gestos de súplica en la *Iliada* y la *Odisea* véase el estudio de: V. PEDRICK, “Supplication in the Iliad and the Odyssey”, *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, 112 (1982), pp. 125-140. Véase también: M. GIORDANO, *La supplica: Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli, 1999 y J. GOULD, “Hiketia”, *Myth, Ritual Memory and Exchange: Greek literature and culture*, Oxford, 2001, pp. 22-77.

Para una comparación entre la obra de Homero y la *Dionisiaca* de Nonno de Panópolis, del siglo V d. C. véase el trabajo de: L. MIGUÉLEZ CAVERO, *Op. cit.*, pp. 251-273.

“Psique, entonces, arrodillándose a los pies de la diosa, bañándolos en copiosas lágrimas y barriendo el suelo con la cabellera, implora su gracia con las más fervientes oraciones (...)”⁶⁵⁷.

En lo que respecta a la segunda, la postura característica del vencido para pedir clemencia al vencedor, también podríamos señalar múltiples modelos textuales en los que ésta es descrita. Así lo demuestra un pasaje de Horacio en el que narra la derrota sufrida por el bando de Bruto en la batalla de Filipos:

“Contigo sufrí Filipos y la apresurada fuga, cuando deshonrosamente abandoné el escudo, después de que la virtud fue quebrantada y los orgullosos tocaron el sucio suelo con su mentón”⁶⁵⁸.

En el plano artístico, la cultura romana también dejó abundantes ejemplos gráficos de la utilización de este gesto. Lo hallamos, fundamentalmente en escenas en las que los pueblos germánicos o *barbari*, derrotados por los sucesivos emperadores romanos, acuden humildemente ante éste para pedir clemencia⁶⁵⁹. Así podemos comprobarlo, por ejemplo, en el

⁶⁵⁷ APULEYO, *El asno de oro*, *Op. cit.*, p. 169.

⁶⁵⁸ HORACIO, *Epodos y Odas*, introducción, traducción y notas de Cristóbal López, Madrid, 1985, p. 108. Sobre este pasaje, M. A. Fornés y M. Puig señalan que el poeta utiliza la expresión *solum tetigere mento*, que tendría un significado literal de “caer al suelo derrotado”. Sin embargo, la mayoría de los investigadores coinciden en señalar que Horacio en este punto hace referencia a la prostración, la conducta adoptada por los vencidos ante el ejército vencedor. Cfr.: M. A. FORNÉS PALLICER - M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, “La gestualidad de la barba...”, p. 190, n. 47.

⁶⁵⁹ Según P. Zanker, el creador de la fórmula iconográfica de la derrota y la humillación de los pueblos bárbaros ante el emperador romano fue Augusto. Cfr.: P. ZANKER, *Augusto y el poder...*, pp. 223-224. Sobre la relación entre romanos y bárbaros en la última época del Imperio Romano y las invasiones bárbaras véase: W. POHL, “Konfliktverlauf und Konfliktbewältigung:

denominado tazón de plata de Boscoreale, fechado hacia el año 12 d. C. En una de sus caras fue representada la figura del emperador Augusto entronizado, que recibe el sometimiento de los pueblos bárbaros del norte, rodeado de varios soldados y lictores⁶⁶⁰. Otro ejemplo elocuente lo hallamos en el denominado sarcófago de Portonaccio, del siglo II d. C., hoy conservado en el Museo Nazionale de Roma (**fig. 149**). En las escenas que ornán el frente de su tapa, hallamos la representación de un “bárbaro” que hinca su rodilla izquierda en el suelo al tiempo que flexiona la pierna derecha y se dispone a besar la mano del emperador Marco Aurelio, sentado en un trono en forma de silla curul. Algo similar podemos observar en uno de los lados de la base del obelisco de Teodosio en Estambul. Dividido en dos fajas horizontales, la superior alberga la representación del emperador y otros personajes sentados. La parte inferior es ocupada por la imagen de varias figuras que realizan la genuflexión y extienden sus manos, en las que portan ofrendas. Se trata de la imagen de varios pueblos, entre los que se encuentran persas y germanos (**fig. 27**)⁶⁶¹.

La realización de este tipo de conductas con los significados claros de sumisión, súplica y petición fue asumida de manera natural por el cristianismo, basado conceptual y plásticamente en muchos de los preceptos de la cultura romana.

Así, en Oriente, tanto la civilización bizantina como la cultura copta en Egipto recurrieron habitualmente a este tipo de prácticas. La genuflexión y la

Römer und Barbaren im frühen Mittelalter”, *Frühmittelalterliche Studien*, 26 (1992), pp. 165-207.

⁶⁶⁰ Según P. Zanker se trata de la representación de una de las visitas de Augusto al frente de batalla en el Norte, realizada entre los años 15 y 8 a.C. Los príncipes bárbaros se acercan al emperador e hincan sus rodillas en tierra, presentan ante él a sus hijos y lo contemplan como si fuera una aparición. Augusto los recibe con los brazos abiertos y recibe su sometimiento. Cfr.: P. ZANKER, *Augusto y el poder...*, pp. 269-270. Sobre esta pieza véase también: J. BOARDMAN, *Op. cit.*, pp. 273-274 y fig., 269.

⁶⁶¹ Cfr.: A. GARCÍA Y BELLIDO, *Op. cit.*, pp. 751-753.

postración, en todas sus variantes, fueron comportamientos frecuentes en todos los ámbitos de la cultura oriental, tanto en el contexto religioso, es decir, la sumisión ante la divinidad, como en el profano, la rendición ante el emperador, gobernante o personaje de alto rango social y político.

Por lo que se refiere al mundo copto, citamos un ejemplo que refleja claramente cómo esta postura era habitual: se trata de un grupo de santos pintados en la célula A del convento de Saqqara, fechado entre los siglos VII y VIII. Los cuatro santos representados son Onufro, Macario el Grande, Apollo e Phib. Ante Apollo, y representado en un nivel inferior al de las figuras sagradas, podemos observar la figura de un penitente que se postra ante los pies del santo mencionado⁶⁶².

En cuanto a la civilización bizantina, en el campo de las fuentes literarias, podemos señalar varios ejemplos ilustrativos, tanto en el ámbito de la poesía como en el de la novela. Destacamos su descripción en el poema del siglo X de *Basilio Digenis Akritas*, ya mencionado anteriormente en este capítulo:

*“Entonces ella, después de venir a mi encuentro,
entrelazó sus manos convenientemente,
e inclinó hasta la tierra su cabeza con decoro (...)
Luego, abrazada a mis pies, besaba
mi mano derecha, mientras profería sosegadamente estas
palabras (...)”*⁶⁶³.

⁶⁶² Este penitente ha sido identificado como Amoun. Cfr.: M. ZIBAWI, *Op. cit.*, p. 87 y fig. 96.

⁶⁶³ *Basilio Digenis Akritas, Op. cit.*, pp. 271-272.

Dos siglos más tarde, la novela en verso *Rodante y Dosicles*, de Teodoro Pródromo, nos proporciona descripciones similares en situaciones de petición de clemencia y súplica:

*“Informado de los sacrificios y de los crímenes, se acercó inmediatamente al templo entre enormes gritos (desgarrándose, arañándose la gracia del rostro, mesando su blanco y venerable cabello) y poniéndose a los pies de Briaxes, le dijo trágicamente palabras muy dignas de lástima (...) Pues en vano hubiera realizado tan largo viaje, si no consigo nada con venir a Chipre, y en vano tocaría ahora tus sagrados pies con la esperanza de ver, como padre anciano que vivo aún, a mi hijo. ¡No hagas eso, divino rey, no, por los dioses! (...) En verdad, rey, no me levantaré del suelo, no dejaré de besar tus reales pies, no detendré el gran alboroto de mis lamentos ni contendré el río de mis lágrimas, si no me concedes la vida de mi hijo”*⁶⁶⁴.

Paralelos gráficos de esta actitud en el arte bizantino los podemos encontrar con cierta asiduidad, tanto en la iconografía sacra como profana. En la primera de ellas, la representación artística del *Antiguo Testamento* nos proporciona una muestra elocuente de esta actitud, en el segmento XII del rollo de Josué⁶⁶⁵. En relación con el *Nuevo Testamento*, esta postura es adoptada

⁶⁶⁴ TEODORO PRÓDOMOS, *Rodante y Dosicles*, traducción de José Antonio Moreno Jurado, Madrid, 1996, pp. 127-128.

⁶⁶⁵ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. gr. 431. Dos personajes vencidos hincan una de sus rodillas en tierra, al tiempo que estiran la otra pierna y extienden sus brazos hacia el personaje veterotestamentario que, a la manera de los emperadores romanos, está sentado en un trono, acompañado de su ejército. Cfr.: I. F. WALTHER – N. WOLF, *Op. cit.*, pp. 104-105.

frecuente por las figuras de Marta y María en la representación de la resurrección de Lázaro, o de las tres Marías junto al sepulcro vacío, como ocurre en las *Homilias de Gregorio Nacianceno* (**fol. 150**)⁶⁶⁶.

Por otro lado, en el ámbito de la iconografía profana, es una postura realizada también por los súbditos, ante el emperador bizantino, como podemos observar en el frontispicio del *Salterio de Basilio II*⁶⁶⁷. De menor casuística, podemos señalar la representación de la postración del emperador ante Dios o Cristo. Es el caso de la imagen del emperador León VI ante Cristo en el mosaico del nártex de Santa Sofía de Constantinopla (**fol. 151**)⁶⁶⁸. Los frescos de las iglesias de Capadocia también nos proporcionan abundantes ejemplos de este tipo de actitudes. Sobresale la representación de donantes postrados con las rodillas flexionadas y las palmas extendidas hacia los pies de Cristo en dos escenas del nártex y el ábside principal en la iglesia del monasterio de Karanlik, en el valle de Göreme⁶⁶⁹. Por último, existen también representaciones de este tipo de posturas ante santos, como ocurre en el fol. 3r de la *Biblia de León el Patricio*, en el que San Nicolás recibe las súplicas del abad Macario y de Constantino el *protospatharios*⁶⁷⁰.

Lo mismo sucedió en ámbito occidental. A lo largo de la Alta Edad Media, las posturas que estamos analizando fueron una constante en todos los

⁶⁶⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Grec. 510, fol. 30v.

⁶⁶⁷ Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, gr. Z. 17. Véase una reproducción de la imagen en: D. TALBOT RICE, *Art of the Byzantine Era*, London, 1989, p. 195, fig. 91. Sobre esta representación véase también: A. GRABAR, *L'empereur...*, pp. 86-88.

⁶⁶⁸ Sobre la imagen del emperador en adoración véase: A. GRABAR, *L'empereur...*, pp. 98-106.

⁶⁶⁹ Las pinturas de este monasterio han sido fechadas hacia mediados del siglo XI. Cfr.: L. RODLEY, *Cave monasteries of Byzantine Cappadocia*, New York, 1985, pp. 48-56, especialmente p. 54, fig. 10.

⁶⁷⁰ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Reg. gr. 1B. Una reproducción de la imagen puede encontrarse en: H. MAGUIRE, *The icons of their bodies. Saints and their images in Byzantium*, Hong Kong, 2000, p. 91, fig. 77.

ámbitos de la sociedad⁶⁷¹. Al igual que en Oriente, su uso caracterizó no sólo a los rituales y prácticas litúrgicos y sacros, sino también a la relación entre los distintos grupos sociales. Por lo que respecta al primero, las reglas monásticas altomedievales prescriben la realización de esta conducta en el desarrollo de los rezos diarios:

“Indefectiblemente, en todos los rezos de cada una de las horas, nocturnos y diurnos, al final de todos los salmos, al cantar el gloria al Señor, harán la postración en tierra, con tal regulación, empero, que ninguno se postre o se levante de nuevo antes que el superior, sino todos con la mayor uniformidad han de levantarse, y con las manos extendidas hacia el cielo continúan orando con la misma uniformidad con que se han postrado”⁶⁷².

Pero también narran su realización en las descripciones que llevan a cabo sobre las relaciones entre monjes y abades. Así, por ejemplo, los monjes deben postrarse ante el abad y realizar el beso en el pie a la hora de realizar algún tipo de ruego o favor:

⁶⁷¹ Analizando el papel del besamanos y el beso en el pie, G. F. Jones ha señalado que el pueblo franco, que ayudó a repoblar la Galia, había sido ya expuesto a las costumbres romanas antes de cruzar el Rhin. Tanto los mercenarios germanos como los *foederati* se acostumbraron a besar las manos o pies de sus protectores romanos y probablemente introdujeron las costumbres romanas al regresar a sus tierras del norte. Según este autor, prueba de ello serían los nuevos códigos de leyes que se redactaron en las partes del Imperio, entre borgoñones, visigodos y lombardos. Cfr.: G. F. JONES, “El papel del beso en el Cantar de Gesta”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI (1965-1966), pp. 105-118, especialmente p. 116.

⁶⁷² FRUCTUOSO DE BRAGA, *Regla*, capítulo II: De los prepósitos y del oficio. Ya hemos citado este texto en relación con la postura del orante. Cfr.: *Reglas monásticas...*, pp. 140-141. Por tanto, podemos señalar que los dos comportamientos de adoración hacia Dios más importantes en esta época fueron los de levantar las manos al cielo y postrarse.

“Por nuestra parte, te representamos a ti, señor nuestro, que, si pretendieras, lo que al menos no puede creerse y lo que Dios no permita que suceda, tratar a alguno de nosotros injustamente, o con soberbia, o con ira, o tener predilección por uno y despreñar a otro con odio, a uno mandar con imperio y a otro adular, como hace el vulgo, entonces tengamos también nosotros potestad, concedida por Dios, de presentar queja sin soberbia ni ira a nuestro prepósito por cada decanía, y el prepósito de besarte humildemente los pies a ti, señor nuestro, y manifestar en cada caso nuestra queja, y tú deberás escuchar pacientemente, y humillar la cerviz en la regla común, y corregirte y enmendarte (...)”⁶⁷³.

Por otro lado, encontramos la descripción de la postración en relación con las ceremonias de coronación. En la Navidad del año 800, la coronación de Carlomagno es descrita en los *Anales de Eginardo*:

“El mismo, después de hacer su entrada el sacratísimo día de Navidad en la basílica del apóstol san Pedro para la solemne celebración de las misas, y situándose ante el altar, donde se había postrado para la oración, recibió del papa León la corona imperial sobre su cabeza, mientras todo el pueblo romano reunido lo aclamaba con las siguientes palabras: “A Carlos Augusto, coronado por Dios, grande y pacífico emperador de los romanos, vida y victoria”.

⁶⁷³ Cfr.: *Ibidem*, p. 211.

*Después de estas alabanzas, fue reverenciado por el propio Pontífice según la costumbre de los antiguos príncipes*⁶⁷⁴.

De este pasaje podemos deducir que el propio emperador se había postrado ante Dios para realizar la oración y adoración hacia él y que, posteriormente él mismo recibió la reverencia de parte del papa. Según J. del Hoyo y J. Gazapo la ceremonia de coronación descrita en estos *Anales* estaba inspirada claramente en el rito que se celebraba en el imperio bizantino desde la coronación del emperador León el Tracio en el siglo V. Ésta consistía generalmente en que el oficiante recitaba una oración sobre el monarca, le imponía la corona y realizaba la adoración⁶⁷⁵. Por otro lado, es significativo señalar que en este momento es el papa quien se postra ante el emperador, reconociendo así su superioridad en la tierra. Este hecho experimentará un cambio notable en el siglo IX, cuando la monarquía carolingia sufrirá cierto debilitamiento. En ese momento, el papa será el personaje con mayor poder y dignidad, de manera que será él el que reciba la postración por parte del emperador franco⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ *Anales del Imperio Carolingio. Años 800-843*, edición de Javier del Hoyo y Bienvenido Gazapo, Madrid, 1997, pp. 63-64. También cita este texto: I. BANGO TORVISO, “Sobre el origen de la prosquinesis...”, pp. 34-35.

⁶⁷⁵ Cfr.: *Anales del Imperio Carolingio, op. cit.*, pp. 63-64. León III corona y unge a Carlomagno, quien se ha convertido en el perfecto aliado y defensor de la Iglesia, obviando el prestigio del imperio bizantino. El ritual utilizado en la ceremonia era el bizantino pero con variantes muy significativas, especialmente en el orden. Constantinopla anteponía la elección y proclamación a la coronación y prosquinesis. Por el contrario, en Roma se antepuso la coronación a la aclamación y prosquinesis, que después de Carlomagno dejó de utilizarse. Con ella, León III confería a Carlomagno la dignidad sacramental y el oficio de *imperator romanus*. Remitimos con carácter general a la obra: A. DEMPF, *Sacrum Imperium. La filosofia della storia e dello stato nel medioevo e nella rinascenza politica*, Firenze, 1988.

⁶⁷⁶ En el año 816, en el acto de coronación de Luis I por parte del papa Esteban IV, el monarca franco recibió de manos del papa un sable, símbolo de la fuerza física. Esta espada venía a significar, según W. Ullmann, que el emperador había recibido su “fuerza” del papa. Además, a partir de ese momento tenía el deber de protegerlo y ser su auxiliar en la tarea de erradicar el mal. Cfr.: W. ULLMANN, *Historia del pensamiento político en la Edad Media*, Barcelona,

Con la llegada de la Plena Edad Media, momento en el que se sitúa nuestra investigación, podemos señalar una continuidad en la utilización de estas conductas de adoración, sumisión, súplica y petición. Al igual que ocurría en épocas anteriores, fue un comportamiento presente en los dos contextos principales de la sociedad plenomedieval: por un lado, fue una postura que se continuó utilizando ante Dios y en el transcurso de prácticas de carácter religioso. Por otro, fue también uno de los gestos característicos realizados ante el rey o un personaje de una clase social elevada, imprescindible en las ceremonias de prestación de juramento y vasallaje.

Por lo que se refiere al primero de los dos ámbitos señalados, en las fuentes hispanas podemos señalar la referencia a este tipo de comportamientos bien ante Dios o ante una figura del estamento religioso para pedir favor y clemencia. Así, podemos citar un momento concreto de la *Crónica Adefonsi Imperatore*, en el que reunidos pueblo y clérigos oran ante Dios postrándose:

*“Mientras estas guerras se llevaban a cabo, el arzobispo de la iglesia de Toledo don Bernardo, junto con los clérigos, monjes, ancianos, mujeres y pobres, postrados en tierra en la iglesia de Santa María, rogaban unánimemente a Dios Nro. Sr. y a Sta. María que no recordasen de nuevo los pecados de los reyes y de sus pueblos (...)”*⁶⁷⁷.

Por otro lado, las fuentes textuales y literarias nos dan buena prueba del uso habitual de estas prácticas en el desarrollo de actividades cotidianas de la

1983, pp. 73-74. Véase también: I. BANGO TORVISO, “Sobre el origen de la prosquinesis...”, p. 35, n. 36.

⁶⁷⁷ Consultada la siguiente edición: *Chronica Adefonsi Imperatoris*, edición de M. Pérez González, León, 1997, p. 97.

sociedad medieval. En el contexto de la literatura románica europea, podemos citar, por ejemplo, su descripción en el *Cantar de Roldán*. En dos momentos diferentes del relato, el autor señala la utilización de estas posturas en relación con el contexto religioso y el profano. Por un lado, El arzobispo Turpín bendice a las huestes de Roldán en la retaguardia del ejército de Carlomagno antes de enfrentarse al ejército musulmán:

*“Los francos desmontan y se postran en tierra. Y el arzobispo, en nombre de Dios, les da la bendición. Por penitencia les manda herir sin tregua”*⁶⁷⁸.

Por otro lado, se describe la postración de Abraïma, la esposa de Marsil, rey de Zaragoza, ante el emir:

*“Abraïma cae a los pies del emir, quien la levanta, y penetran ambos en la cámara llenos de pesadumbre”*⁶⁷⁹.

En lo que respecta a las fuentes textuales de esta época en la Península Ibérica, son también frecuentes las descripciones de este tipo de comportamientos, tanto la genuflexión como las distintas variantes de la postración, acompañada de beso en el pie e incluso en la mano. Por un lado, y

⁶⁷⁸ *El Cantar de Roldán*, LXXXIX, versión de Benjamín Jarnés, introducción de Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, 2003, p. 122.

⁶⁷⁹ *El Cantar de Roldán*, CCI, *op. cit.*, p. 179. La descripción de este gesto en este pasaje concreto nos hace llamar la atención sobre el hecho de que, en ámbito musulmán, esta práctica seguía siendo una constante en el siglo XII, costumbre que suponía una continuación respecto a su uso habitual en la corte califal de Córdoba del siglo X. Este hecho queda reafirmado si tenemos en cuenta la presencia de esta conducta en un manuscrito musulmán hispano de principios del siglo XIII, el Bayad-wa-Riyad. Sobre este códice véase el estudio ya citado anteriormente de: C. ROBINSON, *Op. cit.*

de manera paralela al *Cantar de Roldán*, la poesía épica peninsular nos muestra repetidamente estas actitudes en el *Cantar de Mio Cid*. Podemos citar un ejemplo en el que Minaya se postra ante Alfonso VI y le besa la mano en señal de obediencia y respeto:

*“Apenas salía de misa el rey Alfonso, hete aquí a Minaya, por do viene, tan apuesto y gentil. Arrodillase a la vista de todo el pueblo, cae con gran duelo a los pies del rey, le besa repetidas veces las manos y dice así (...)”*⁶⁸⁰.

Es bien ilustrativo también el pasaje en el que el Mio Cid se arrodilla ante el rey para pedir su favor:

“Con unos quince caballeros echó pie a tierra, como lo tenía mandado; se arrojó al suelo, mordió la hierba, y dio suelta al llanto jubiloso – que así rinde acatamiento a su señor- y cayó a sus plantas. El rey don Alfonso, muy apesadumbrado, luego al punto le dice:

- Levantaos, oh Cid campeador; besadme en buen hora las manos, que no los pies. De otra suerte no contáis con mi amor.

El Campeador estaba todavía de rodillas:

*- Merced os pido, mi señor natural: imploro vuestro favor de rodillas, y óiganlo todos los presentes”*⁶⁸¹.

⁶⁸⁰ Cantar II, 81, 1316-1320. Cfr.: *Cantar del Cid*, según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal, con la prosificación moderna por Alfonso Reyes, prólogo de Martín de Riquer, Madrid, 1977, pp. 154-155.

⁶⁸¹ Cantar II, 104, 2019-2032. Cfr.: *Ibidem*, pp. 206-208. De este pasaje podemos deducir que el hecho de postrarse y besar el suelo era una conducta considerada más degradante que la de besar

Como hemos podido comprobar a la luz de las fuentes artísticas y literarias, las posturas de la genuflexión y la postración, en todas sus variantes, fueron realizadas constantemente en la sociedad plenomedieval. En primer lugar, era una de las conductas que más frecuentemente se realizaba ante la divinidad, para pedir clemencia y favor por un lado, y también para adorar y reconocer la superioridad celestial. Era un comportamiento común a todos los estamentos. Por otro lado, este acto ocurría también de manera habitual en todo tipo de contextos y rituales de carácter profano: los intercesores se arrodillaban ante su rey para rogar o suplicar en representación de algún cliente o aliado; los señores se postraban para confesar sus faltas y pecados después de haber sido condenados en algún juicio; los vencidos lo hacían para pedir clemencia ante el vencedor; los vasallos rendían homenaje y juraban fidelidad a sus señores etc⁶⁸². Es decir, aquellos personajes situados en posición de inferioridad suplicaban o rogaban ante sus superiores y para ello mostraban humildad y reconocían el estatus más alto de éstos⁶⁸³.

Por otro lado, hemos de llamar la atención sobre el hecho de que, tanto la genuflexión como la postración están íntimamente ligadas al concepto de humildad al que nos acabamos de referir. La humildad fue considerada en todo el período medieval como una de las principales virtudes, e indispensable para

únicamente las manos. Otros pasajes interesantes en esta obra épica son: Cantar II, 99, 1841-1844 y 2039-2040. Cfr.: *Ibidem*, pp. 194-195.

⁶⁸² G. Althoff ha analizado la realización de estas conductas en el ritual concreto de la *deditio*. Este ritual era utilizado tanto por personas a nivel individual como por grupos. En este acto, el suplicante llevaba vestimentas similares a las de un penitente e iba descalzo. El núcleo del ritual era la postración ante el adversario, acompañada por palabras de acusación propia, rendición y capitulación. En la mayoría de los casos el suplicante recibía el perdón, era levantado del suelo y frecuentemente honrado con un beso de paz. Cfr.: G. ALTHOFF, "The Variability of Rituals in the Middle Ages", *Medieval Concepts of the Past. Ritual, Memory, Historiography* (edited by Gerd Althoff, Johannes Fried and Patrick J. Geary, Washington, 2002, pp. 76-77.

⁶⁸³ G. KOZIOL, *Op. cit.*, p. 300.

los actos de súplicas y ruegos. Podía ser expresada a través de las manos del suplicante, alzadas a la manera de un orante, pero sin duda las posturas más indicadas para implorar la gracia del señor (tanto terrenal como divino) eran la genuflexión, la rodilla en tierra y la postración, ya que suponían una clara demostración de deferencia e inferioridad⁶⁸⁴.

Así queda demostrado en una miniatura del manuscrito *Conflictus virtutum et vitiorum*, realizado en Moissac a finales del siglo XI (**fig. 152**)⁶⁸⁵. El folio al que nos referimos está dividido en varios registros, donde aparecen representados varios vicios y virtudes, todos ellos identificados mediante *tituli*. En el registro inferior encontramos la representación de una figura postrada, con las piernas flexionadas, que llega a tocar las rodillas con el rostro. Es identificada mediante el término *umili*, de manera que nos remite directamente al concepto que acabamos de señalar.

Como vemos, por tanto, las dos posturas que vemos con tanta asiduidad en la plástica románica fueron conductas llevadas a cabo con gran frecuencia en la vida real, en rituales de carácter litúrgico o feudal. Sin embargo, a estos dos contextos debemos añadir otros dos aspectos que, a nuestro entender, debieron influir decisivamente en la extraordinaria difusión de estos gestos en las manifestaciones artísticas.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, pp. 62-63. Este autor señala que normalmente estas posturas no aparecen mencionadas en los privilegios o fueros, que silencian todos los aspectos relativos al ambiente físico en el que se llevaban a cabo las peticiones y súplicas. Sin embargo existen excepciones que permiten comprobar cómo arrodillarse o postrarse eran las conductas más frecuentes para realizar súplicas. Este mismo autor señala que ya en época carolingia se describe cómo los demandantes se arrodillan ante el rey para hacer sus peticiones. Estas posturas continuaron siendo utilizadas ante reyes, obispos y príncipes a lo largo de toda la Edad Media.

⁶⁸⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 2077, fol. 163r. Esta miniatura aparece citada en : *Ibidem*, p. 62.

Por un lado, en el siglo XII se produce el desarrollo del amor cortés, al que se traspasan muchos de los presupuestos del feudalismo⁶⁸⁶. Así, la figura del enamorado, de la misma manera que el vasallo, se arrodilla ante su dama, que juega el papel de señora. Trovadores y poetas se convierten simbólicamente en sus vasallos y utilizan el lenguaje del ritual feudal para expresar la dependencia amorosa que presenta respecto a su dama⁶⁸⁷. En este sentido, muchas de las imágenes realizadas en el siglo XII han sido relacionadas con esta difusión de la filosofía del amor cortés, fundamentalmente la representación de la Anunciación, en la que el ángel, como el vasallo o el trovador, se arrodilla ante la Virgen, señora y dama⁶⁸⁸.

Por otro lado, hemos de aludir a otro tipo de manifestaciones que pudieron haber influido decisivamente en el extraordinario desarrollo que experimentaron la genuflexión y la postración en el arte románico. Se trata del surgimiento y difusión de los dramas litúrgicos. Entendemos por éstos: “la

⁶⁸⁶ La expresión “amor cortés” fue utilizada por primera vez a finales del siglo XIX por el filólogo Gaston Paris al analizar la obra *El caballero de la carretera*, una novela de Chrétien de Troyes en la que se describe el amor de Lanzarote por la reina Ginebra, esposa del rey Arturo. Ese sentimiento amoroso lleva al héroe a realizar grandes hazañas y proezas y a aceptar la obediencia sin límites de las órdenes de su amada, dos de los aspectos que caracterizan al denominado “amor cortés” o *fine amor*. Cfr.: G. PARIS, “Études sur les romans de la table ronde: Lancelot du Lac”, *Romania*, 12 (1883), pp. 459-534. Para una definición general y las características principales del amor cortés véase: D. RÉGNIER-BOHLER, “Amor cortés”, *Diccionario razonado del Occidental medieval* (eds. J. Le Goff y J.-C. Schmitt), Madrid, 2003, pp. 23-29.

⁶⁸⁷ El ejemplo paradigmático de la poesía trovadoresca europea es, sin duda, la obra de Bernard de Ventadour, que marca un cambio en la concepción de la figura femenina. Cfr.: J. YARZA LUACES, “De <Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor> a <Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso>”, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 231-259, especialmente p. 249. Sobre el papel de los trovadores en relación con el amor cortés del siglo XII véase la obra de: M. DE RIQUIER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975.

⁶⁸⁸ Cfr.: 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. Este autor considera que, de la misma manera que los vasallos y los trovadores, el ángel que se arrodilla ante la Virgen en la escena de la Anunciación reconoce la superioridad de ésta y se convierte, asimismo, en un vasallo. La misma opinión tiene I. M. FRONTÓN SIMÓN, “Un ciclo de Navidad de imponente silencio 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), p. 407.

representación ritual de una realidad religiosa, configurada mediante acción, personificación, diálogo y música monódica, y celebrada en un lugar considerado sacro”⁶⁸⁹.

Este tipo de obras comenzaron a surgir en el Occidente medieval para vitalizar la liturgia, acercarla y hacerla más clara a los fieles y, quizá, para hacer menos tediosos algunos ritos de larga duración⁶⁹⁰. Se basa en dos ciclos diferentes, el de Navidad⁶⁹¹ y el de Pascua. Este último se formó a partir del

⁶⁸⁹ Cfr.: L. ASTEY, *Dramas litúrgicos del Occidente Medieval*, México, 1992, p. 7. Sobre el drama litúrgico véase también el gran estudio de: K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933.

Sobre el drama litúrgico en la Península Ibérica véase el estudio de R. B. DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, 1958. Este autor planteó, en su momento, que en España la práctica de este tipo de representaciones varió de las distintas áreas geográficas. La progresiva introducción del rito romano desde el oriente al occidente de la Península pudo haber jugado un papel importante en la difusión de este tipo de representaciones. Así, los primeros dramas aparecieron en Cataluña, donde el monasterio de Ripoll jugó un papel decisivo en los primeros pasos del desarrollo del teatro sacro. Véase: *Ibidem*, pp. 169-170.

Este monasterio catalán estuvo ligado al de San Marcial de Limoges, con el que mantenía un intercambio de textos de carácter litúrgico y moral durante los siglos X y XI. En Castilla, en cambio, la práctica de la vieja liturgia hispana hasta el reinado de Alfonso VI supuso una introducción más tardía del teatro religioso. Cfr.: 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, especialmente pp. 126-127.

⁶⁹⁰ Para L. Carreter, el drama litúrgico, núcleo del teatro sacro medieval, es “el resultado de una consciente inclinación a vitalizar la liturgia, que sentían, tanto o más que los sacerdotes, los fieles. Existe, en efecto, una demanda por parte del público, que desea aproximar y hacer plásticos los misterios que la liturgia vela, motivada por un sentimiento de fervor, al que no satisface el austero contacto con la historia de Cristo, tal como la presenta el oficio religioso”. Para este mismo autor, otra de las razones principales por las que pudieron comenzar a realizarse estas representaciones de carácter religioso fue el tedio: “determinados ritos resultan monótonos y distantes para las gentes, y la ceremonia se abrevia con la espera de algún acontecimiento paralitúrgico”. Sobre todo ello véase: *El Teatro Medieval*, edición de Lázaro Carreter, Madrid, 1976, p. 16.

⁶⁹¹ El ciclo de Navidad nació a partir de un texto denominado *Profecía de la Sibila*, de carácter apócrifo y realizado en hexámetros griegos. Traducido al latín, fue incluido por San Agustín en *La ciudad de Dios* e introducido en uno de sus sermones. Ya en el siglo X, comenzó a utilizarse como lección cantada en el oficio nocturno que se realizaba en la víspera del día de Navidad y se le dio una melodía independiente de la lectura salmodiada habitual. Se considera que en el monasterio de San Marcial de Limoges fue transformado en una pieza lírica, caracterizada por la repetición como refrán de su primer verso. Progresivamente, al texto inicial se le fueron añadiendo otros, además de diversos personajes, trajes y accesorios, surgiendo así el teatro religioso. Cfr.: T. MARCO, “Música, canto y teatralidad medieval”, *Teatralidad medieval y su supervivencia. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival d'Eix de Teatre i Música Medieval*, Elche, 1998, pp. 73-85, especialmente pp. 83-84.

En la Península Ibérica, el ciclo de Navidad tuvo un desarrollo particular en Cataluña, donde destacó *El cant de la Sibil-la*, cuyos versos figuraban en un sermón que se leía la noche de Navidad. Originó el drama conocido como *Processó dels Profetes*, del que se conservan copias de principios del siglo XI, en monasterios como Ripoll y Vic. Véase: J. GARRIGOSA, “Música

“Quem queritis”, un tropo dialogado que servía de introducción al introito de Pascua. En un principio fue un tropo puramente musical, pero alrededor del año mil fue puesto ya en escena, enriquecido con muchos detalles y con otras escenas, como la de los judíos pidiendo a Pilatos la custodia del sepulcro de Cristo o el pasaje de los discípulos en Emaús⁶⁹². Finalmente, se convirtió en un drama litúrgico para el lunes de Pascua. Posteriormente, este “Quem queritis” pascual fue imitado para otros momentos del año litúrgico, como la Ascensión e incluso la Navidad, donde dio origen a la representación del anuncio a los pastores, el episodio de la matanza de los inocentes o el de los Reyes Magos⁶⁹³.

La representación de este último pasaje, el de los Reyes Magos, dio lugar a la utilización de las dos posturas que hemos analizado en este apartado, en el momento de poner en escena la adoración de los sabios de Oriente ante Cristo. En la Península Ibérica, conservamos un drama litúrgico del siglo XII, el conocido como *Auto de los Reyes Magos*, hoy conservado en la catedral de Toledo⁶⁹⁴. En él se hace alusión, en varias ocasiones, al acto de adorar que se

y liturgia”, *Tiempo de monasterios. Los monasterios de Cataluña alrededor del año mil*, Barcelona, 2000, pp. 232-241.

⁶⁹² Cfr.: T. MARCO, *Op. cit.*, pp. 83-84

⁶⁹³ En relación con el ciclo de Pascua se encuentra uno de los tropos más antiguos conservados en la Península Ibérica, el de la *Visitatio Sepulchri*, del que se conserva un ejemplar del siglo XI en el monasterio de Santo Domingo de Silos, relacionado, a su vez, con otra copia procedente del monasterio catalán de Ripoll. De la centuria siguiente se conserva otro tropo perteneciente al mismo ciclo en la catedral de Santiago de Compostela. Según L. Carreter, pudo haber ocurrido que la costumbre hubiera llegado allí por influjo de Ripoll, monasterio con el que la catedral gallega tuvo estrechos contactos, en materia musical, durante el siglo XII. Cfr.: *El teatro medieval, op. cit.*, p. 25.

⁶⁹⁴ F. Lázaro Carreter se refiere a esta pieza como *Representación de los Reyes Magos*. Cfr.: *El teatro medieval...*, p. 32. La representación teatral de la Epifanía en el ámbito castellano pudo ser bastante frecuente, tanto en el siglo XII como en la centuria siguiente, en la que es citada en Las Partidas de Alfonso X como uno de los pasajes que los clérigos tenían permitido llevar a cabo en el interior del templo: “Pero representación hay que pueden los clérigos facer, así como la naciencia de nuestro Señor Jesucristo en que se muestra cómo era Jesucristo nacido. E otrosí de su aparición, cómo los reyes magos le vinieron a adorar. E de su resurrección, que muestra que fue crucificado e resucitó al tercero día; tales cosas como estas que mueven al ome a facer bien e a haber devoción en la fue, puédenlas facer, e demás, porque los omes hayan remembranza que según aquéllas fueron las otras fechas de verdad” (Partida I, título IV, ley 34). Este texto también lo cita: N. ABAJO VEGA, *Op. cit.*, p. 125.

proponen llevar a cabo los magos, objetivo que incluso describen al rey Herodes, ante el cual se presentan⁶⁹⁵. Aunque el drama termina abruptamente en el momento en el que el soberano hebreo certifica el nacimiento de un nuevo rey, ha sido admitido el hecho de que la obra continuaría hasta conformar el ciclo de la Adoración de los Reyes y la matanza de los inocentes⁶⁹⁶.

Por ello, podemos aventurar que los actores que encarnaban el papel de sabios harían alguna de las posturas que hemos señalado en el momento de realizar la adoración. En relación con ello, podríamos establecer una conexión entre aquellas conductas realizadas en este tipo de representaciones teatrales y aquellas plasmadas en el ámbito de la iconografía románica⁶⁹⁷. Concretamente, planteamos la posibilidad de que muchos de los tímpanos de iglesias románicas que acogen la plasmación de este pasaje neotestamentario, puedan estar relacionados con este tipo de prácticas dramáticas. La mayor parte de los que hemos citado en este apartado son del siglo XII, momento en el que la existencia de los dramas litúrgicos en la Península Ibérica parecen ya

⁶⁹⁵ Las ediciones consultadas de esta obra son: *Auto de los Reyes Magos. Texto castelano anónimo do século XII*, com prefácio, vocabulário, notas e índices de S. Pestana, Lisboa, 1965 y *Teatro Medieval 2. Castilla*, edición de M. A. Pérez Priego, Barcelona, 1997.

⁶⁹⁶ Esta pieza ha sido comparada con otra posterior, el *Misteri del Rey Herodes*. Ésta, compuesta en Valencia durante el siglo XIV, presenta el pasaje bíblico completo de los tres sabios, Herodes y la matanza de los inocentes. Se considera que ambos dramas tienen una estructura similar y que podrían ser incluidas en la misma tradición dramática. Cfr.: J. M. REGUEIRO, “El Auto de los Reyes Magos y el teatro litúrgico medieval”, *Hispanic Review*, 45.2 (1977), pp. 149-164.

⁶⁹⁷ Son muchos los historiadores y filólogos que han insistido en la relación entre iconografía y drama litúrgico a lo largo del siglo XX. Hemos de citar, a la cabeza de esta línea de investigación, los trabajos de E. MÂLE, *L'Art Religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1898; ID., *L'Art Religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie au Moyen Âge*, Paris, 1905 ; ID., *L'Art Religieux de la Fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1908 e ID., “Les Rois Mages et le drame liturgique”, *Gazette des Beaux Arts*, 1910, pp. 261-270.

Más recientemente, hemos de destacar la profunda labor de recopilación e investigación llevada a cabo por el Medieval Institute en la Western Michigan University, alrededor de la figura del Prof. C. Davidson. Este instituto ha editado varias obras capitales a la hora de analizar la relación entre arte, liturgia y drama. Sobresale la publicación: *Gesture in medieval drama and art* (edited by Clifford Davidson), Kalamazoo, 2001.

En ámbito peninsular hispano, también han sido numerosos los investigadores que han puesto de relieve la relación e intercambio entre la iconografía y el drama litúrgico. Para una puesta al día véase el trabajo de: N. ABAJO VEGA, *Op. cit.*, pp.

plenamente atestiguados. Además, muchas de estas representaciones eran llevadas a cabo en el exterior de las iglesias, de manera que los temas representados en las portadas de las mismas podían servir como puesta en escena y telón de fondo para las representaciones teatrales. Sería el caso de los tímpanos que hemos citado de finales del siglo XII y principios del XIII en Aragón, como los de Agüero o Biota⁶⁹⁸.

Como conclusión al análisis de la genuflexión y la postración en el arte románico peninsular hispano, hemos de señalar, en primer lugar, que se trata de dos de las conductas más frecuentes de las que analizamos en este estudio. Podemos considerarlas como un reflejo plástico de una serie de comportamientos que se llevaban a cabo en la vida coetánea, en actividades de carácter litúrgico o semilitúrgico (como son los dramas), de tipo feudal o de tipo literario (el amor cortés). Asimismo, tanto en el plano real como en el artístico, la existencia de estos gestos serían herederos de culturas y etapas históricas anteriores. Es decir, se trata de conductas presentes, prácticamente, a lo largo de toda la historia de la humanidad, que tenían el objetivo primordial de manifestar conceptos como el respeto, obediencia, adoración, veneración y humildad.

El último aspecto a destacar en lo que se refiere a la genuflexión y postración es su evolución posterior en época bajomedieval⁶⁹⁹. Este tipo de prácticas continuaron siendo utilizadas habitualmente en todos los contextos de

⁶⁹⁸ Sobre la manera en la que la fórmula de la postración pasó a la Epifanía en este siglo XII, I. Bango ha señalado tres posibilidades distintas: por un lado, el artista plasmaría al pie de la letra el texto del *Liber de Infantia Salvatoris*. En segundo lugar, el artista, al tener que representar a un rey adorando a Cristo, podría recurrir a la escena ya llevada a la plástica en las obras otomanas, reflejo del “ordo coronationis imperiales”. La tercera posibilidad sería que el artista resuelve la escena haciendo que los magos realicen el homenaje feudal de los vasallos con su señor. Cfr.: I. BANGO TORVISO, “Sobre el origen...”, p. 36.

⁶⁹⁹ Para una visión general de la evolución de estas posturas en relación con el mundo feudal véase: J. RUSSELL MAJOR, “<Bastard Feudalism> and the Kiss: Changing Social Mores in Late Medieval and Early Modern France”, *Journal of Interdisciplinary History*, XVII. 3 (1987), pp. 509-535.

la sociedad medieval que hemos señalado anteriormente. Buena prueba de ello es su descripción en repetidas ocasiones en *Las Partidas* de Alfonso X el Sabio:

*“Soterrado, seyendo el Rey finado, deven los omes honrrados, que diximos en la ley ante desta, venir al Rey nuevo, para conocer le honrra de Señorío, en dos maneras, la vna de palabra, e la otra de fecho. De palabra, conociendo que lo tienen por su Señor, e otorgando que son sus vasallos, e prometiendo que lo obedecerán, e le seran leales, e verdaderos, en todas cosas, e que acrescentaran su honrra, e su pro e desviarán su mal, e su daño, auqnto ellos mas pudiesen. De fecho, en besandole el pie, a la mano en conocimiento de señorío, o faziendo otra omildad segund costumbre de la tierra, e entregandole luego de los oficios, e de las tierras que llaman orores (...)”*⁷⁰⁰.

⁷⁰⁰ sobre la muerte..., p. 300.

⁷⁰⁰ *Las Siete Partidas del sabio rey don Alonso el nono, nuevamente glosadas por el Licenciado Gregorio Lopez del Consejo Real de Indias de su Magestad, Salamanca, 1555, Segunda Partida, ley XX, Título XIII, ed. facsimil, Madrid, BOE, 1985, p.26 (en adelante citaremos esta obra por la partida correspondiente).*

3.4. *EL CUERPO INERTE: LA MUERTE VIOLENTA*

El último aspecto que pretendemos analizar en este apartado dedicado a las modalidades gestuales del cuerpo entero está relacionado con la plasmación gráfica del cuerpo inerte. No se trata en este caso de un gesto o una conducta determinada, sino que lo que pretendemos es analizar cómo la plástica románica captó y plasmó la carencia de vida en el cuerpo humano.

El primer aspecto que debemos resaltar es que la representación de la ausencia de vida es algo extremadamente frecuente en el arte románico. En segundo lugar, ya hemos señalado en el apartado dedicado a los ojos en este mismo capítulo de los gestos libres, cómo los artistas de este momento utilizaron el recurso de plasmar los ojos cerrados para manifestar la presencia en la imagen de un cuerpo exánime.

En lo que se refiere al resto del cuerpo, el artista románico utilizó dos fórmulas principales para representar en una imagen a una figura exánime: por un lado, podemos encontrar con la plasmación de un cuerpo difunto entero, generalmente representado a través de posturas forzadas e inverosímiles y, en la mayor parte de los casos, desnudo. Por otro lado, existen también numerosas representaciones en las que se muestra el cuerpo desmembrado o descuartizado; en este caso el artista suele plasmar una o varias partes de manera individualizada, habitualmente la cabeza, mientras que el tronco permanece unido.

En estos casos, se trata siempre de la plasmación gráfica de una muerte violenta, hecho que nos lleva a señalar el tercer aspecto fundamental en lo que

respecta a la representación de cuerpos difuntos en el arte románico. Se trata, generalmente, de imágenes que plasman gráficamente conflictos de carácter bélico, enfrentamientos, asesinatos y martirios. Nos hallamos ante la representación de la guerra y, más concretamente, de sus consecuencias, es decir, uno de los rasgos que han identificado y acompañado al hombre a lo largo de toda la historia de la humanidad.

En relación con este aspecto, la última particularidad que debemos señalar se refiere al caso concreto del arte románico de la Península Ibérica. En el plano europeo, la figuración de cuerpos muertos o descuartizados la encontramos tanto en el ámbito de la iconografía religiosa como en el de la profana. Es altamente significativa la iconografía del tapiz de Bayeux, donde se narran, de manera plástica, acontecimientos de carácter histórico muy cercanos al momento en el que fue realizada la obra (**fig. 153**)⁷⁰¹. En cambio, en el arte románico hispano no se han conservado obras de este tipo, en el que se representarían acontecimientos históricos de tales características⁷⁰². Este hecho

⁷⁰¹ El denominado generalmente como “tapiz” de Bayeux es, en realidad, un bordado realizado en el siglo XI, en el que se narra, de manera gráfica, la conquista de Inglaterra por parte de los normandos en el año 1066. Se considera, tradicionalmente, como una obra de carácter profano, aunque uno de sus posibles promotores fuera el obispo Odón de Conteville, hermano del rey Guillermo el Conquistador y que se tratara de un bordado pensado para que decorara el interior de la catedral de Bayeux el día de su consagración en 1077. Al tratarse de una obra en la que se representó los diferentes pasajes de la conquista de Inglaterra, las escenas de carácter bélico son muy frecuentes y, con ellas, las consecuencias de este tipo de enfrentamientos. Cuerpos mortalmente heridos o bien ya difuntos, así como cuerpos desmembrados son habituales a lo largo de todo el bordado. Sobre esta obra véase: W. GRAPE, *La tapisserie de Bayeux*, Munich-New York, 1994.

⁷⁰² Este hecho ya ha sido puesto de relieve en el trabajo de: F. GALVÁN FREILE, “Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano”, *Memoria y Civilización*, 2 (1999), pp. 55-86, especialmente pp. 68-70. Sobre las imágenes bélicas en el arte medieval hispano véase también: A. GARCÍA FLORES, “<Fazer batallas a los moros por las vecindades del reyno>. Imágenes de enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la Castilla medieval”, *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, ed. C. de Ayala, P. Buresi y Ph. Jossierand, Madrid, 2001, pp. 267-291.

Aunque la representación de cuerpos muertos en escenas de carácter histórico no se conservan en obras románicas de la Península Ibérica, sí son frecuentes los temas iconográficos que representan a santos guerreros que ayudan al ejército cristiano en su lucha contra el mundo

es realmente llamativo, sobre todo si tenemos en cuenta la situación política de la Península entre los siglos XI al XIII, en el que la lucha del ejército cristiano del norte contra el asentamiento meridional musulmán fue constante⁷⁰³. Por otro lado, llama la atención el hecho de que sí encontremos imágenes frecuentes relativas a la paz y la tregua en la sociedad medieval⁷⁰⁴.

Nos parece conveniente señalar que el hecho de que actualmente no conservemos obras ni imágenes en las que el desarrollo de la guerra y sus consecuencias desde el punto de vista histórico no quiere decir que en su momento no fueran llevadas a cabo. Hemos de tener en cuenta que el número de

musulmán, las representaciones de reyes vencedores, guerreros, soldados o incluso luchas. Sin embargo, como ya ha señalado F. Galván, se trata de imágenes que no plasman una escena o momento histórico concreto, sino figuras aisladas, que frecuentemente tienen un carácter simbólico. Cfr.: F. GALVÁN FREILE, “Representaciones bélicas...”, p. 70.

Este mismo autor llama la atención sobre la única excepción que podríamos hacer en relación con la ausencia de representaciones bélicas profanas en la plástica románica. Se trata del folio 162v del Codex Calixtinus (Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral, s.n.). En él se representa la partida de Carlomagno y seis guerreros hacia guerra. Su ciudad de origen es Aquisgrán y su destino España. Se trata, como ya ha señalado F. Galván, de una imagen que no se corresponde con un hecho real. Aunque la figura de Carlomagno sí existió, la escena plasma hechos que no tuvieron lugar, sino que fueron inventados con el objetivo de difundir y justificar el culto jacobeo. Cfr.: *Ibidem*, pp. 77-78. De todas formas, en el folio no se representa la consecuencia de ningún conflicto bélico, sino los momentos previos a éste, la partida hacia la guerra. Por tanto, la ausencia de cuerpos yacentes hace que no podamos considerarla en este apartado. Sobre esta representación véase: M. C. DIAZ Y DIAZ, *El códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 218-219

⁷⁰³ La Edad Media dotó a la guerra de un fuerte carácter providencialista y entendió que la guerra era la expresión más clara de la inmanente justicia divina: Dios hacía justicia y las victorias o derrotas eran consecuencia de la aprobación y censura divinas. Según M. Alvira tal “convicción tenía su origen en una concepción providencial de la vida humana y de la propia historia, concepción de orígenes bíblicos luego elaborada por los padres de la Iglesia en tiempos romanos, en especial San Agustín, impulsor de la noción de guerra justa y uno de los grandes creadores del pensamiento medieval”. Véase: M. ALVIRA CABRER, “<Senhor, por las nostras peccatz>. Guerra y pecado en la Edad Media”, *Pecar en la Edad Media*, ed. de A. I. Carrascos y M. P. Rábada, Madrid, 2008, p. 97.

⁷⁰⁴ Como ya ha estudiado M. Ruiz Maldonado, las dos instituciones creadas por la Iglesia para impedir los enfrentamientos constantes, es decir, la *pax dei* y la *tregua domini*, sí podemos hallarlas con cierta frecuencia en el arte románico peninsular hispano. Esta autora ha señalado una serie de capiteles situados en iglesias románicas de las zonas castellana y leonesa, todos ellos fechados en los últimos años del siglo XII, en los que se representa la lucha enfrentada de dos caballeros. En ella interviene un tercer personaje, el mediador en el combate, que es generalmente un sacerdote o un ángel. Sobre todo ello véase: M. RUIZ MALDONADO, “Paz y tregua de Dios en el románico español”, *Traza y Baza*, 6 (1976), pp. 107-116.

Sobre la paz y tregua de Dios véase también: G. BILBAO LÓPEZ, “Iconografía de la lujuria. La mujer y los espectáculos en la pila bautismal románica de Rebanal de las Llantas (Palencia)”, *Goya*, 259-260 (1997), pp. 451-456, especialmente p. 452 y P. CONTAMINE, *La guerra en la Edad Media*, Barcelona, 1984, pp. 339-349.

obras y construcciones arquitectónicas de carácter civil o profano conservadas es infinitamente menor al de edificios y obras artísticas de carácter religioso⁷⁰⁵.

A ello podríamos deber esta ausencia llamativa.

Por lo tanto, debemos circunscribir nuestro estudio a aquellas representaciones y temas iconográficos de carácter religioso o hagiográfico, ámbitos en los que, desde luego, este tipo de imágenes son extremadamente frecuentes.

3.4.1. Personajes muertos en la iconografía veterotestamentaria

La fuente principal para este tipo de escenas en el arte románico es la Biblia, en la que, fundamentalmente, el *Antiguo Testamento*, proporcionó a los artistas un gran número de pasajes en los que la plasmación de cuerpos muertos o desmembrados se hizo necesaria⁷⁰⁶. En el ámbito de la Península Ibérica hemos tomado como ejemplo elocuente los dos manuscritos conocidos como *Biblias de Pamplona*, miniadas en Navarra alrededor de 1197 por un taller de miniaturistas coordinado por Ferrando Petri de Funes y encargadas por Sancho VII el Fuerte⁷⁰⁷. En ellas descubrimos diferentes fórmulas iconográficas en

⁷⁰⁵ Algo similar sucede en el arte bizantino. Los emperadores orientales hicieron representar plásticamente sus victorias en el campo de batalla pero, sin embargo, prácticamente ninguna de estas obras han llegado a nuestros días. Sobre este aspecto véase: A. GRABAR, *L'empereur...*, pp. 39-40.

⁷⁰⁶ Sobre la violencia en el *Antiguo Testamento* véase: J. TREBOLLÉ BARRERA, "Violencia y guerra en el *Antiguo Testamento*", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua*, 7 (1994), pp. 383-399.

⁷⁰⁷ Ambas se conservan hoy en bibliotecas extranjeras: Amiens, Bibliothèque Métropole, sig. Ms. lat. 108 y Augsburg, Universitätsbibliothek, Sammlung Oettingen-Wallerstein, sig. Cod. I. 2. 4º 15. En ellas no se realizó la copia del texto bíblico completo, sino una antología de pasajes ilustrados con imágenes. Priman las ilustraciones sobre el texto, de manera que sólo se escribió dos o tres líneas para ubicar la escena representada. Dicha selección habría sido realizada por Ferrando Petri personaje de relevancia social en la Pamplona de finales del siglo XII, canciller real y arcediano.

La primera de las biblias en llevarse a cabo fue la que hoy se conserva en Amiens, en la que el mayor número de ilustraciones corresponde a pasajes del *Antiguo y Nuevo Testamento*, siguiendo con pasajes del texto apocalíptico y, por último, un martirologio, donde se desarrollan vidas de doscientos tres santos, mártires y confesores. El códice debió tener un gran éxito, ya

cuanto a la representación de personajes muertos. Así, podemos señalar escenas de gran plasticidad, en la que los miniaturistas se recrearon en los detalles cruentos. Estas escenas se, encuentran, principalmente en las imágenes que plasman pasajes del *Antiguo Testamento*.

Es común a todas ellas la representación de figuras con los ojos cerrados, que indican la ausencia de vida, así como la postura de extender los brazos hacia delante o bien dejarlos caer hacia abajo, paralelos, a ambos lados del tronco. Ésta sería la fórmula más simple y podemos verla, por ejemplo, en dos miniaturas del manuscrito conservado en Augsburgo: en la miniatura que plasma a los hombres abrasados por el fuego de Yavhe⁷⁰⁸ o aquella en la que se efigió a los cinco reyes ahorcados por mandato de Josué⁷⁰⁹.

que muy pocos años después se encargó una copia de la misma al taller de Ferrando Petri, en el que se han encontrado coincidencias iconográficas de texto y estilo pictórico con la anterior. Sin embargo, este segundo manuscrito presenta una mayor calidad en las miniaturas, lo que podría deberse a la experiencia adquirida por los ilustradores en los años de diferencia entre una y otra. Por último, ya fuera de nuestro marco cronológico, a principios del siglo XIV se ejecutó una segunda copia de este códice, en un momento en el que el códice primigenio se encontraba ya en Francia. Fue realizada para Teobaldo de Champaña y a las características estéticas de la biblia románica se suma el estilo de la miniatura francesa de principios del siglo XIV. Hoy se conserva en Nueva York, Colección Spencer, ms. 22.

Sobre estas biblias el estudio más profundo realizado hasta el momento es el de F. Bucher. Este autor relacionó la estética y estilo de las miniaturas de estas biblias con otras obras artísticas llevadas a cabo en el entorno navarro en un marco cronológico similar, los años finales del siglo XII y principios del XIII: el *Liber Feudorum*, el *Beato de Lorvão*, el *Beato de Cardena* o el *Beato de Navarra* en el ámbito de la miniatura, los programas escultóricos de Santa María la Blanca de Tudela y el de San Miguel de Estella y los ciclos pictóricos de Artajona y Artaiz. Cfr.: F. BUCHER, *The Pamplona Bibles The Pamplona Bibles, a facsimile compiled from two picture Bibles with martyrologies commissioned by king Sancho el Fuerte of Navarra (1194-1234) Amiens Manuscript Latin 108 and Harburg Ms. I, 2, lat. 4º, 15*, New Haven and London, 1970, especialmente pp. 45-61 e ID., "The Pamplona Bibles, 1197-1200 A. D. Reasons for Changes in Iconography", *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. I: Epochen europäischer Kunst*, Berlin, 1967, pp. 131-139.

Más recientemente se ha realizado una puesta al día de la investigación y la bibliografía sobre estas biblias en: G. FERNÁNDEZ SOMOZA, "Las biblias del siglo X al XIII en el reino de Navarra", *Sancho el Mayor y sus herederos...*, t. I, pp. 447-478.

⁷⁰⁸ Pasaje que procede el libro de los *Números*, 16, 35.

⁷⁰⁹ *Josué*, 10, 26. Tanto de la imagen citada anteriormente como de ésta pueden verse reproducciones en: G. FERNÁNDEZ SOMOZA, "Biblia de Pamplona", *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. I, ficha catalográfica 148, pp. 476-477.

En otros casos, el miniaturista recurrió a cortar el cuerpo de los personajes difuntos. Así podemos verlo, por ejemplo, en una miniatura que plasma un pasaje del *Génesis*, el de la venganza de Simeón y Leví, hijos de Jacob, en el códice de Amiens⁷¹⁰. En ella se minió a cuatro personajes masculinos muertos, de los cuales únicamente podemos ver el cuerpo entero de dos (**fig. 154**)⁷¹¹. Los otros tres aparecen cortados por el encuadre de la miniatura y de uno de ellos únicamente se figuró la cabeza.

Por otro lado, es característico también de las escenas violentas de estos manuscritos el representar partes del cuerpo aisladas del tronco, fundamentalmente la cabeza, de cuya parte inferior salen varios hilos de color rojo que simbolizan la sangre. Es éste un recurso utilizado por los miniaturistas para darle mayor expresividad y realismo a la escena⁷¹². Así ocurre en el fol. 45v del manuscrito de Amiens en el que se figuró una de las plagas de Egipto narradas en el *Éxodo*⁷¹³ o en el fol. 75 en el que Sansón lucha con los Filisteos (**fig. 155**)⁷¹⁴. En esta última miniatura todos los cuerpos aparecen completos,

⁷¹⁰ *Génesis*, 34, 25-29: “Pues bien, al tercer día, mientras ellos estaban adoloridos, dos hijos de Jacob, Simeón y Leví, hermanos de Dina, blandieron cada uno su espada y entrando en la ciudad sin peligro mataron a todo varón. También mataron a Jamor y a Siquem a filo de espada, y tomando a Dina de la casa de Siquem, salieron. Los hijos de Jacob pasaron sobre los muertos, pillaron la ciudad que había violado a su hermana, se apoderaron de sus rebaños, vacadas y asnos, cuanto había en la ciudad y cuanto había en el campo, saquearon toda su hacienda y sus pequeñuelos y sus mujeres, y pillaron todo lo que había dentro”.

⁷¹¹ Se encuentra en el fol. 21v.

⁷¹² No se trata de un recurso plástico únicamente utilizado en estas biblias ni en el arte románico hispano. Por citar un único ejemplo podemos observar este motivo en la escena que plasma el pasaje de la matanza de los inocentes en el *Sacramentario de Ivrea* (Ivrea, Biblioteca capitolare, cod. 86, fol. 22v), del siglo XI.

⁷¹³ *Éxodo*, 11, 4-5: “Moisés dijo <Así dice Yahveh: hacia media noche pasaré yo a través de Egipto; y morirá en el país de Egipto todo primogénito, desde el primogénito del Faraón que se sienta en su trono hasta el primogénito de la esclava encargada de moler, así como todo primer nacido del ganado”.

⁷¹⁴ *Jueces*, 15, 14-16: “Cuando llegaba a Lejé y los filisteos corrían a su encuentro, con gritos de triunfo, el espíritu de Yahveh vino sobre él: los cordeles que sujetaban sus brazos fueron como hilos de lino que se queman al fuego y las ligaduras se deshicieron entre sus manos. Encontró una quijada de asno todavía fresca, alargó la mano, la cogió y mató con ella a mil hombres. Sansón dijo entonces: <Con quijada de asno los amontoné. Con quijada de asno, a mil hombres sacudí”.

pero líneas rojas surgen de la parte superior de sus cabezas y caen hacia la parte inferior de la imagen. Este motivo, el de los ojos cerrados y la representación de los cuerpos inclinados hacia delante son los recursos principales utilizados por los miniaturistas para plasmar gráficamente los cuerpos difuntos⁷¹⁵.

3.4.2. Personajes muertos en la iconografía neotestamentaria

En el *Nuevo Testamento*, el único pasaje de carácter violento que conllevó la representación de cuerpos difuntos fue la Matanza de los Inocentes⁷¹⁶. Se trata de uno de los temas iconográficos presente en el arte

⁷¹⁵ Aunque hemos tomado como ejemplo las dos biblias románicas de Pamplona y hemos señalado unos cuantos ejemplos en los que los cuerpos de personajes muertos se convierten en protagonistas, lo cierto es que existen muchos otros pasajes así como obras artísticas en las que se podría hacer un análisis mucho más extenso. No queremos dejar de hacer mención, por un lado, al momento del asesinato de Abel por parte de su hermano Caín, tema de gran difusión en el arte románico de la Península Ibérica, ni tampoco al pasaje de la lucha entre David y Goliat. Este último fue plasmado de manera muy particular en la biblia románica de San Isidoro de León, de 1162 (fol. 131v). Como ya puso de relieve F. Galván, en una misma escena se esigió a los dos protagonistas por dos veces; la lectura de la imagen describe un círculo, comenzado por la parte inferior y girando en el sentido contrario a las agujas del reloj. En una primera escena, la figura de David sostiene una honda con una de sus manos y Goliat ya ha recibido el impacto de la piedra en su cabeza, como puede apreciarse por el recurso de las líneas rojas que surcan su frente y la mejilla derecha; en una segunda escena, el gigante ya es representado en el suelo y David lo está decapitando, de manera que del cuello de Goliat mana un gran chorro rojo que simboliza la sangre. Sobre esta imagen véase: F. GALVÁN FREILE, “Representaciones bélicas...”, p. 63, n. 39.

⁷¹⁶ Narrada únicamente por *Mateo*, 2, 16-18. Es significativo el hecho de que este pasaje sea relacionado por el propio evangelista con el *Antiguo Testamento*. Se cumpliría con esta matanza, la profecía de Isaías: “Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió el oráculo del profeta Isaías: Un clamor se ha oído en Ramá, mucho llanto y lamento: es Raquel que llora a sus hijos, y no quiere consolarse, porque ya no existen”.

El pasaje también es narrado en el *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”.

Por otro lado, L. Réau señala que la Matanza de los inocentes no es una leyenda aislada sino que la historia del niño predestinado a quien el rey en trono considera una amenaza para su reinado y decide asesinar a todos los niños de su edad, es una leyenda universal. Se encuentra, con ligeras variantes, en la historia del dios hindú Krishna, Ciro, Rómulo y hasta Moisés, puesto que el *Antiguo Testamento* habla de la matanza de los niños de Israel ahogados en el río Nilo por orden del faraón. Cfr.: L. REAU, *Op. cit.*, t. I, vol. 2, p. 279.

Sobre la relación de este pasaje con otros del *Antiguo Testamento* véase: L. KÖTZSCHE-BREITENBRUCH, “Zur Ikonographie des Bethlemitischen Kindermordes in der frühchristlichen Kunst”, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Jahrgang 11/12 (1968-1969), p. 110; R. T. FRANCE, “Herod and the children of Bethlehem”, *Novum Testamentum*, 21.2 (1979), pp. 98-120; H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981, p. 23; A.

cristiano desde época muy temprana, en todo tipo de soportes⁷¹⁷. Por lo que se refiere a su presencia en la plástica románica hispana, la mayoría de las representaciones no albergan un nivel de violencia ni de plasticidad tan alto como las escenas que plasman pasajes veterotestamentarios. En muchas ocasiones, la escena presenta a uno o varios soldados que ensartan en sus lanzas a los cuerpos de los niños o bien los cogen por el tobillo o el cabello. Así ocurre, por ejemplo, en una de las bóvedas del panteón real de San Isidoro de León o en el capitel doble procedente del monasterio de Aguilar de Campoo y hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional.

En otros casos, sin embargo, la escena se vuelve algo más plástica y podemos hallar la representación de cuerpos desmembrados. Un ejemplo escultórico se encuentra en el capitel que corona el pilar derecho del presbiterio en el interior de la iglesia cántabra de San Román de Escalante. Varios soldados sostienen en una mano su espada mientras en la otra levantan triunfantes la cabeza de los niños asesinados. En el campo de la miniatura podemos citar la representación de la *Biblia de Ripoll* (**fig. 156**)⁷¹⁸. En esta escena parece haberse invertido el orden del acontecimiento. De izquierda a derecha se encuentra, en

ALCOY, "Plainte", *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003, pp. 684-685 y C. QUENTEL-TOUCHE, "Douleur", *Ibidem*, p. 243.

⁷¹⁷ G. Schiller señala que una fiesta por los infantes mártires aparece en un Calendario de Cartago ya en el siglo V. La mayor parte de las iglesias celebraban un memorial por ellos unos días más tarde del 25 de diciembre, como demuestra un leccionario de Silos del siglo X. La liturgia romana, por su parte, instauró la fiesta de los "Santos Inocentes" el día 28 de diciembre. Esto explicaría, según G. Schiller, que la Matanza de los Inocentes aparezca representada en el arte ya desde los primeros siglos del cristianismo. Uno de los ejemplos más antiguos se encuentra en el denominado *Sarcófago de Lot*, de mediados del siglo IV, conservado en las catacumbas de San Sebastiano en Roma. Véase una reproducción del mismo en: F. W. DEICHMANN – G. BOVINI – G. BRANDENBURG, H., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, Erster Band: Rom und Ostia, Wiesbaden, 1967, taf. 45, nr. 188.

El tema iconográfico, por otra parte, está basado en tres motivos fundamentales, presentes en casi todas las representaciones: la figura de Herodes ordenando la masacre; los esbirros del monarca llevando a cabo la acción; y las madres de los inocentes llorando su pérdida, protegiéndolos o suplicando a los soldados. Sobre todo ello véase: G. SCHILLER, *Op. cit.*, pp. 114-115.

⁷¹⁸ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5729, fol. 366v.

primer lugar, la figura de Raquel lamentándose por la masacre. A continuación de desarrolla la acción de carácter violento, en la que podemos ver la representación de tres cuerpos muertos agolpados en la representación teórica del suelo mientras tres cabezas flotan en el aire. Por último, en la zona derecha de la narración se encuentra la figura de Herodes, que sostiene una lanza en su diestra, en la que ha quedado ensartado el cuerpo de un infante.

3.4.3. Personajes muertos en la iconografía apocalíptica

El tercero de los libros bíblicos que dieron lugar a la figuración de escenas en las que se produce la muerte de seres humanos fue el *Apocalipsis*. El último de los libros bíblicos podría relacionarse con los del *Antiguo Testamento*, ya que en ambos los pasajes de alto contenido violento son muy numerosos. En el caso de la Península Ibérica, nos encontramos con una fuente de primer orden para el análisis de estos aspectos, en las distintas copias que actualmente se conservan del comentario de Beato de Liébana al *Apocalipsis*, tanto de época altomedieval como relacionadas con la plástica románica.

Son varios los pasajes apocalípticos en los que la representación de seres humanos carentes de vida se hacen imprescindibles: en primer lugar la visión de los cuatro jinetes, que conllevó en algunos casos la figuración de varios personajes sin vida en la parte inferior de la composición⁷¹⁹; en segundo lugar, la apertura de las trompetas, que suponen todo tipo de destrucciones y calamidades⁷²⁰; por otro lado una de las escenas primordiales en el análisis de

⁷¹⁹ Como ocurre, por ejemplo, en el *Beato Rylands*, fol. 133.

⁷²⁰ Véase la apertura de la segunda trompeta en el *Beato de Fernando I*, fol. 166 y en el *Beato de Urgell*, fol. 125v. Por lo que se refiere a la apertura de la tercera, son significativas las miniaturas del *Beato de Tábara*, Madrid, Archivo Histórico Nacional, Cod. 1097B, fol. 95v. Sobre este Beato véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...II. The Ninth and Tenth Centuries*, London, 1994, pp. 43-49 e ills. 237-258; y el *Beato de Urgell*, fol. 126v.

estos aspectos es la representación de la muerte de los dos testigos, de gran plasticidad en los beatos conservados⁷²¹. Otro pasaje fundamental es la caída de Babilonia, en la que, en muchos casos, se representa a los habitantes que han perecido en el transcurso de la destrucción de la ciudad⁷²². Por último la representación del Juicio Final, tema iconográfico fundamental en el arte cristiano (**fig. 156**)⁷²³.

Además de estos pasajes pertenecientes al *Apocalipsis*, en los beatos se incluyó también un Comentario de San Jerónimo al *Libro de Daniel*. Entre sus miniaturas se encuentra el ciclo iconográfico del asedio a Jerusalén, en el que, generalmente, se realiza una ilustración a dos folios enfrentados en la que se representa la lucha entre atacantes y defensores de la ciudad. Se trata de imágenes que podríamos relacionar con la época coetánea y los asedios llevados a cabo en la vida real, así como obras artísticas como el Tapiz de Bayeux. En ellas, es habitual la figuración de personajes muertos en la lucha⁷²⁴.

⁷²¹ *Beato Morgan*, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 644, fol. 151. Sobre este Beato véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus... Volume .II. The Ninth and Tenth Centuries*, London, 1994, pp. 21-33; *Beato de Lorvão*, Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fol. 149. Sobre este manuscrito véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus...V. The Twelfth and Thirteenth Centuries*, Kondon, 2003, pp. 31-34 e ills. 178-258; *Beato Corsini*, Roma, Biblioteca Dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Segn. 40.E.6, fol. 126. Sobre este Beato véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus... IV. The Eleventh and Twelfth Centuries*, London, 2002, pp. 41-44 e ills. 351-361.

⁷²² *Beato Morgan*, fol. 176v; *Beato de Burgo de Osma*, fol. 147.

⁷²³ Son muchos los beatos en los que la representación de este pasaje conllevó la figuración de personajes muertos, generalmente situados en el interior de un recuadro situado en la parte inferior de uno de los dos folios dedicados a la plasmación de este tema. Son significativos los siguientes ejemplos: *Beato Morgan*, fols. 219v-220; *Beato de Urgell*, fols. 184v-185; *Beato de Valladolid*, Valladolid, Biblioteca de la Universidad, Ms. 433, fols. 180v-181. Sobre este *Beato* véase: J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus... II. The Ninth and Tenth Centuries*, London, 1994, pp. 38-42 e ills. 151-236; *Beato de Fernando I*, fols. 250v-251; *Beato Rylands*, fols. 195v-196.

⁷²⁴ Las miniaturas más expresivas podemos verlas en el *Beato Morgan*, fols. 240v-241; *Beato de Silos*, fols. 222v-223 y *Beato de Urgell*, fol. 196v.

En relación con el Comentario de San Jerónimo al *Libro de Daniel* en los beatos, no queremos dejar de mencionar uno de los temas iconográficos que formaron parte de su ilustración. Se trata del sueño de Nabucodonosor, descifrado por el profeta en *Daniel*, 2, 31-35: "Tú, oh rey, has tenido esta visión: una estatua, una enorme estatua, de extraordinario brillo, de aspecto terrible, se levantaba sobre ti. La cabeza de esta estatua era de oro puro, su pecho y sus brazos de plata, su vientre y sus lomos de bronce, sus piernas de hierro, sus pies parte de hierro y parte de

Todas las imágenes que hemos señalado en relación con la iconografía apocalíptica presentan una serie de aspectos comunes en la representación de seres humanos muertos. Al igual que ocurre en los pasajes veterotestamentarios, el recurso de figurar a los rostros con los ojos cerrados es habitual. También lo es el colocar a los cuerpos con posturas forzadas y, en el caso de que se represente a un grupo de figuras difuntas, cada una de ellas adopta una postura diferente: con los brazos completamente extendidos, colocados con la cabeza hacia abajo o hacia un lado, parecen flotar en el espacio. Además, como también se ha dicho respecto a la iconografía del *Antiguo Testamento*, los miniaturistas representaron los cuerpos fragmentados o descuartizados y acudieron al recurso de colocar líneas rojas en la parte inferior de las cabezas o en la superior de los cuellos para aludir a la sangre. Por último, en muchas ocasiones los cuerpos aparecen completamente desnudos⁷²⁵.

arcilla. Tú estabas mirando, cuando de pronto una piedra se desprendió, sin intervención de mano alguna, vino a dar a la estatua en sus pies de hierro y arcilla y los pulverizó. Entonces quedó pulverizado todo a la vez: hierro, arcilla, bronce, plata y oro; quedaron como el tamo de la era en verano y el viento se lo llevó sin dejar rastro”.

Las imágenes que plasman este pasaje presentan la figuración de la estatua desmembrada, con varias partes del cuerpo humano de manera individual: cabeza, brazos, torso, pies etc., de manera muy similar a otras escenas de los beatos en las que se representan seres humanos muertos. Así podemos verlo en la ilustración del sueño de este monarca en el *Beato Morgan*, fols. 243v-244; *Beato de Valladolid*, fols. 175v-176 y *Beato de Urgell*, fol. 198.

Por otro lado, se trata de una imagen muy similar a la que presentan otras biblias románicas que acogen la representación gráfica de este sueño. El caso más parecido es el de la *Biblia de 1162* de San Isidoro de León (fol. 152v). Esta miniatura en el manuscrito leonés del siglo XII supone una distanciación con respecto a la biblia miniada en la misma colegiata en el año 960 que fue modelo de la posterior y en la que la representación de la estatua dividida en varias piezas está completamente ausente. Sin embargo, como acabamos de señalar, el *Beato de Urgell*, miniado en la región leonesa en los últimos años del siglo X podría estar relacionado con la inclusión de este motivo en la biblia románica.

Sobre la representación de esta imagen en las biblias leonesas véase: J. VALLEJO BOZAL, “El ciclo de Daniel en las miniaturas del códice”, *Codex Biblicus Legionensis. Veinte Estudios*, León, 1999, pp. 175-186 e 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.

⁷²⁵ Sobre la representación de la muerte en los beatos es fundamental el estudio de: O. WERCKMEISTER, “Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever”, *Studi Medievali*, 3. serie, 14 (1973), pp. 565-626.

3.4.4. Personajes muertos en la iconografía hagiográfica

El último ámbito en el que la representación de personajes muertos es susceptible de ser analizada es la iconografía hagiográfica. La plasmación gráfica de los abusos y torturas a los que fueron sometidos santos y mártires desde los comienzos del cristianismo dio pie a que los artistas plasmaran imágenes realmente expresivas y vívidas. Se trata de imágenes en las que se figuró el momento concreto del martirio y los distintos tipos de castigos infringidos para hacerles renunciar de su fe cristiana. Por ello, generalmente encontramos a personajes vivos o agonizando. En otros casos, podemos hallar la propia representación del cuerpo ya inerte.

En el contexto del arte románico hispano hallamos varios soportes principales en los que este tipo de escenas se convirtieron en habituales: escultura monumental, pintura, tanto mural como sobre tabla, y las arquetas decoradas con esmaltes en las que se conservaban las reliquias y restos de esos santos y mártires.

El primero de los soportes mencionados es, quizá, en el que encontramos menos muestras en contraposición a la pintura o las artes suntuarias. Aún así, es posible hallar modelos bien significativos. Quizá la obra característica sea el cenotafio de Vicente, Sabina y Cristeta en la iglesia de San Vicente de Ávila (**fig. 157**)⁷²⁶. En él se esculpió la propia escena del martirio, en la que las tres figuras son torturadas en aspas. Tras esta imagen, el escultor plasmó la consecuencia brutal de los abusos cometidos por los romanos sobre estos tres santos. Los cuerpos semidesnudos, ya inertes, aparecen en el suelo, en la parte

⁷²⁶ Véase los comentarios a su *passio* en: C. GARCÍA RODRÍGUEZ, *El culto a los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966, pp. 281-283.

inferior de la composición y en un sepulcro común para los tres. Sobre éste, varios personajes colocan piedras mientras que la parte superior de la escena es ocupada por la *elevatio animae*, en la que dos ángeles ascienden al cielo con las almas de los santos, figuradas con los brazos alzados en señal de oración⁷²⁷. Otro ejemplo gráfico lo podemos ver en el claustro de Santa María de Tudela, en uno de los capiteles dedicados a temas de carácter hagiográfico. Se trata de aquel que acoge la historia del martirio de Santiago. En él encontramos ya la consecuencia de las torturas con las que se castiga al santo, que yace de rodillas, descabezado y apoyando sus manos en la cabeza situada en el suelo. La tercera de las muestras que hemos seleccionado es el frontal de altar de la iglesia de San Miguel en Almazán (Soria), donde se esculpió el martirio de Thomas Becket (**fig. 158**). El santo, arrodillado en el extremo derecho de la composición, muestra ambas palmas de sus manos ante el pecho, al tiempo que un soldado lo decapita con una larga espada⁷²⁸.

En lo que concierne a la pintura mural, es muy simbólica la representación del martirio del mismo Thomas Becket en una exedra de la iglesia de Santa María de Terrassa (Barcelona)⁷²⁹. Como ocurre generalmente

⁷²⁷ Cfr.: D. RICO CAMPS, *El románico de San Vicente de Ávila...*, fig. 352.

⁷²⁸ Este relieve se encuentra, actualmente, en un altar lateral de la iglesia soriana. Ha sido fechado entorno al año 1200. Sobre esta pieza véase: J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, "Iglesia de San Miguel", *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Soria. I*, Aguilar de Campoo, 2002, p. 140 y F. GALVÁN FREILE, "Culto e iconografía de Tomás de Canterbury...", pp. 209-210.

⁷²⁹ Ya hemos señalado, en el apartado dedicado al análisis de la mano divina, cómo el culto a Thomas Becket tuvo una gran repercusión en la Península Ibérica en esta época, que podemos incardinar en el extraordinario desarrollo que tuvo en ámbito europeo. Este santo inglés, asesinado en Canterbury a finales de 1170, fue canonizado en Roma tres años más tarde. Su martirio, que causó un gran estupor en el seno de la Iglesia católica, fue utilizado por ésta de manera sistemática, de manera que su culto experimentó un fervor relevante en toda Europa. El propio rey Enrique de Plantagenet, responsable indirecto de su asesinato, promovió desde el primer momento su culto tanto en Francia como en Inglaterra. Como consecuencia, su figura quedó al margen de la historia y no aparece generalmente en los ciclos iconográficos y las imágenes que plasman la muerte del santo. Estos se centran, habitualmente, en la representación del instante concreto en el que el cantuariense es decapitado o degollado, como ocurre en el

en la plasmación artística del asesinato de este santo inglés, hallamos la figuración del instante concreto en el que es ajusticiado por uno de los soldados. La escena se sitúa en el centro del registro inferior de la exedra, siendo ocupado el superior por una *Maiestas Domini*. Thomas Becket, situado justamente bajo de la figura de Cristo en majestad, aparece de manera frontal hacia el espectador. Muestra una de sus palmas, al tiempo que flexiona las rodillas e inclina la cabeza con los ojos cerrados. Está siendo decapitado por parte de un soldado situado a su izquierda⁷³⁰.

En el ámbito de la pintura sobre tabla son extremadamente frecuentes los frontales de altar decorados con iconografía hagiográfica, de aquel santo bajo cuya advocación se encuentra la iglesia para la cual se llevó a cabo el frontal. En ellos encontramos varias modalidades iconográficas: por un lado la representación del martirio concreto del santo, las torturas y castigos a las que es sometido, de manera que su figura es todavía la de un hombre vivo; por otro lado, es posible hallar también la plasmación de cuerpos ya muertos y abandonados.

En relación con esta última variante nos parece significativo el frontal de altar de Sant Climent de Taüll, donde encontramos la plasmación de la historia y sacrificio de este santo romano. El frontal, dividido en dos registros, muestra varias escenas de la vida del santo, siendo la última de ellas la que más nos

ejemplo de Terrassa. Cfr.: J. YARZA LUACES, "Arquetas relicario con historias de santos...", pp. 235-236.

⁷³⁰ Sobre esta representación catalana véase: A. BORFO I BACH, "Les pintures murals sobre el martiri de Sant Tomàs Becket. La difusió d'un culte, la mort dins de la catedral o un conflicte social", *Terme*, 7 (1992), pp. 12-18; F. GALVÁN FREILE, "Culto e iconografía de Tomás de Canterbury...", p. 204 y M. GUARDIA PONS, "Sant Tomás Becket i el programa iconogràfic de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa", *Locus Amoenus*, 4 (1998-1999), pp. 37-58.

interesa⁷³¹. Tras haber sido condenado por el emperador Trajano, es arrojado al mar con un ancla, momento que encontramos plasmado en el frontal. San Clemente aparece tendido en el elemento acuático, figurado éste a partir de unas líneas ondulantes blancas. Está completamente vestido y calzado, pero presenta los ojos cerrados y las manos cruzadas ante el vientre. Su cuerpo inerte es representado de nuevo en una escena superpuesta sobre la que acabamos de describir. El artista románico plasmó una caverna en cuyo interior hay un templo y el busto del santo, que apoya su cabeza en una almohada y tiene, de nuevo, los ojos cerrados⁷³².

En lo que se refiere a las arquetas de esmalte decoradas con la historia y martirio del santo cuyos restos o reliquias custodia, debemos señalar que, en la mayoría de las ocasiones, la tortura representada es la decapitación. En este sentido, podemos distinguir entre aquellas arquetas en las que el martirio todavía no ha sido llevado a cabo, de manera que el santo se encuentra generalmente de rodillas con las manos extendidas hacia su verdugo, o bien aquellas en las que el martirio ya se ha cometido, siendo figurada la cabeza y el cuerpo por separado. Quizá los santos que recibieron mayor culto y, con ello, mayor número de arquetas fueron San Esteban, Santo Thomas Becket y Santa Valeria, tanto en aquellas obras realizadas en los talleres de Limoges como en talleres hispanos.

⁷³¹ Este frontal procede de la capilla del Evangelio de la iglesia de Sant Climent de Taüll y hoy se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Según J. Yarza Luaces, las escenas de este frontal se basan en el texto del *Pasionario hispánico* y no en la *Leyenda Dorada* como se había supuesto hasta hace pocos años. Cfr.: J. YARZA LUACES, "Frontal de Sant Climent de Taüll", *De Limoges a Silos...*, pp. 193-195.

⁷³² Esta escena se corresponde con la historia narrada en el *Pasionario hispánico*, que señala cómo tras haber sido arrojado al agua y ahogado en ella por los verdugos, el mar se retiró varias millas y se pudo contemplar un habitáculo con un templo de mármol y en él un arca de piedra con el cuerpo del santo y el ancla con el que había sido ahogado. Esa retirada de las aguas se repetía anualmente, de manera que el lugar se convirtió en lugar de peregrinación y de culto al santo, dando lugar a la realización de varios milagros. Cfr.: *Ibidem*, p. 195.

Nos parece muy gráfico el caso de la arqueta de Santa Valeria, hoy conservada en el Museo de la Catedral de Orense y fechada a principios del siglo XIII (**fig. 159**)⁷³³. El martirio de la santa se encuentra dividido en dos escenas, situadas en el frente y en la cubierta de la arqueta. La composición de la cubierta muestra el episodio de la decapitación, en el que un soldado corta la cabeza de la santa al tiempo que ésta extiende hacia él sus manos. En el frente, sin embargo, el cuerpo Valeria, ya descabezado, sostiene entre sus manos la cabeza, que se dispone a entregar al obispo Marcial, situado frente a ella. La mano divina emerge desde el cielo para bendecir el sacrificio de la santa. Por tanto, el tratamiento que se dispensa al cuerpo difunto es el de un cuerpo vivo y en actividad, como corresponde a la realización de un milagro

3.4.5. Origen y significado de los cuerpos muertos

El significado de este tipo de representaciones es muy claro y no podemos encontrar en ellas un sentido más profundo que la propia plasmación de los cuerpos difuntos, en la mayoría de los casos como consecuencia de un acontecimiento violento.

Por otro lado, el origen de las representaciones de la muerte en el arte así como las escenas de carácter bélico se remonta prácticamente al surgimiento de las primeras manifestaciones artísticas. La muerte, sobre todo aquella que era consecuencia de un conflicto bélico, estuvo presente en todas culturas y

⁷³³ Sobre esta arqueta véase: J. GALLEGO LORENZO, “Arqueta relicario de Santa Valeria”, *De Limoges a Silos...*, pp. 253-255 (la reproducción de la arqueta se encuentra confundida, correspondería a ella la fig. 70) e ID., “Arqueta relicario de Santa Valeria”, *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, s. l., 2004, pp. 116-117.

civilizaciones del mundo antiguo y, además, fue trasladada a las manifestaciones artísticas producto de dichas sociedades⁷³⁴.

Sin duda, la plástica de las civilizaciones del Oriente próximo podemos considerarla como una de las más relevantes en este sentido. Obras tan conocidas como el Estandarte de Ur, de época sumeria, da buena prueba de ello (**fig. 160**)⁷³⁵. En ella podemos hallar ya la representación de personajes vencidos, muertos y desnudos, que son pisados por los caballos del ejército vencedor. Este tipo de obras podríamos relacionarlas, estrechamente, con los numerosos pasajes del *Antiguo Testamento* en los que se relatan la celebración de luchas que daban lugar a masacres y asesinatos de ejércitos vencidos.

Algo similar ocurre en el arte griego y romano, especialmente en éste último, cuando las representaciones de bárbaros vencidos por el ejército romano se hacen especialmente habituales en la época del Imperio. Los relieves de la columna trajana en Roma son un ejemplo expresivo de esta situación.

El cristianismo convivió desde sus comienzos en un ambiente de hostilidad y luchas de carácter tanto interno como externo. A la situación política del Imperio y las guerras continuas, debemos sumar la persecución a la

⁷³⁴ Ante ello nos parece interesante llamar la atención sobre un aspecto concreto. Como ya señalado recientemente A. Besga, las mayores matanzas de la historia de la humanidad han sido provocadas por regímenes políticos del siglo XX. Sin embargo, como pone de relieve este historiador, estas masacres se hicieron sin publicidad; es más, se trató de ocultarlas a la opinión pública. Hitler, por ejemplo, no pisó jamás un campo de concentración ni quería saber qué ocurría en ellos exactamente. Sobre ello véase: A. BESGA MARROQUÍN, “Violencia musulmana en las fuentes árabes en los tres primeros siglos de la Reconquista”, *Cristianos y musulmanes en la Península Ibérica: la guerra, la frontera y la convivencia. Actas del XI Congreso de Estudios Medievales 2007*, León, 2009, pp. 545-590, especialmente p. 549, n. 7.

De la misma manera, esas masacres tampoco fueron plasmadas en el campo de la creación artística por aquellos que las llevaron a cabo. Ambos aspectos contrastan significativamente con los conflictos y enfrentamientos de carácter bélico acaecidos tanto en época antigua como medieval. Las guerras, masacres y victorias sobre los ejércitos enemigos eran considerados como acontecimientos públicos, se alardeaba de ellos en crónicas y obras literarias y, además, eran traspasados al campo artístico para dejar constancia de tales hechos, considerados “heroicos”.

⁷³⁵ Procedente de la ciudad de Ur, situada en la actual Irak, se conserva actualmente en Londres, Museo Británico.

que fue sometida esta nueva religión durante sus primeros siglos de existencia, siendo aniquilados muchos de sus miembros. Surgirían así los mártires, ajusticiados por no renunciar a sus creencias cristianas. Éstos, junto con muchos santos, se convertirían en motivo de inspiración para promotores y artistas de todo el período medieval, en un intento por dar testimonio de su lucha ante las persecuciones.

Por tanto, la iconografía cristiana, desde su surgimiento, se vio inundada por escenas e imágenes en las que era necesario plasmar la muerte del ser humano. Tanto el Antiguo como el *Nuevo Testamento* proporcionaban pasajes y momentos en los que masacres, decapitaciones y exterminios se convertían en elementos protagonistas y, con ellos, la representación del cuerpo inerte. A ello se sumaría el interés por representar las torturas y martirios a las que eran sometidos los cristianos. Para plasmar todo ello, los artistas recurrieron, una vez más, a fórmulas y motivos que podían encontrar fácilmente a su alrededor, en las manifestaciones artísticas de las culturas mediterráneas, romanas y griegas principalmente⁷³⁶.

Esta situación se convertirá en una constante a lo largo de toda la Edad Media occidental. Tanto las guerras de religión como las luchas entre diferentes estados y regiones del continente europeo dieron lugar a una “cultura de la

⁷³⁶ En este sentido, podemos señalar cómo U. Clemen llamó en su momento la atención sobre la estrecha relación entre el mosaico del arco triunfal de Santa María Maggiore en el que se representa la matanza de los inocentes, y uno de los relieves de la columna trajana, en el que se esculpió una escena muy similar. Al existir una diferencia de aproximadamente trescientos años entre ambas representaciones esta autora sugiere dos vías principales a través de las cuales se produjo la transmisión de motivos iconográficos entre ambas obras. Por un lado, existe la posibilidad de que el artista encargado de plasmar en el arco triunfal de la iglesia romana la escena neotestamentaria, viera directamente la escena de la columna trajana. Por otro lado, sugiere la hipótesis de la existencia de libros y plantillas de modelos, en los cuales los artistas encontrarían su inspiración. Sobre todo ello véase: U. CLEMEN, “De la colonne trajane à la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure: le massacre des enfants”, *L’Antiquité classique*, 44 (1975), pp. 581-588. Con carácter general véase también: *El Mediterráneo en la Historia* (ed. D. Abufalia), Barcelona, 2003.

muerte”, en la que la figura del vencido y el tratamiento que éste recibía se convirtieron en fuente de inspiración tanto de artistas como de escritores o poetas⁷³⁷.

En el caso de la Península Ibérica este ambiente se vio intensificado debido al conflicto bélico que se mantuvo entre los reinos cristianos del norte y el sur musulmán. Aunque, como hemos señalado al comienzo de este apartado, en la iconografía profana del arte románico hispano no encontramos plasmada de manera concreta y vívida escenas de carácter bélico, sí existe constancia de las consecuencias que la guerra entre ambos territorios acarreo⁷³⁸.

En primer lugar debemos tener en cuenta las fuentes cronísticas, en las que se enumeran un gran número de aspectos en relación con la muerte de los personajes vencidos y el tratamiento que éstos recibieron. Las *Crónicas Asturianas*, la *Crónica del emperador Alfonso VII*, la *Historia de los hechos de España* de Jiménez de Rada o la *Historia Compostela* son las más significativas⁷³⁹.

En segundo lugar, los escritos y textos de carácter teórico de los Padres de la Iglesia y escritores cristianos. Destaca ya, en época visigoda, la figura de

⁷³⁷ Según M. Keen, la guerra “se convierte en el centro de la historia política de la Edad Media siendo también central para su historia cultural. Ciertamente, se puede argumentar que la cultura bélica secular de la Edad Media constituye uno de los pilares definitorios de su civilización, junto con la ideología cristiana. De ahí que, en ocasiones, la Edad Media se conozca como la Era de la Fe, la Era de la Caballería o la Era Feudal”. Cfr.: M. KEEN, “Introducción: la guerra y la Edad Media”, *Historia de la guerra en la Edad Media* (ed. Maurice Keen), Madrid, 2005, p. 18.

Sobre la guerra en la Edad Media de manera general véase también el estudio, ya clásico, de: P. CONTAMINE, *Op. cit.*, pp. 70-74 (para el caso de la Península Ibérica y la Reconquista)

⁷³⁸ Sobre estos aspectos nos ha resultado fundamental la consulta de una obra reciente: *El cuerpo derrotado: cómo trataban musulmanes y cristianos a los enemigos vencidos (Península Ibérica, ss. VIII-XIII)*, (eds. M. Fierro y F. García Fitz), Madrid, 2008. En ámbito europeo véase también: H. PLATELLE, “La voix du sang: le cadáver qui saigne en présence de son meurtrier”, *Actes du 99^e congrès national des sociétés savantes, Besançon 1974*, t. I, Paris, 1977, pp. 161-179.

⁷³⁹ Cfr.: F. GALVÁN FREILE, “Representaciones bélicas...”, p. 56, n. 4

San Isidoro de Sevilla, que dedica el libro XVIII de las *Etimologías* a las guerras y el juego⁷⁴⁰.

Por otro lado, debemos tener también en cuenta las descripciones sobre martirios y persecuciones que aparecen reflejadas en las obras de diversos escritores cristianos. Este tipo de narraciones suelen ser extremadamente expresivas y podemos considerarlas como un excelente paralelo textual de muchas de las imágenes que hemos descrito en relación con la iconografía románica hispana, así como con la miniatura de los beatos, tanto de época altomedieval como posterior. En este sentido, incluimos un pasaje del *Memoriale Sanctorum* de San Eulogio de Córdoba, del siglo IX, que nos parece clarificador:

*“Así pues, los santos mártires, colocados en el lugar de la ejecución, antes de que el verdugo lo ordenara, extienden sus manos, preparan sus brazos y al recibir en sus antebrazos el golpe del hacha, sus mansos saltan a diversos lugares. Luego les amputaron las piernas sin sentir tristeza alguna y finalmente se derrumbaron al arrancarles sus cabezas y clavar sus cadáveres, tal como estaban mutilados, en unos patíbulos, y los añadieron junto a las cruces de los demás al otro lado del río, el dieciséis de septiembre de antedicho año”*⁷⁴¹.

⁷⁴⁰ En ámbito europeo sobresale, en este sentido, la obra *Policraticus* de Juan de Salisbury, cuyo libro sexto está dedicado plenamente a cuestiones de tipo bélico y militar. Cfr.: JUAN DE SALISBURY, *Policraticus*, edición preparada por M. A. Ladero, Madrid, 1984; ID., *Policraticus: o de las frivolidades de los cortesanos y de los vestigios de los filósofos: libros I-IV*, traducción y notas de J. Palacios Royán, Málaga, 2007.

Véase además: F. GALVÁN FREILE, “Representaciones bélicas...”, p. 56, n. 6 y p. 59, n. 18.

⁷⁴¹ Cfr.: *Obras completas de San Eulogio*. Introducción, traducción y notas de M. J. Aldana García, Córdoba, 1998, p.150.

El modelo de Eulogio era, sin duda, el de los mártires de época romana⁷⁴².

Por último, podemos hallar también ciertos paralelos entre algunas representaciones artísticas y la literatura de esta época, fundamentalmente la poesía épica. En este sentido, de nuevo el Cantar de Mío Cid se convierte en una de las obras fundamentales. En él se alude en varias ocasiones al desarrollo concreto de batallas y al trato recibido por los enemigos. Un ejemplo claro lo podemos hallar en el Cantar III:

*“Los expulsan del campamento, los persiguen un trecho. Allí vierais caer, tronzados, tantos brazos con sus lorigas, tantas cabezas con yelmos rodando por el campo, tantos caballos sin jinetes huyendo de aquí para allá. La persecución duró siete millas cabaes”*⁷⁴³.

⁷⁴² También las fuentes musulmanas reflejan, con especial detalle, el tratamiento que se dispensaba al enemigo cristiano, al que además se descalificaba con términos como “infiel”, “politeísta”, “perro” o “cerdo”. Este tipo de textos, en las que se relataba con minuciosidad las campañas contra los ejércitos cristianos, los cronistas e historiadores musulmanes no se limitaban a enumerar las destrucciones, masacres y saqueos realizados, sino que hacían hincapié y describían con todo lujo de detalles los aspectos más sangrientos y macabros relacionados con la contienda y las consecuencias de ésta para los vencidos. Cfr.: A. BESGA MARROQUÍN, *Op. cit.*, pp. 550-553.

⁷⁴³ Cantar III, 118, 2403-2407. Cfr.: *Cantar del Cid, op. cit.*, pp. 238-240.

Tomando como punto de partida varias fuentes relacionadas con el personaje histórico del Cid, entre las que se encuentran la *Historia Roderici*, el *Carmen Campidoctoris* y algunas crónicas musulmanas, D. Porrinas ha realizado recientemente un estudio sobre la supuesta “crueldad” de Rodrigo Díaz de Vivar y el tratamiento que éste dispensó a sus enemigos en el campo de batalla. Según este autor, podríamos considerar que el comportamiento del Cid hacia sus enemigos, tanto cristianos como musulmanes, fue ante todo pragmático. Este autor señala que si “masacró o indultó a prisioneros parece que fue en base a una serie de propósitos que pretendía alcanzar, estando directamente relacionado el trato otorgado con el tipo de operación militar desarrollada o la meta perseguida”. Para este investigador, el comportamiento del Cid estuvo estrechamente vinculado y fue consecuencia de toda una serie de necesidades políticas, económicas, estratégicas y tácticas concretas en cada momento. Cfr.: D. PORRINAS GONZÁLEZ, “¿Masacre o clemencia? La conducta del Cid hacia sus enemigos vencidos”, *El cuerpo derrotado...*, pp. 167-208, especialmente p. 169.

La conducta del Cid podríamos extrapolarla y considerarla como ejemplo del comportamiento habitual de caballeros y guerreros en esta época. Su clemencia o fanatismo respondería a una serie de circunstancias de carácter político o militar, que dependían de cada batalla o guerra concreta.

A la luz de todas estas fuentes de carácter textual, podemos considerar las imágenes de cuerpos muertos o descuartizados en la plástica alto y plenomedieval hispana como un reflejo de la situación real que vivía la Península Ibérica en estos momentos. La crueldad, las masacres y los abusos que se cometían en el campo de batalla o en relación con la religión defensora de la fe las vemos traspasadas desde el punto de vista gráfico en la iconografía religiosa peninsular. Así, las descripciones hechas en relación con los mártires cordobeses de Eulogio de Córdoba podemos contemplarlas plásticamente en los frontales de altar y las arquetas que hemos descrito, en los que se plasma gráficamente las torturas y martirios de santos. Asimismo, las descripciones del *Cantar del Mio Cid* podemos compararlas con las escenas bélicas y de lucha presentes en las biblias y beatos hispanos, en las que cuerpos desmembrados y descabezados ocupan buena parte de las composiciones⁷⁴⁴.

⁷⁴⁴ En este sentido, podemos señalar que, por ejemplo, la decapitación fue uno de las formas de ejecución más frecuentes a lo largo de la historia. Era un castigo conocido y practicado en todas las sociedades, sobre todo en la romana. Era una manera de ejecución rápida y fulminante, que evitaba el dolor prolongado y la agonía del enemigo vencido.

En la Península Ibérica, la decapitación fue practicada tanto en época prerromana, romana y visigoda. En la Edad Media, la decapitación podía ser un fin en sí misma o, únicamente, una parte del tratamiento que se le infringía a un reo. En algunos casos, tras la decapitación la cabeza y el cuerpo del personaje asesinado eran expuestos a otros castigos, como la desmembración o la exposición pública de los restos. Por otro lado, la decapitación era utilizada en varios contextos: en primer lugar, en el contexto de la ejecución de una pena en un entorno de paz, es decir, como aplicación de la justicia. En segundo lugar, era utilizada en el ámbito bélico, bien durante o bien tras la batalla. A pesar de ello, parece que fue una forma de ajusticiamiento más extendido en otros territorios que en el norte peninsular. Sobre todo ello véase: J. M. RODRÍGUEZ GARCÍA, “Cabezas cortadas en Castilla-León, 1100-1350”, *El cuerpo derrotado...*, pp. 349-395.

El uso de la decapitación, parece mucho más frecuente en el mundo islámico, a la luz de las crónicas árabes. Según C. de la Puente, las decapitaciones se producían, sobre todo, como consecuencia de las batallas. Era el tipo de ejecución que se realizaba sobre el enemigo cristiano masculino que se había enfrentado militarmente al gobernante. Para esta autora, a pesar de su aparente crueldad, era un tipo de castigo que revestía cierto honor, en comparación con otras formas de morir, como la crucifixión o la hoguera. Sobre todo ello véase: C. DE LA PUENTE, “Cabezas cortadas: símbolos de poder y terror. Al-Andalus, ss. II/VIII-IV/X”, *El cuerpo derrotado...*, pp. 319-347, especialmente pp. 345-346.

Por otro lado, A. Besga ha llamado la atención sobre el hecho de que la decapitación en el mundo musulmán se remonta a época de Mahoma y a que es prescrito en el Corán. Además, el degüello era una práctica presente en otros ámbitos de la sociedad musulmana, por ejemplo era

Desde el punto de vista formal, hemos de hacer constar la existencia de modelos y fórmulas iconográficas ya presentes en el arte antiguo para representar de diversas maneras a los cuerpos difuntos. Este conjunto de fórmulas fueron heredadas, sin duda, por la iconografía medieval y actualizadas para representar los temas iconográficos que hemos analizado.

Por último, en lo que se refiere a la muerte violenta y los cuerpos inertes y desmembrados en época bajomedieval, hemos de señalar una continuación con respecto a lo que ocurre en la Alta y Plena Edad Media. Tanto las fuentes textuales como las plásticas revelan esta continuidad, si cabe aún más expresiva. En el plano artístico, una imagen del *Tumbo B* de Santiago de Compostela se nos ofrece como un buen ejemplo de esta perduración iconográfica. En ella encontramos la representación doble de Santiago, sedente en la parte superior, y ecuestre en la inferior. Ésta última va acompañada de la inscripción IACOBUS XRI MILES y de un gran número de restos humanos bajo las patas del caballo: cabezas, manos, cuerpos enteros etc, que hacen referencia a los enemigos sarracenos vencidos por el apóstol en la guerra santa⁷⁴⁵. Además, las miniaturas de *Las Partidas* en el siglo XIII y los conjuntos pictóricos que narran la conquista de Mallorca por Jaime I en el salón principal del Palacio de los Caldes⁷⁴⁶ y en el salón de recepciones del Palacio Real Mayor de Barcelona se convierten también en excepcionales testimonios de la plasmación artística de

obligatorio su uso en el sacrificio de animales para que su carne pudiera ser comida. Sobre ello véase: A. BESGA MARROQUÍN, *Op. cit.*, pp. 562-563.

⁷⁴⁵ Sobre esta imagen véase: J. M. DÍAZ FERNÁNDEZ, “*Tumbo B*”, *Maravillas de la España Medieval...*, t. I, pp. 123-124; F. GALVÁN FREILE, “Representaciones bélicas...”, p. 79; J. SICART, “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, *Compostellanum*, 1-2 (1982), pp. 11-33.

⁷⁴⁶ Hoy conservadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña de Barcelona.

acontecimientos históricos que se contraponen a la preeminencia de imágenes religiosas en la plástica románica⁷⁴⁷.

En cuanto a las fuentes textuales podemos citar la legislación sobre aspectos de carácter bélico en la obra de las *Partidas* de Alfonso X el Sabio o, ya en el siglo XIV, la obra *Castigos y documentos para bien vivir del rey don Sancho*. En el plano literario, textos como el *Libro del caballero Zifar* o la *Crónica Troyana* son también una buena muestra del interés bajomedieval por estos aspectos.

⁷⁴⁷ Sobre las representaciones bélicas en época bajomedieval véase: F. ESPAÑOL BERTRAN, “La guerra dibujada. Pintura histórica en la iconografía medieval peninsular”, *La guerra en la Edad Media. XVII Semana de estudios medievales, Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2006* (coord. J. I. de la Iglesia Duarte), Logroño, 2007, pp. 435-479; E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Consideraciones sobre la imagen bélica en la Edad Media: los ejemplos de las Cantigas de Santa María y de las pinturas murales de los palacios de Barcelona”, *Cuadernos del Cemyr*, 13 (2005), pp. 53-78 y G. ROSELLÓ BORDOY, “Iconografía de una conquista: el caso de Mayurqa (1229)”, *Cristianos y musulmanes en la Península Ibérica...*, pp. 505-521.

B. Gestos, maneras y posturas trabadas

Tras el análisis llevado a cabo en relación con las conductas de carácter libre, pasamos a continuación a realizar el estudio de aquellos comportamientos trabados, es decir, aquellos actos que implican el contacto de las manos o de éstas con otra parte del cuerpo humano. Los comportamientos trabados, asimismo, podemos subdividirlos en autoadaptadores, es decir, aquellos que suponen la realización de la acción por parte de un solo individuo; alteradaptadores, que implican el contacto físico entre dos o más seres humanos; y los objetoadaptadores, en los que se establece una interacción con los objetos. Al igual que hemos hecho en el caso de las posturas libres, las actitudes trabadas las analizaremos en función de las diversas partes del cuerpo que entran en acción.

a. Autoadaptadores

Las conductas trabadas autoadaptadoras que hemos podido hallar en la iconografía románica, todas ellas convertidas en posturas, se hallan asociadas con la cabeza y sus diferentes zonas; el tronco y las extremidades superiores y, por último, las extremidades inferiores.

1. En relación con la cabeza

1.1. LA NARIZ

La nariz es el órgano en el que se desarrollan varias funciones orgánicas imprescindibles para el ser humano, entre las que destacan las de respirar, oler o estornudar. Se trata, por tanto, de una parte del cuerpo y, concretamente del rostro, fundamental, al mismo nivel que los ojos o la boca. Pero, además, la nariz puede ser utilizada por el hombre para expresar algunos sentimientos o sensaciones. Nos encontramos, en este sentido, con acciones y posturas de carácter libre, como torcerla para mostrar desaprobación, fruncirla para expresar burla o desdén o hinchar las fosas nasales para manifestar ira o enfado. Se trata, en estos casos, de conductas difíciles de hallar en las creaciones artísticas⁷⁴⁸. En tercer lugar, en relación con la nariz podemos hablar también de gestos y posturas de carácter trabado, especialmente llevadas a cabo con la mano, de las que sí encontramos ejemplos en el ámbito artístico.

La postura trabada más elocuente que encontramos en la iconografía románica asociada a la nariz es aquella en la que la figura que la adopta se tapa

⁷⁴⁸ En cambio, se trata de gestos, maneras y posturas que podemos hallar con frecuencia en la creación literaria, como reflejo de acciones llevadas a cabo en la vida cotidiana. Por ejemplo, en el mundo antiguo existía la creencia de que la nariz era la sede de la ira, de la bilis. Esta creencia se debía, según M. Puig, a que los airados solían exteriorizar su estado anímico a través de una conducta asociada a las fosas nasales: aspirar aire y retenerlo, de manera que éstas se hinchan. Así, autores clásicos como Persio, Homero, el Pseudo Aristóteles o Heliodoro lo describen en sus obras. Quintiliano de Calahorra, en su manual de retórica, señala también las características negativas de la nariz: “Con narices y labios, por lo general no damos a entender cosa alguna de modo conveniente, aunque con ellas y ellos se suele indicar mofa, menosprecio, hastío. Porque el arrugar las narices, como dice Horacio (Epist. 1, 5, 23), lo mismo que inflarlas y moverlas, mostrar intranquilidad con el dedo en ellas y hacerlas sonar con un abrupto resoplido (estornudo), poner una y otra vez tensas las fosas nasales y con la palma e la mano levantarlas hacia arriba, siendo así que el limpiárselas con exagerada frecuencia se tiene no sin razón como reprehensible”. Cfr.: QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Op. cit.*, libro XI, cap. III, 80. Sobre todo ello véase: M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, “La gestualidad facial según los textos latinos: gestos y maneras asociados a la nariz”, *Latomus*, 66. 1 (2007), pp. 67-79.

las fosas nasales con una mano. El tema iconográfico en el que se encuentra procede del *Nuevo Testamento*, la resurrección de Lázaro⁷⁴⁹. Es una conducta llevada a cabo por uno o varios de los personajes que asisten a este milagro obrado por Cristo durante su vida pública, en el que resucita a Lázaro ante las súplicas de sus hermanas Marta y María⁷⁵⁰.

En el ámbito del románico europeo podemos citar varios ejemplos señeros en los que esta conducta se hace patente. En Italia, por ejemplo, es significativa la representación situada en la hoja derecha de las puertas de bronce en la catedral italiana de Benevento (**fig. 146**), su presencia doble en la catedral de Monreale: en la escena musivaria en el muro meridional del transepto y la imagen de la hoja izquierda en las puertas de bronce de la catedral de Monreale (**fig. 161**), así como una imagen similar en el conjunto de las pinturas murales de Sant'Angelo in Formis; y el arquitrabe de la portada central de la iglesia de San Casciano a Settimo⁷⁵¹. En suelo franco podemos señalar un capitel del interior de la iglesia francesa de Vienne.

En el contexto de la iconografía hispana, sin duda el ejemplo fundamental que responde a esta fórmula se encuentra en la plasmación de este pasaje en uno de los capiteles de la panda norte del claustro de la catedral de

⁷⁴⁹ Milagro narrado únicamente por el evangelista *Juan* 11, 1-45.

⁷⁵⁰ Este tema iconográfico lo encontramos ya plasmado en las primeras manifestaciones paleocristianas, en muchos casos utilizado como ejemplo gráfico sintetizador de todos los milagros obrados por Cristo en el transcurso de sus tres años de vida pública. Simbolizaba la victoria de Cristo sobre la muerte y era considerado una prefiguración de la Resurrección del propio Cristo y de los bienaventurados en el Juicio Final. Para los primeros cristianos, perseguidos, simbolizaba su esperanza de resurrección y el alcance de la vida eterna. Además, era signo del renacimiento espiritual en la tierra. Por todo ello fue uno de los temas omnipresentes en las catacumbas y los sarcófagos paleocristianos, donde solía ser representado junto al bautismo de Cristo, la Transfiguración y la Entrada de Cristo en Jerusalén. Sobre todo ello véase: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 181. Sobre las primeras representaciones de este tema véase también la obra, ya clásica, de: R. DARMSTAEDTER, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern, 1955.

⁷⁵¹ Sobre esta representación véase: A. MILONE, "El reflejo de la catedral: la escultura en Pisa de Guglielmo a Bonanno", *El románico y el Mediterráneo...*, pp. 81-97, especialmente pp. 94-95.

Santa María de Tudela (**fig. 162**). Tanto el caso español como el resto de las obras europeas señaladas presentan diferentes variantes de la postura, que van desde colocar la mano abierta ante la nariz como ocurre en Tudela, a colocar el puño velado ante la nariz y la boca, como se observa en Benevento, Monreale y Vienne, o cogerse la nariz con los dedos índice y pulgar, como vemos en Sant'Angelo in Formis.

Debido a esa variedad formal, el significado de la actitud se hace difícil de discernir en muchos de los casos. El primero de los sentidos que podemos adscribir a esta postura es el de taparse las fosas nasales para evitar el olor del difunto ante la abertura de su sepulcro. Sería, entonces, de un gesto de carácter naturalista, que plasmaría gráficamente el pasaje bíblico, en el que Marta, la hermana de Lázaro, advierte a Cristo del posible olor nauseabundo del cadáver de su hermano, que yacía en el sepulcro desde hacía cuatro días:

“Dice Jesús: <Quitad la piedra>. Le responde Marta, la hermana del muerto: <Señor, ya huele; es el cuarto día>. Le dice Jesús: <¿No te he dicho que, si crees, verás la gloria de Dios?>. Quitaron, pues, la piedra. Entonces Jesús levantó los ojos a lo alto y dijo: <Padre, te doy las gracias por haberme escuchado. Ya sabía yo que tú siempre me escuchas; pero lo he dicho por estos que me rodean, para que crean que tú me has enviado>. Dicho esto, gritó con fuerte voz: <¡Lázaro sal fuera!>. Y salió el muerto, atado de pies y manos con vendas y envuelto el rostro en un sudario. Jesús les dice: <Desatadlo y dejadle andar>”⁷⁵².

⁷⁵² Juan, 11, 39-44.

Éste sería el significado claro de la postura presente en las pinturas de Sant'Angelo in Formis. Sin embargo, el gesto de colocar una mano o el puño, velados, ante la zona de la nariz y la boca es una actitud que también puede manifestar dolor. Fue muy utilizado por los artistas de todas las épocas en las escenas de carácter funerario, para mostrar gráficamente el sufrimiento ante la muerte de un ser querido. Es una postura que se encuentra ya en el denominado *Sarcófago de las plañideras*, del siglo IV a. C.⁷⁵³. La escena de la resurrección de Lázaro, de claro contenido funerario, pudo asumir, por tanto, la presencia de esta conducta para plasmar el dolor de los judíos y las hermanas de Lázaro ante el óbito de éste. De esta manera, las representaciones de las catedrales de Benevento, Monreale y el capitel francés citados anteriormente podrían responder tanto al primero como al segundo de los sentidos que acabamos de señalar.

Respecto al origen de este gesto, debemos llamar la atención sobre el hecho de que se trate de una postura ausente en las primeras representaciones de este tema iconográfico. Podemos citar, por ejemplo, la presencia de este tema en las catacumbas de San Calixto, en marfiles de los siglos IV-V o en los mosaicos de San Apolinar el Nuevo en Rávena⁷⁵⁴.

Sin embargo, ya en una píxide de marfil procedente de Siria y fechada en el siglo V encontramos la representación de Marta señalando con la mano abierta hacia el sepulcro abierto de su hermano y llevándose su mano velada

⁷⁵³ 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 de la capital turca. Véase E. PANOFKY, *Tomb Sculpture...*, p. 26.

⁷⁵⁴ Cfr.: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, figs. 423,424, 433 y 559-562.

hacia la boca⁷⁵⁵. Este gesto podríamos interpretarlo como el de taparse la boca o la nariz para evitar el hedor del muerto al abrir su sepultura. A partir de este momento, la postura podemos observarla en muchas otras obras, en todo tipo de soportes y tanto en Oriente como en Occidente. Es especialmente significativa su presencia en el arte bizantino, donde el tema iconográfico de la resurrección de Lázaro formó parte del *dodekaorton*, el conjunto de las doce grandes fiestas litúrgicas de la iglesia ortodoxa, por lo que tuvo una gran difusión⁷⁵⁶. Recordamos varios ejemplos interesantes: una placa de marfil procedente de un icono que contenía el *dodekaorton*, fechado en el siglo X y hoy conservado en el British Museum (**fig. 163**); las pinturas murales de la iglesia de Agios Petros en la localidad de Gardenitsa, en la península griega de Mani, del siglo XI y la miniatura que presenta este tema iconográfico en el *Salterio Barberini*, del siglo XII⁷⁵⁷. En los tres casos los personajes que adoptan esta postura son masculinos, se encuentran muy cerca del sepulcro e incluso cogen con sus manos las vendas que cubren el cuerpo de Lázaro. Este gesto contribuye a aclarar el sentido de la conducta descrita, se trata de un comportamiento que manifiesta la prevención contra el olor del cuerpo difunto⁷⁵⁸.

⁷⁵⁵ Hoy conservada en Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. No. Kg. 54:214. Cfr.: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, fig. 563.

⁷⁵⁶ Este conjunto de doce fiestas conmemoran los grandes momentos de la vida de Cristo en la tierra. Son celebraciones que siguen un orden biográfico y no el orden del calendario litúrgico. Comprenden tres momentos de la infancia: Anunciación, Natividad y Presentación en el templo; tres momentos de la vida pública: Bautismo, Transfiguración y Resurrección de Lázaro; otros tres del ciclo de la pasión; Entrada en Jerusalén, Crucifixión y Anástasis; y por último el trío final: Ascensión, Pentecostés y Koimesis. Los primeros ejemplos de obras de arte en las que este *dodekaorton* fue plasmado pertenecen al período posticonoclasta y tuvieron una gran difusión a partir de los siglos X y XI. Sobre todo ello véase: E. KITZINGER, "Reflections on the feast cycle in Byzantine Art", *Cahiers Archéologiques*, 36 (1988), pp. 51-73.

⁷⁵⁷ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barberini G. 372. Cfr.: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, fig. 568.

⁷⁵⁸ Se trata de una actitud que tiene su continuación en el transcurso del arte bizantino, como demuestra, por ejemplo, la escena que forma parte del conjunto de pinturas murales de la iglesia de Pantassa, en Mistra, fechadas hacia 1428. Cfr.: D. TALBOT RICE, *Op. cit.*, fig. 243.

Esta combinación de actitudes nos ayuda a interpretar correctamente varios de los ejemplos románicos europeos que hemos citado anteriormente. Tanto en las representaciones de Monreale, Benevento y Sant'Angelo in Formis la figura que realiza el gesto de taparse la nariz sostiene entre sus manos las vendas del muerto, que se encuentra en el sepulcro abierto. De esta manera, el sentido de la conducta se hace más claro: se trata de una actitud que manifiesta de manera plástica la consecuencia de la apertura del sepulcro de Lázaro a instancias de Cristo. Hemos de señalar, además, que estos tres ejemplos italianos son obras de fuerte influencia bizantina.

Sin embargo, en la Alta Edad Media europea podemos encontrar también algún ejemplo interesante de la presencia de esta postura en el tema iconográfico señalado. Podemos destacar, en este sentido, dos obras otonianas: uno de los personajes masculinos miniados en el fol. 231v del *Evangelario de Otón III*, del siglo X, se tapa claramente las fosas nasales con la mano izquierda, al tiempo que se apoya con su otra mano en una de las columnas del *aedicula* bajo el cual se halla el cuerpo de Lázaro⁷⁵⁹; algo muy similar realizan los dos personajes masculinos representados en esta misma escena pintada en la iglesia de Sankt Georg Oberzell, en la isla Reichenau (**fig. 165**).

En el caso del ejemplo románico hispano, el capitel del claustro de Tudela, creemos que nos encontramos también ante la plasmación gráfica de la prevención del olor. Los dos personajes que adoptan esta postura, masculinos, se encuentran ante el sepulcro abierto y uno de ellos, el situado más cerca, leadea su cabeza hacia el lado contrario. Una tercera figura, junto a ellos, coge el cuerpo embalsamado y lo saca con ambas manos del sepulcro, lo que daría lugar

⁷⁵⁹ Puede verse la reproducción de esta imagen en: G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, fig. 569.

a la realización del gesto por parte de los otros dos hombres señalados. Junto a todos ellos las figuras de Marta y María, junto las manos ante el pecho en señal de dolor, se aproximan a Cristo, esculpido en el ángulo del capitel.

Por otro lado, nos parece que la inclusión de esta actitud tan naturalista en esta escena revela una influencia foránea, que se aleja de los presupuestos de la iconografía de este tema en la plástica hispana. En otras escenas fundamentales en el ámbito peninsular hispano es una conducta completamente ausente. Podemos citar, entre otros: las pinturas de San Baudelio de Berlanga; las pinturas de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés; el capitel que acoge este tema iconográfico en el panteón de San Isidoro de León; o el capitel con esta misma escena en el claustro de San Juan de la Peña.

La inclusión de esta postura en la imagen tudelana podríamos incluirla dentro de la clara tendencia hacia el naturalismo que manifiesta el conjunto del programa iconográfico de este claustro⁷⁶⁰. Quizá no sería descabellado, además, entrever cierta influencia bizantinizante, que estaría también en relación con otros detalles de la decoración escultórica del claustro. Por ejemplo, el hecho de que se incluya en el programa un capitel con la representación de la Anástasis, tema de clara procedencia bizantina⁷⁶¹.

⁷⁶⁰ En este sentido, C. Fernández-Ladrera, ha señalado que en los capiteles de este claustro “Las figuras poseen un canon corto, con una cabeza grande en relación al cuerpo, que además es ancho y robusto. Sus posturas son variadas, pero con una huida deliberada del frontalismo y la rigidez, y una marcada preferencia por las posiciones de perfil o de tres cuartos, e incluso, por posturas atrevidas, todo ello dentro de una neta inclinación hacia el naturalismo. Las actitudes de los personajes vienen determinadas por la acción y a través de ellas se pretende indicar de modo claro al espectador la naturaleza de la misma, para lo cual se recurre a una abundante gesticulación, que contribuye, a su vez, a la expresividad de las escenas; el resultado son unas escenas llenas de vida y a veces con presencia de rasgos anecdóticos”. Cfr.: C. FERNÁNDEZ-LADREDA, J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y C. J. MARTÍNEZ ÁLAVA, *Op. cit.*, p. 374.

⁷⁶¹ La mayor parte de los investigadores que han trabajado sobre este claustro han establecido filiaciones entre él y otras obras hispanas, como el claustro de San Juan de la Peña, el claustro de Silos, el ábside de la Seo de Zaragoza y el Pórtico de la Gloria. Por otro lado, el capitel que estamos analizando, el de la Resurrección de Lázaro, habría sido realizado en la primera de las tres fases escalonadas en las que todo el programa escultórico fue realizado. Esta fase fue

1.2. LA MEJILLA

Tras la nariz, las mejillas podemos considerarlas también como una parte del rostro que puede ser susceptible de recibir conductas de carácter trabado autoadaptador. Al igual que ocurre con la nariz, se trata de posturas llevadas a cabo por la mano. El gesto más frecuente que podemos encontrar, en este sentido, en la plástica románica, consiste en llevar una o ambas manos a la mejilla, bien con la palma completamente abierta o en algunos casos con el puño. En segundo lugar, hemos decidido analizar también en este apartado un gesto que comprende en muchos casos las mejillas y que en otros el rostro entero: se trata de taparse éste con ambas manos vueltas hacia el espectador.

1.2.1. Llevarse una mano a la mejilla

La postura de colocar una mano a la altura de la mejilla es, sin duda, una de las conductas que podemos hallar con más frecuencia en el arte románico⁷⁶².

llevada a cabo bajo la dirección del maestro principal de un único taller y a ella corresponden los capiteles de mejor calidad, entre los que se encuentra el que nos hallamos analizando. Por último, en cuanto a su cronología, todos los investigadores coinciden en señalar las dos últimas décadas del siglo XII, momento en el que la Península Ibérica recibe una oleada de influencia bizantina. Sobre este claustro véase: R. CROZET, "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon", *Cahiers de civilisation médiévale*, part. I (1959), pp. 333-340; part. II-IV (1960), pp. 119-127; part. V-VI, (1964), pp. 313-332; part. VII (1968), pp. 41-57; C. FERNÁNDEZ-LADREDA, J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y C. J. MARTÍNEZ ÁLAVA, *Op. cit.*, pp. 371- 376; J. LACOSTE, "Nouvelles recherches a propos du second maître du cloître de Santo Domingo de Silos", *El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988*, Silos, 1990, pp. 473-494; M. MELERO MONEO, *La escultura románica en Navarra*, Madrid, 1992, pp. 20-22; ID., *Escultura románica y del primer gótico en Tudela*, Tudela, 1997 e ID., "Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación", *II Curso de Cultura Medieval. Seminario de Alfonso VIII y su época*, Madrid, 1992, pp. 111-138.

⁷⁶² Ha sido objeto de estudio de nuestra Memoria de Licenciatura, de modo que la analizaremos de manera sucinta en este trabajo. Para una aportación más profunda véase: A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales...*

Se trata, además, de una postura que adquirió significados muy diversos a lo largo del período medieval y que fue adoptada por un sinnúmero de personajes y figuras.

1.2.1.1. El sueño

En primer lugar, el gesto de llevarse una mano en la mejilla pudo ser utilizado por los artistas románicos para plasmar gráficamente el concepto del sueño. Así, tanto en el ámbito de la iconografía religiosa como profana podemos hallar continuas muestras de este comportamiento. En el primero de ellos, la *Biblia* se convierte, de nuevo, en la principal fuente. En ésta, encontramos mayor proyección de los sueños en el *Antiguo* que en el *Nuevo Testamento*, pero, en el plano artístico, tanto pasajes oníricos de uno como de otro fueron representados y en ellos se utilizó la postura mencionada⁷⁶³. Entre las visiones veterotestamentarias podemos destacar el tema iconográfico del Árbol de Jesé, cuyo ejemplo paradigmático en el contexto hispano es la imagen esculpida en uno de los machones del claustro de Santo Domingo de Silos⁷⁶⁴. Por otro lado, el texto del *Antiguo Testamento* también proporcionó a los artistas la posibilidad de plasmar personajes dormidos, como por ejemplo la figura de Adán en el

⁷⁶³ Con carácter general, sobre los sueños bíblicos, véase: J. LE GOFF, “Sueños”, *Diccionario razonado del Occidente Medieval* (Jacques Le Goff y Jean Claude Schmitt eds.), Madrid, 2003, pp. 751-763. De manera más concreta sobre los sueños en el *Antiguo Testamento* véase la obra, ya clásica, de: E. L. EHRLICH, *Der Traum im Alten Testament*, 1953. Sobre la representación gráfica del sueño véase: G. GUIDORIZZI, “Ikonomographische und literarische Modelle der Traumdarstellung in der Spätantike”, *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien* (herausgegeben von A. Paravicini Bagliani und G. Stabile), Stuttgart, 1989, pp. 241-249 y 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 reimpression de “Bildhaftes Denken: die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften”, A. Paravicini Bagliani y G. Stabile (eds.), *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, 1989, pp. 9-29).

⁷⁶⁴ Sobre esta representación véase: 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), pp. 301-313 y E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos”, *El románico en Silos...*, pp. 173-202.

pasaje de la creación de Eva. En la Península Ibérica e, inserta en la corriente 1200, podemos señalar, como muestra, la escena del sueño de Adán en las pinturas de la sala capitular del monasterio oscense de Sijena (**fig. 166**)⁷⁶⁵.

En cuanto al *Nuevo Testamento*, tanto el ciclo de la infancia de Cristo, como el de la vida pública y la pasión posibilitan la creación artística de temas en los que las experiencias oníricas se convierten en protagonistas y, con ellas, el gesto-sueño. Podemos destacar, por ejemplo, los tres sueños tenidos por San José que tuvieron un gran desarrollo en la plástica románica peninsular hispana de la segunda mitad del siglo XII⁷⁶⁶. En este momento quedó asentada una fórmula iconográfica que, posteriormente, tendría una gran proyección en la iconografía gótica. Se trata de la representación de una figura anciana y barbada, sentada en un taburete o silla baja, de perfil respecto al espectador, 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 la otra la alza y apoya en su mejilla. Este modelo formal, como acabamos de señalar, tuvo un desarrollo espectacular en la iconografía románica de la Península Ibérica, especialmente en soporte escultórico. Podemos señalar, a modo de ejemplo, la portada occidental de la iglesia de Santo Domingo de Soria (**fig. 167**). Este

⁷⁶⁵ A. SICART, *Las pinturas de Sijena*, Historia 16, Madrid, 1991, lám. II. Sobre la relación de las pinturas oscenses con otras europeas insertas en la corriente 1200 y en las que se puede contemplar una fuerte impronta bizantina véase: W. OAKESHOTT, *Sijena. English Romanesque Paintings in Spain and the Artists of the Winchester Bible*, Londres, 1972.

⁷⁶⁶ El primer sueño de José despejó sus dudas sobre la virginidad de María; en el segundo de ellos el ángel Gabriel le advirtió de que huyera a Egipto con su familia ante la inminente matanza de todos los niños menores de dos años ordenada por Herodes; la tercera de sus experiencias oníricas, en cambio, sirvió para que Dios, a través de la figura angélica, le anunciara que el peligro había pasado y que la sagrada familia podía regresar a su tierra. Los tres sueños son narrados por *Mateo*, 1, 20; 2, 13; y 2, 19. Fueron también descritos en varios evangelios apócrifos, como en el *Evangelio del Pseudo Mateo*, en el *Protoevangelio de Santiago* o en *Libro sobre la Natividad de María*. Cfr.: A. DE SANTOS OTERO, *Op. cit.*, pp. 152, 196, 211 y 252.

motivo iconográfico fue esculpido dos veces en la tercera arquivolta para plasmar gráficamente los dos primeros sueños del patriarca⁷⁶⁷.

En relación con la iconografía neotestamentaria, este gesto podemos hallarlo también en el tema iconográfico de la oración en el monte de los Olivos, en el momento en el que, los discípulos, abandonados por Cristo para orar, caen en un profundo sueño⁷⁶⁸.

Junto al texto bíblico, en el ámbito de la iconografía sacra la plasmación gráfica de la vida de los santos dio pie, asimismo, a la presencia del gesto de llevarse una mano a la mejilla para indicar el sueño, sopor o visiones oníricas de estos personajes sagrados⁷⁶⁹. En la plástica románica de nuestra península, podemos destacar, indudablemente, las dos imágenes que plasman los sueños de San Millán de la Cogolla procedentes de la arqueta realizada para albergar sus reliquias hacia 1067-1076⁷⁷⁰.

⁷⁶⁷ Sobre esta portada y la representación de San José véase: E. LOZANO LÓPEZ, *La portada de Santo Domingo...*, p. 383; A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales...*, p. 61; 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 y E. SAINZ MAGAÑA, “Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo (Soria)”, *Celtiberia*, XXXIII, 66 (1983), pp. 363-372.

⁷⁶⁸ La presencia de este gesto en el tema iconográfico señalado no la hemos analizado en nuestro estudio citado.

⁷⁶⁹ Los santos fueron una de las pocas figuras cristianas cuyas experiencias oníricas tuvieron un marcado carácter positivo desde los comienzos del cristianismo. Desde la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, el campo de la hagiografía estuvo siempre plagado de sueño. En todo el Occidente medieval destacan, sin duda, los de San Martín, que vivió en el siglo IV y cuyas experiencias fueron relatadas por Sulpicio Severo y San Gregorio Magno, teniendo una amplia proyección en el período medieval. Cfr.: A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales...*, p. 84.

⁷⁷⁰ En la primera de las placas se representa el sueño del santo en el que éste recibe el mensaje divino de consagrarse a la vida eremítica y religiosa. El santo es figurado acostado y con la mejilla apoyada en una mano. Un ángel se acerca a él y le señala con los dedos índice y corazón para transmitirle el mensaje celestial. Además, la composición va acompañada de una inscripción que alude, precisamente, al acontecimiento que se plasma gráficamente: *Ubi in eum divinitus irruit sopor*. En la segunda de las placas se muestra el momento en el que, estando San Millán durmiendo, dos diablos intentan quemarle. El artista efigia de nuevo a un personaje acostado. Aunque el estado de conservación de la pieza no esta bueno como en la primera de las imágenes, sí es posible comprender el gesto plasmado, el santo se lleva una mano a la mejilla para indicar el estado onírico en el que se encuentra. Sobre estas dos escenas véase: I. BANGO TORVISO, “Arca moderna con los marfiles originales de San Millán de la Cogolla”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. I, pp. 307-351; ID., *Emiliano, un santo de la España visigoda, y*

El arte profano, aunque en menor medida que la plástica sacra, nos proporciona también imágenes en las que el gesto de llevarse a la mejilla alude al concepto del sueño. Hemos de destacar, en este sentido, la presencia de esta postura en el contexto funerario, donde la utilización de este gesto en los yacentes hace referencia al sueño eterno en el que el difunto cae, según la doctrina cristiana, hasta despertar en el momento del Juicio Final⁷⁷¹. En la plástica medieval hispana es imprescindible citar, en este ámbito, los sepulcros de Raimundo de Borgoña, Fernando II y Alfonso IX en la catedral de Santiago de Compostela. Los tres bultos sepulcrales señalados presentan la efigie del difunto como un yacente recostado y vuelto ligeramente hacia el espectador, llevándose una mano a la mejilla para aludir al estado onírico en el que se encuentran⁷⁷².

En cuanto al origen de esta postura con el significado señalado, el del sueño y la visión, debemos señalar que podríamos considerarla como un gesto universal, presente en el arte de culturas y civilizaciones de diversa índole. Así, por ejemplo, podemos hallarlo en el arte hindú, como demuestra una escultura de Buda en granito en Polonnaruva (Sri Lanka). El dios aparece tumbado, de costado y apoyando la cabeza en su mano derecha.

el arca románica de sus reliquias, Zaragoza, 2007 y M. POZA YAGÜE, “El arca-relicario de San Millán de la Cogolla, Maravillas de la España Medieval...”, vol. I, pp. 393-398.

⁷⁷¹ Es lo que C. Orcástegui define 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.

⁷⁷² Sobre estos tres yacentes véase: A. FRANCO MATA, “Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)”, *De Arte*, 2 (2003), pp. 47-76, especialmente, pp. 50-51. S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Escultura gótica en Galicia (1200-1350)”, *Patrimonio Artístico de Galicia...*, t. I, 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...*, t. II, pp. 173-182; M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana*, Santiago, 1999, pp. 109-118 y 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. 343-344.

Por lo que se refiere a la cultura occidental, se trata, asimismo, de un gesto que podemos rastrear hasta el arte antiguo. Concretamente, se trata de una postura que adquirió un excepcional desarrollo en época imperial romana, cuando fue utilizada para plasmar la relación entre muerte y sueño en la escultura funeraria. El arte romano bajoimperial desarrolló la idea de la muerte como un sueño en espera al despertar a la inmortalidad, de manera que muchos de los sarcófagos de romanos pudientes fueron decorados con temas iconográficos y motivos que hacían alusión a este concepto⁷⁷³. Generalmente se trata de mitos griegos, que fueron trasladados al campo escultórico por los artistas romanos. Entre ellos destaca el mito de Ariadna, dormida en la isla de Naxos tras ser abandonada por Teseo, siendo despertada por el dios Dionisio; o el de Endimión, un pastor del monte Latmos al que se le concedió el deseo del sueño eterno; por último podemos citar un mito romano, el de Rhea Silvia. Estando dormida el dios Marte la raptó y, de su unión, nacieron los gemelos Rómulo y Remo⁷⁷⁴.

Todos estos mitos fueron plasmados gráficamente de manera muy similar, a través de un personaje, masculino o femenino, recostado, que apoya una mano en el mejilla aludiendo al estado de sopor en el que se encuentra⁷⁷⁵.

⁷⁷³ Sobre todo ello véase: M. CLAVERIA NADAL, “El sarcófago romano. Cuestiones de topología, iconografía y centros de producción”, *El sarcófago romano...*, pp. 19-50 y F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942.

⁷⁷⁴ S. WOODFORD, *Op. cit.*, pp. 62-65.

⁷⁷⁵ Se trata de una pose similar pero de diferente significado a otra que pueden presentar estas figuras en algunas ocasiones. Esta otra postura consiste en levantar el brazo derecho, más o menos flexionado, y colocarlo alrededor de la cabeza, frecuentemente apoyando la mano en la coronilla. En este caso se trata de una actitud que ha sido identificada como la de disponibilidad seductora respecto al personaje ante el cual se adopta. En cuanto a las tres figuras mencionadas en este trabajo, se trataría de una conducta que evidencia el abandono y la disponibilidad ante los dioses que se aproximan a ellos. Otro ejemplo paradigmático de este gesto es la escultura conocida como el *Sátiro Barberini*, hoy conservado en la Gliptoteca de Munich. Sobre todo ello véase: F. GURY, “La disponibilité à l’Autre: le geste de la séduction passive dans l’art romain”, *L’expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l’iconographie antique*, Rennes, 2006, pp. 267-283.

Como muestra podemos señalar un sarcófago del siglo III d. C. hoy conservado en el Louvre (**fig. 168**).

Posteriormente, el motivo del personaje dormido fue independizado del tema y comenzó a ser utilizado en otros contextos. Fue asimilado de manera fácil por el cristianismo, que además, había heredado también la concepción de la muerte como sueño eterno en espera del despertar hacia la vida eterna. Progresivamente, la fórmula del personaje que se lleva una mano a la mejilla aludiendo a su estado onírico se fue difundiendo, llegando a alcanzar el espectacular desarrollo que, como hemos visto, tuvo en época románica.

1.2.1.2. *El dolor*

El segundo de los significados que puede conllevar la realización del gesto de llevarse una mano en la mejilla en la iconografía románica es el de dolor. Pero no se trata de un dolor físico, sino de un sufrimiento interno o moral, una aflicción o pena interior⁷⁷⁶.

Al igual que ocurre en el caso del concepto del sueño, la presencia de este gesto con la acepción de dolor podemos hallar en múltiples contextos de la plástica hispana, tanto del ámbito sacro como profano. En lo que respecta al primero, la *Biblia* es la fuente básica. Procedente del texto veterotestamentario, el pasaje de la expulsión del paraíso muestra en ocasiones la presencia de esta actitud. En primero de ellos, nos hallamos ante la plasmación gráfica del dolor sufrido por Adán y Eva al darse cuenta del pecado cometido y las consecuencias

⁷⁷⁶ El Diccionario de la Lengua define dolor como “una sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior” así como “sentimiento de pena y congoja”. Cfr.: Voz “Dolor”, *Diccionario de la Lengua Española...*, p. 572.

funestas de éste. Se trata de un sentimiento de dolor unido, en todo momento, al del arrepentimiento por la acción cometida. Así podemos observarlo en el fol. 6r de la *Biblia de Rodas* (**fig. 169**) o en un capitel de la puerta del Juicio de la Colegiata de Santa María de Tudela.

En lo que se refiere al *Nuevo Testamento*, el tema iconográfico fundamental que en el que esta postura se hace imprescindible es la Crucifixión. Nos encontramos, en este caso, ante la plasmación de la congoja y sufrimiento de la Virgen y San Juan ante la muerte de Cristo. Un dolor al que va unido un sentimiento de resignación y aceptación ante el hecho ocurrido. En el campo de las artes plásticas de la Península Ibérica, al igual que ocurre en el románico de otras regiones europeas, esta postura puede ser adoptada tanto por la Virgen como por San Juan⁷⁷⁷. Al mismo tiempo, es combinada con otras posturas, de carácter asimismo contenido, como mostrar la palma de la mano ante el espectador, conducta que hemos analizado en el capítulo de los gestos libres; o cruzar las manos ante el vientre, que estudiamos en un apartado de este mismo capítulo de actitudes trabadas. En lo que concierne a la postura de llevarse la mano a la mejilla, podemos citar un ejemplo verdaderamente elocuente en una miniatura de un salterio portugués realizado en la segunda mitad del siglo XII

⁷⁷⁷ Sin embargo, hemos de señalar una peculiaridad del arte románico hispano con respecto a la plástica europea. En la Península Ibérica, como ha puesto de relieve J. Yarza, la iconografía de la Crucifixión con la presencia de María y San Juan adoptando posturas de dolor no hizo su aparición hasta los albores del románico. Es un tema ausente en la iconografía hispana altomedieval. Sin embargo, progresivamente fue convirtiéndose en una de las imágenes omnipresentes en todos los programas iconográficos, de manera que en los años finales del siglo XII y las primeras décadas de la centuria siguiente, este tema tuvo un desarrollo espectacular. Cfr.: J. YARZA LUACES, "La crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, 185 (1974), pp. 13-37.

Sobre los gestos de dolor de María y San Juan en la crucifixión véase también: H. MAGUIRE, "The depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", *Dumbarton Oak Papers*, 31 (1977), pp. 125-174 y D. SHORR, "The Mourning Virgin and Saint John", *The Art Bulletin*, 22 (1940), pp. 61-69.

en el monasterio de Santa Cruz de Coimbra (**fig. 170**)⁷⁷⁸. María y el discípulo, situados a ambos lados de la cruz, se llevan una mano doblada a la mejilla al tiempo que ladean sus cabezas, en clara señal de dolor y resignación.

En el campo de la iconografía profana, este gesto de dolor se hace patente, fundamentalmente, en las escenas funerarias. En este sentido, la plástica románica presenta una peculiaridad importante con respecto al contexto europeo. Un gran número de los sepulcros esculpidos y decorados en esta época en la Península Ibérica presentan programas iconográficos relacionados con los cortejos fúnebres y el lamento ante la muerte del difunto⁷⁷⁹. En este tipo de imágenes, los gestos y actitudes de dolor, tanto de carácter violento como contenido, se suceden y combinan para plasmar gráficamente el sufrimiento ante la defunción de un ser querido. Así, la postura de llevarse una mano a la mejilla se aprecia, por ejemplo, en el sarcófago conyugal de Egas Moniz, conservado en la iglesia lusa de San Salvador de Paço de Sousa; o en el sepulcro de uno de los hijos de Alfonso VIII en el panteón real del Monasterio de las Huelgas de Burgos (**fig. 171**)⁷⁸⁰.

⁷⁷⁸ Oporto, Biblioteca Publica, Ms. 27, fol. XV.

⁷⁷⁹ Y. Labande-Mailfert ha señalado ya la peculiaridad del románico peninsular hispano respecto a la iconografía funeraria europea. Cfr.: 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. 83. Sobre la representación del dolor en el ámbito funerario europeo véase también: 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, t. II, Spoleto, 2005, pp. 895-937.

⁷⁸⁰ Este sepulcro ha sido identificado como el de Dña. Leonor o D. Sancho, hijos ambos de Alfonso VIII. Sobre las diferentes hipótesis y su iconografía véase: M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, p. 188; M. GÓMEZ-MORENO, *El Panteón de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, p. 9; J. L. HERNANDO GARRIDO, "Santa María la Real de Las Huelgas", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos. Volumen II*, Aguilar de Campoo, 2002, p. 800; M. J. HERRERO SANZ, "Los sepulcros del Panteón Real de Las Huelgas", *Reales Sitios*, XXVIII (1990), nº 105, pp. 21-30; J. DEL HOYO, "El epitafio versificado atribuido a la infanta Leonor" *II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval* (en prensa); A. MIGUÉLEZ CAVERO, "Texto, imagen y música: el dolor ante la muerte del infante Don Sancho en el Panteón Real de Las Huelgas", *II Coloquio Internacional*

Sobre el significado y origen de este gesto de apoyar la mejilla en una mano, el primer hecho que queremos poner de relieve es que, como ya ha señalado F. Poyatos, se trata de una actitud característica, todavía hoy, de las culturas latinas, en general las mediterráneas⁷⁸¹. En cuanto a su origen, se trata de una actitud que la podemos hallar ya en el mundo antiguo. Según S. Woodford, el gesto de la cabeza descansando en una mano mientras que la otra mano sujeta un codo fue una conducta inventada por el pintor Polígnoto. Este artista, que vivió en el siglo V a.C. fue un gran innovador en cuanto al retrato, la representación del carácter de los personajes representados y los estados de ánimo. Por ello, para esta autora, éste pudo ser el pintor que plasmó por primera vez esta postura en el campo artístico⁷⁸².

En cambio, S. Settis ha propuesto que en ese mismo siglo V a.C., dos artistas diferentes, a los que él denomina los artistas “de Esterope” y “de Penélope”, crearon este gesto para representar a dos personajes muy concretos, los que acabamos de señalar y su sentimiento de dolor ante hechos acontecidos. Según este investigador, los artistas posteriores tomaron este gesto y lo adaptaron a otras figuras y temas iconográficos, de manera que progresivamente se fue difundiendo a lo largo y ancho de la cuenca mediterránea⁷⁸³.

Lo cierto es que se trata de una postura que podemos hallar con cierta frecuencia en la iconografía antigua. En el contexto funerario, es destacable su

de *Epigrafía Medieval* (en prensa) y J. PÉREZ CARMONA, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974, p. 47.

⁷⁸¹ F. Poyatos señala que se trata de una “postura ilustrada desgraciadamente con frecuencia en fotos de mujeres ante escenas de catástrofe y muerte en América Latina o el Oriente Medio, y por el gran Eugène Smith en su dramática foto después de un bombardeo en la guerra civil española, que tan dramáticamente documentó para la revista *Life*. Cfr.: F. POYATOS, *La comunicación no verbal II...*, p. 216.

⁷⁸² Cfr.: S. WOODFORD, *Images of myths in classical antiquity*, Cambridge, 2003, p. 82.

⁷⁸³ S. SETTIS, “Immagini della meditazione, dell’ incertezza e del pentimento nell’ arte antica”, *Prospettiva* 2 (1975), pp. 4-18.

presencia en el denominado *Sarcófago de las Plañideras*, procedente de la necrópolis real de Sidón, que hemos citado anteriormente en el apartado dedicado a la nariz, y donde se combinan diferentes actitudes de dolor (**fig. 172**)⁷⁸⁴. Por otro lado, en el mundo antiguo este gesto también fue utilizado para representar el sufrimiento de personajes cautivos, derrotados y condenados en escenas de carácter bélico o militar. Así parece atestiguarlo, por ejemplo, un relieve del arco de Constantino, en Roma, en el que dos personajes vencidos, situados a ambos lados del *tropheum*, adoptan posturas de dolor. Una figura femenina, situada en el lado izquierdo apoya su mejilla en la mano al tiempo que sostiene su codo con la otra mano; otra figura, masculina, a la izquierda, cruza sus manos ante el vientre⁷⁸⁵.

El arte cristiano, heredero de la cultura antigua, adoptó este gesto en sus propias imágenes. Tal conducta experimentaría un gran desarrollo a lo largo del período medieval, convirtiéndose en una de las posturas más frecuentes con las que los artistas medievales lograron plasmar el sentimiento de dolor con un marcado carácter contenido, que se contrapone a otras muestras violentas de sufrimiento.

⁷⁸⁴ Su reproducción puede verse en: E. PANOFSKY, *Tomb Sculpture...*, p. 26.

⁷⁸⁵ Sobre esta fórmula iconográfica, en la que dos personajes están situados ante el *tropheum* de guerra y realizan signos de dolor, D. Shorr ha puesto de relieve que se trata de un antecedente muy claro de la fórmula cristiana de la crucifixión, en la que María y San Juan flanquean la representación del crucificado y adoptan posturas de sufrimiento y resignación. Cfr.: D. C. SHORR, *Op. cit.*, pp. 61-69.

Por otro lado, esta actitud podría ser la adoptada por las dos figuras dolientes esculpidas en la Torre de los Escipiones de Tarragona, realizada en época imperial. Aunque hoy las dos esculturas, situadas en el segundo cuerpo de la torre se hallan en un estado de deterioro avanzado, quizá el gesto realizado por ambas sería el que estamos analizando. Sobre esta torre véase: J. M. C. TOYNBEE, *Death and Burial in the Roman World*, Ithaca-New York, 1971, pp. 56-57.

1.2.1.3. *La meditación*

El tercero de los significados que queremos destacar en relación con el gesto de llevarse una mano a la mejilla, se encuentra asociado a un estado del ser humano distinto del sueño y el dolor, aunque en muchos casos similar y cercano. Se trata del pensamiento, la meditación o la reflexión.

En el plano de la iconografía románica hispana, esta postura fue adoptada, con dicho significado, por una serie de personajes de carácter sagrado, en los que podemos destacar a reyes bíblicos, patriarcas, profetas o jueces, la mayoría de ellos procedentes del *Antiguo Testamento*. Entre las muestras más significativas podemos destacar la representación de alguno de los personajes que forman parte de la genealogía de Cristo según San Lucas en las pinturas murales del monasterio de Sijena; varios de los profetas esculpidos en la puerta santa de la catedral de Santiago (**fig. 173**), que en su momento pertenecieron al coro pétreo del interior del templo; o el primer personaje de la jamba izquierda de la portada meridional en la iglesia benaventana de San Juan del Mercado.

En el caso de este tipo de representaciones, el origen de esta postura es bastante claro. La encontramos ya en el arte griego y romano, siendo adoptada por personajes concretos, entre los que se encuentran: sabios, filósofos, poetas musas o magistrados. Es decir, nos hallamos ante intelectuales y pensadores, que transmiten y difunden el saber y la cultura clásicas. La plástica romana de la Península Ibérica nos proporciona alguna muestra interesante en este sentido. Un sarcófago en cuyo frontal se esculpió una representación de musas, hoy conservado en el Museo do Carmo de Lisboa, del siglo III-IV, muestra a una de ellas apoyando su mejilla en la cara; lo mismo ocurre en otro sarcófago, algo

anterior, actualmente custodiado en el Museo de Cartagena, en el que el frontal acoge también la imagen de las musas romanas (**fig. 174**). Una de ellas, situada en el ángulo izquierdo de la composición, adopta la postura señalada⁷⁸⁶.

Esta fórmula iconográfica presente en el arte antiguo, en la que una figura sabia adopta la postura de llevar la mano a la mejilla como señal de su actividad reflexiva, pensativa y culta fue utilizada por el arte cristiano para representar a aquellos personajes sagrados, que se consideraba que transmitían su saber al pueblo de Israel. De esta manera, el gesto mencionado se convirtió, de manera paulatina, en un “atributo” de jueces, reyes, profetas o patriarcas⁷⁸⁷. Este “atributo” fue combinado con otros gestos como señalar con el dedo índice o sostener un libro, actitudes también muy frecuentes en este tipo de figuras. Los artistas medievales, en este sentido, intentaron dotar a los grupos y series de personajes sagrados de variedad iconográfica, combinando e intercambiando posturas y gestos. A través de libros de modelos, plantillas y bocetos consiguieron dotar a los grupos de personajes sagrados de una gran variedad y

⁷⁸⁶ El tipo de sarcófagos con representación de musas tuvo cierta difusión en la Península Ibérica en estos últimos siglos de dominio romano. Sobre el sarcófago de Cartagena, que en el siglo XVI fue reutilizado como sepulcro de Gil Rodríguez de Junterón 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*, Murcia, 2001, pp. 175-255 e I. POZO MARTÍNEZ – J. M. NOGUERA CELDRÁN, “El sarcófago romano con musas de la capilla de Junterón de la catedral de Cartagena, en Murcia: un palimpsesto del siglo XVI”, *Madrider Mitteilungen*, 42 (2001), pp. 209-242.

⁷⁸⁷ En ocasiones es una actitud que manifiesta también la figura pensativa de Herodes en el momento de tomar la decisión sobre la matanza de los inocentes. Este monarca neotestamentario adopta esta postura ya en algunas de las primeras manifestaciones cristianas, como demuestran las pinturas murales del santuario de Abou-Hennis en el Egipto copto, fechadas en el siglo VI. Cfr.: M. ZIBAWI, *Op. cit.*, pp. 60-61.

Es, asimismo, una pose muy habitual en las representaciones de los cuatro evangelistas desde época altomedieval, tanto en Oriente como en Occidente. Según A. M. Friend, los retratos de estas figuras neotestamentarias no se original en las artes monumentales como el mosaico y la pintura mural, sino en la miniature, concretamente en los frontispicios de los evangelarios. Además, esta autor señala como uno de sus posibles orígenes, las figuras de filósofos y poetas del arte helenísticos. Sobre todo ello: A. M. FRIEND, “The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts”, *Art Studies*, 5 (1927), pp. 115-149 e ID., “The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Part II”, *Art Studies*, 7 (1929), pp. 3-29.

expresividad iconográficas. Una muestra de ello podemos hallarla, en dos hojas de modelos unidas a un manuscrito que contiene una obra de Orosio, fechadas hacia 1200⁷⁸⁸. En ellas observamos el estudio de doce personajes, nimbados, con diversas actitudes y atributos. Uno de ellos, el identificado como el profeta Zacarías, realiza el gesto de meditación señalado (**fig. 175**).

1.2.1.4. Ejemplos dudosos

Como consecuencia de las diversas acepciones semánticas que pudo adquirir el gesto de llevarse una mano a la mejilla en la iconografía románica, existen multitud de obras artísticas en las que la presencia de esta actitud conduce a una interpretación errónea de su significado o a la imposibilidad de descifrar su contenido exacto.

En el caso de la Península Ibérica, constatamos esta dificultad en la representación de las figuras de apóstoles en los temas iconográficos de la Ascensión o la *Maiestas Domini*. Señalaremos dos ejemplos claros: por un lado, en los albores de la plástica románica y en el oriente peninsular, destacan los relieves de las iglesias pirenaicas de San Andrés de Sureda y Saint-Genis-les-Fontaines (**fig. 94**). Ambos están decorados con la figuración de Cristo en majestad inserto en una mandorla mística y sostenida por ángeles, motivo que es flanqueado por cuatro personajes de los que dos de ellos se llevan una mano a la mejilla. Por otro lado, a medio camino entre la estética románica y la gótica y en ámbito gallego, hallamos el retablo pétreo de San Esteban de Ribas de Sil (**fig. 176**). Del apostolado esculpido en granito en este retablo, las figuras de los

⁷⁸⁸ El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 1976. Sobre estas hojas de modelos 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.

extremos adoptan una postura similar a la del caso catalán: uno de ellos ladea el rostro y lo apoya en una mano de la cual extiende el dedo índice; el situado en otro extremo de la composición inclina también la cabeza y la apoya en este caso en la mano doblada⁷⁸⁹.

Asimismo, este retablo pétreo ha sido relacionado por S. Moralejo con el retablo en plata realizado en 1133, para la catedral compostelana, durante el obispado de Gelmírez. Aunque hoy en día no se conserva, el retablo fue descrito en el siglo XII por la *Historia Compostelana* y, ya en época moderna por otros autores⁷⁹⁰. Para este investigador gallego, el retablo compostelano podría ser considerado como el prototipo, en metal, de la pieza orensana en soporte pétreo. Además, se trata de una obra realizada en la misma época que el frontal del

⁷⁸⁹ J. Delgado identifica a estos personajes como San Bartolomé y San Andrés. Cfr.: J. DELGADO GÓMEZ, *El pétreo retablo de San Esteban de Ribas de Sil*, Ourense, 1999, pp. 35 y 44 e ID., “Retablo pétreo de Santo Estevo de Ribas de Sil”, *La Ribeira Sacra...*, pp. 374-375.

En un estudio muy anterior, que dio a conocer esta pieza, M. Chamoso y F. Pons señalaban que la identificación de las figuras, excepto las de San Pedro y San Pablo situadas a ambos lados de Cristo, resultaba ciertamente difícil. Cfr.: M. CHAMOSO LAMAS – F. PONS-SOROLLA, “El monasterio de San Esteban de Ribas de Sil y su retablo en piedra”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIII (1950), pp. 35-42. En la misma línea se manifiesta: J. PLATERO PAZ, “Santo Estevo de Ribas de Sil. El corazón de la Ribera Sagrada”, *La Ribeira Sacra...*, pp. 159-172, concretamente pp. 168-170.

⁷⁹⁰ Las noticias que da la *Historia Compostelana* sobre este altar son muy parcas: “El señor compostelano, que deseaba con gran interés tanto en la prosperidad como en la adversidad acrecentar y decorar el honor de su iglesia, de la misma forma que antes había ofrendo muchos otros ornamentos a la misma iglesia, comenzó en aquel tiempo admirablemente y mucho más admirablemente terminó un precioso retablo para el altar de Santiago muy bien elaborado y de gran valor, cuya elaboración supera al material”. Cfr.: *Historia Compostelana*, libro III, cap. XLIV. Consultada la siguiente edición: *Historia Compostelana*, introducción, traducción, notas e índices de E. Falque, Madrid, 1994, pp. 573-574.

En cambio, ya en época moderna, Ambrosio de Morales hace una descripción más concisa: “El Altar Mayor no está arrimado a la pared, sino algo desviado, como estaban antiguamente todos los de aquella tierra y de Asturias. Tiene diez pies de largo, y es muy ancho. La delantera es un Frontal de plata, como el de Sahagún, sino que es más gruesa la plancha, y no está cerrado como el otro. Las Figuras son de medio relieve. Dios Padre con los cuatro Evangelistas al derredor, y los doce Apóstoles, y los 24 Seniores del Apocalypso, con otras cosas, todo con mucha magestad, y con estos Versos por defuera, que lo rodean todo (...)”. Cfr.: AMBROSIO DE MORALES, *Op. cit.*, p. 119.

A esta descripción podemos añadir los dibujos que, en el siglo XVII, hiciera el canónigo Vega y Verdurgo antes de que la pieza fuera fundida, y que han sido reproducidos en: S. MORALEJO, “<Ars Sacra> et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle”, *Patrimonio artístico de Galicia...*t. I, p. 184, fig. 19 e ID., “El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago”, *Ibidem*, t. I, pp. 289-299, concretamente pp. 298-299.

Arca Santa de Oviedo y de otro frontal para el monasterio de Sahagún, ambas piezas argénteas. Aunque el altar facundino actualmente no se conserva y no podemos saber si estaba decorado con un apostolado⁷⁹¹, y el gran relicario de Oviedo sí presenta un apostolado pero no la actitud que hemos descrito en ninguna de las figuras⁷⁹², no queremos dejar de descartar la posibilidad de que el retablo compostelano no presentara esta postura entre los apóstoles representados.

Sobre el significado de esta actitud en ambas obras nos encontramos ante varias posibilidades interpretativas: desechando desde un primer momento que se trate de una conducta que evoque los sueños, podríamos considerar que nos encontramos ante una plasmación gráfica del dolor o sufrimiento. Éste es precisamente el significado que le atribuye P. Klein a las figuras de la Ascensión en los dinteles pirenaicos⁷⁹³. Estaría patente aquí la representación del dolor sentido por los testigos de la Ascensión de Cristo y por la consiguiente

⁷⁹¹ Se trata de una pieza también descrita por Ambrosio de Morales, que no especifica si existía un apostolado: “El Altar mayor es el mayor que creo hay en España, pues tiene XVI. pies en largo. Está todo cubierto de planchas de plata de antiquísimo labor, que con encasamentos, y figuras de Santos de medio relieve, hacen un rico frontal, y lo mandó hacer el Rey D. Alonso el VI. Cubrese este, y guardase con una tabla engoznada en lo bajo, y esta se alza a trozos y se cierra con quatro cerraduras, y sobre esta table soponen los frontales orinarios: mas en las Pasquas, y otras piezas principales echanse las tablas abajo, y vienen justas con la peana, y cubrense con alfombras, y queda el frontal de plata descubierto”. Cfr.: AMBROSIO DE MORALES, *Op. cit.*, p. 36.

⁷⁹² Véanse varios detalles del Arca Santa reproducidos en: *Maravillas de la España Medieval...*, t. II, pp. 155-156 y figs. 160-162. Desde el punto de vista bibliográfico remitimos al último trabajo científico publicado sobre esta pieza, en el que se hace una recopilación de la bibliografía existente sobre la misma: R. ALONSO ÁLVAREZ, “*Patria uallata asperitate moncium*. Pelayo de Oviedo, el *archa* de las reliquias y la creación de una topografía regia”, *Locus Amoenus*, 9 (2007-2008), pp. 17-29.

⁷⁹³ Este investigador llama la atención sobre la ausencia de descripciones de las actitudes de los apóstoles en el momento de la Ascensión de Cristo narrada en *Marcos* 16, 19; *Lucas*, 24, 50-53 y *Hechos de los Apóstoles*, 1, 9-12. Según este autor, los gestos de aflicción de las dos figuras mencionadas derivarían de las actitudes de dolor, llanto y tristeza de la iconografía clásica y que fueron heredadas por los artistas paleocristianos. En las primeras representaciones cristianas de este tema iconográfico, P. Klein reconoce que los apóstoles presentan ya gestos de profunda emoción. Sobre todo ello véase: P. KLEIN, “Les portails de Saint-Genis-Des-Fontaines et de Saint-Andre-De-Sorede I: Le linteau de Saint Genis”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 20 (1989), pp. 121-158, especialmente pp. 135-138 e ID., “Les portails de Saint-Genis-Des-Fontaines et de Saint-Andre-De-Sorede II: Le linteau et la fenetre de Saint-Andre-De-Sorede” *Ibidem*, 21 (1990), pp. 159-196, concretamente p. 165.

separación. Esta aflicción iría unida a un sentimiento de horror y terror ante la visión celestial. Apoyando esta teoría, pero en ámbito bizantino, H. Maguire ha señalado que, en la cultura bizantina, las homilías que trataban el momento de la Ascensión de Cristo solían prestar una especial atención al dolor experimentado por los apóstoles ante la desaparición de su maestro⁷⁹⁴. Según este autor, en la Ascensión, como en muchas otras escenas, la representación del dolor a través del gesto de soportar la cabeza con la mano tuvo una tradición continua desde el período paleocristiano hasta el siglo XII⁷⁹⁵.

Por otro lado, podríamos también identificar esta postura como una representación de la reflexión y meditación característica de las figuras apostólicas y que es la actitud que manifiestan en otras obras, como hemos analizado anteriormente en el estudio de este gesto. Es decir, podría ocurrir que en Occidente, el tema iconográfico hubiera evolucionado de una manera diferente a como ocurrió en la zona oriental del Mediterráneo.

Junto con la Ascensión y las escenas teofánicas, el segundo de los temas iconográficos que nos han llamado poderosamente la atención por las posibilidades de interpretación que demuestra el gesto de llevarse la mano a la mejilla es la plasmación gráfica de la parábola de las Vírgenes necias⁷⁹⁶. Se trata de una parábola narrada únicamente por San Mateo, que describe a diez mujeres, cinco prudentes y cinco necias que, estando esperando “al esposo”, se quedaron dormidas. Cuando volvieron en sí, a las necias, se les habían apagado sus lámparas por no haberse proveído de aceite, mientras que las prudentes, con

⁷⁹⁴ H. Maguire cita concretamente una homilía de San Juan Crisóstomo en la que describe de manera vívida el dolor sentido por los apóstoles ante la separación de Cristo. Cfr.: H. MAGUIRE, “The Depiction of Sorrow...”, p. 149.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 151.

⁷⁹⁶ *Mateo*, 25, 1-13: “(...) Como el esposo tardaba, les entró el sueño y se durmieron (...)”.

las lámparas encendidas, fueron las que “entraron a la boda con el esposo”. Es frecuente, en la iconografía románica, el representar a estas figuras femeninas con una de las manos a la altura de la mejilla. Así, sucede, en ámbito europeo, en una miniatura realizada en una hoja cortada del *Speculum Virginum* procedente de la catedral de Trier⁷⁹⁷. Esta miniatura, dividida en tres registros, muestra, en el registro inferior, a las diez vírgenes, cinco a cada lado, acostadas. Algunas de ellas muestran la palma de la mano en la mejilla según hemos comentado. Algo similar podemos observar en la representación de esta iconografía en una de las arquivoltas de la portada de Saint-Pierre en Aulnay (**fig. 177**), donde una de las vírgenes acostada se lleva la mano a la mejilla.

En la Península Ibérica podemos señalar dos obras clave en las que esta postura fue utilizada por los artistas. Por un lado, uno de los capiteles-friso de uno de los pilares de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (**fig. 178**) y, por otro, la escena esculpida en la cubierta del sepulcro de Blanca de Navarra en Santa María la Real de Nájera⁷⁹⁸.

En todos los ejemplos señalados, asistimos a una dualidad posible de interpretación de la postura representada: por un lado, es una conducta que puede aludir al estado de sueño en el que cayeron las vírgenes en espera del esposo; por otro lado, podría estar también relacionado con la consecuencia misma de ese estado onírico. Se trataría, en ese caso, de una actitud que manifestaría la tristeza y dolor sufrido por las vírgenes necias al darse cuenta de

⁷⁹⁷ Bonn, Rheinisches Museum, Ms. 132.

⁷⁹⁸ Sobre los capiteles-friso de la catedral calceatense 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.

En relación con el sepulcro riojano puede consultarse: M. J. ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 32; A. GÓMEZ GÓMEZ, “La iconografía del parto en el arte románico hispano”, *Príncipe de Viana*, 213 (1998), p. 90 y R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Ecos de la Chanson...”, p. 206.

que, mientras dormían, sus lámparas se habían apagado y que, por lo tanto, eran rechazadas por el esposo.

1.2.1.5. La descontextualización del gesto

Por último, el tercero de los ámbitos donde nos encontramos con dificultades para interpretar el verdadero significado de la postura de colocar la mano a la altura de la mejilla es en obras descontextualizadas con respecto a su origen. Esa descontextualización puede deberse a varios motivos: uno de carácter casual y otro intencionado.

La primera causa de descontextualización, meramente causal, está relacionada con el devenir del tiempo y los avatares que éste impone a toda obra artística. Así por ejemplo, las obras de arte que hoy podemos contemplar en museos y galerías de arte han sido transportadas desde su lugar origen, lo que da lugar, en muchas ocasiones, a una pérdida del significado de posturas y actitudes. En relación con el gesto que estamos analizando, podemos citar un ejemplo elocuente en la figura aislada procedente del programa pictórico de San Clemente de Taüll, que hoy se encuentra formando parte de la colección de arte románico del Museo nacional de arte de Cataluña (**fig. 179**). Es un personaje masculino y sedente que apoya su cabeza ladeada en la mano cuyo brazo es apoyado, a su vez, en el muslo. Tanto la identificación de la figura como el significado de la actitud son verdaderamente difíciles de discernir, sobre todo si añadimos que el personaje no lleva ningún otro atribuyo o inscripción aclaratoria⁷⁹⁹.

⁷⁹⁹ Así, esta figura ha sido identificada como Jacob, el rico Epulón en el infierno, el santo Job o Efraín. El sentido del gesto ha sido relacionado con la plasmación gráfica del dolor interno. Sobre todas estas hipótesis véase: M. PAGÈS I PARETAS, “Sobre la identificación d’una figura

Otra de las causas de descontextualización casual está asociada con el propio deterioro físico del material, soporte o medios artísticos utilizados para la elaboración de las obras de arte. En este sentido, los programas pictóricos pueden verse mermados con el paso del tiempo y la escultura puede desgastarse o descomponerse. Un ejemplo de este tipo de deterioro, que lleva a una interpretación difícil del gesto de llevarse la mano a la mejilla, la observamos en un relieve rectangular empotrado en exterior del ábside del lado del evangelio de la iglesia de San Cipriano (Zamora). En él se esculpió, en el siglo XII, una figura recostada, que se lleva una mano a la mejilla. La poca definición escultórica que tiene hoy el relieve, desgastado por las inclemencias y el paso del tiempo, hace ciertamente complicada una identificación correcta tanto de la figura como de la actitud que adopta⁸⁰⁰.

En segundo lugar, hemos señalado que la descontextualización del gesto puede deberse a causas más o menos intencionadas. En este sentido, es posible hallar dos tipos de situación, ambas asociadas al papel del artista. Por un lado, éste puede, deliberadamente, utilizar el gesto como un mero elemento decorativo. Como muestra podemos señalar un canecillo situado en el exterior de la iglesia burgalesa de Nuestra Señora la Antigua de Butrera, en el que se esculpió una figura sedente que se lleva una mano a la mejilla (**fig. 180**). Se trata de una figura similar a la que hallamos en el interior de la iglesia, en un relieve que plasma gráficamente la Epifanía y en el que José, sedente, ladea su

aïllada de l'absis de Sant Climent de Taüll", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000), pp. 195-112 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.

⁸⁰⁰ J. M. Rodríguez propone la representación de una figura bien adormilada o bien pensativa. Cfr.: J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, "Iglesia de San Cipriano", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 370-380, especialmente pp. 375-376.

cabeza y la apoya en la mano⁸⁰¹. Creemos que el artista o taller que realizó el programa escultórico de esta iglesia utilizó un modelo similar para la representación de José, donde el gesto tiene un significado más concreto, y la figura del canecillo exterior, donde el gesto pierde su contenido semántico y se convierte en un motivo decorativo. Por otro lado, podría existir la posibilidad de que el artista malinterprete o desconozca la variedad de sentidos que puede adquirir esta actitud y que la utilice sin tenerlos en cuenta, por puro desconocimiento. De esta manera, la postura pierde todo su contenido y se convierte, como en el caso anterior, únicamente en un elemento ornamental.

Por último, creemos que existen también casos en los que los dos tipos de descontextualización estarían combinados. Como muestra citamos un canecillo actualmente custodiado en una de las pandas del claustro de Santillana del Mar, que representa a una figura sedente que alza su brazo derecho y coloca la palma de su mano ante la mejilla (**fig. 181**). En primer lugar, nos encontramos ante una obra fuera de su contexto original, un caso de descontextualización casual, producida por el devenir del tiempo, de manera que el personaje ha perdido toda posibilidad de ser identificado, tanto por su actitud como por la posible relación con canecillos aledaños. En segundo lugar, podríamos estar también ante una descontextualización intencionada, en la que el artista ha eliminado el contenido interno del gesto y lo ha utilizado como motivo decorativo.

El hecho de que la postura de llevarse una mano a la mejilla tenga una diversidad semántica tan significativa, ha motivado que las posibilidades de

⁸⁰¹ Sobre esta iglesia y su decoración escultórica, realizada por dos talleres distintos en las dos últimas décadas del siglo XII véase: J. M. MARTÍNEZ MONTAÑÉS, “Butrera”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, vol. III, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 1639-1651.

interpretación y variación sean tan amplias. Es, en este sentido, uno de los gestos más elocuentes de todo el corpus gestual que proponemos en este estudio.

1.2.2. Llevarse las dos manos a las mejillas

La segunda conducta trabada que podemos asociar con las mejillas en la iconografía románica es adoptada por personajes que presentan la palma de cada una de las manos ante cada mejilla. Se trata de una postura que podemos distinguir con cierta dificultad en la plástica románica hispana debido a que es fácilmente confundible con otras similares, fundamentalmente la de mesarse los cabellos. En ambos casos, la figura que adopta la postura se lleva ambas manos a la cabeza, en unos casos las mantiene a la altura del cabello y en otras en las mejillas, dos zonas muy próximas lo que, como decimos, puede conducir a la confusión interpretativa. Además, se trata de dos gestos utilizados en el mismo tipo de temas iconográficos, lo que acentúa la dificultad.

En el caso de la actitud de colocar las manos en las mejillas, manifiesta el hecho de lacerarse o arañarse la cara. Es, por tanto, una conducta de claro carácter de autolesión, que supone un dolor físico. Ese sufrimiento es utilizado para plasmar, además, una congoja interna del cuerpo humano. La aflicción interior es expresada, de esta manera, a través del sufrimiento externo.

En la plástica románica hispana, es un gesto que podemos hallar fundamentalmente en dos escenas, una procedente del texto bíblico, y otra las imágenes de carácter funerario. En el primero de los casos, se trata del pasaje de la matanza de los inocentes, y es llevado a cabo por las figuras de las madres ante el asesinato inminente de sus hijos. Una de las imágenes en las que

creemos que se puede hablar claramente de esta postura la encontramos en uno de los capiteles del interior de la sala de doña Petronila en el Palacio Real de Huesca (**fig. 182**)⁸⁰². En el segundo caso, podemos citar la representación de una figura femenina que se lleva ambas manos a las mejillas esculpida a los pies del yacente en el sepulcro de San Millán de la Cogolla, conservado en el monasterio de Suso (La Rioja).

Junto con estos dos temas iconográficos, existen otras imágenes en las que creemos que podría haberse representado esta misma actitud. Citamos, por ejemplo, la escena de duelo esculpida en la portada de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes (**fig. 183**). Se trata de una imagen en la que dos personajes masculinos, armados con lanzas y escudos, se enfrentan, al tiempo que una figura femenina se cubre las mejillas con las manos⁸⁰³.

En cuanto al significado y origen de esta actitud, el primero de ellos ya lo hemos señalado. Llevarse las manos a las mejillas es una postura que alude, de manera simbólica, al gesto de lacerarse o arañarse el rostro en señal de dolor y duelo ante un hecho acontecido. En cuanto a su origen, se trata de una conducta que, al igual que ocurre con el gesto de mesarse los cabellos, podemos rastrearla hasta el mundo antiguo. Se trata de dos comportamientos que, en la mayor parte de las ocasiones encontramos juntos, tanto en las creaciones artísticas como literarias. Por ello, remitimos al análisis del cabello, incluido en este mismo capítulo de las conductas trabadas de carácter autoadaptador. En él

⁸⁰² J. C. ESCO SAMPÉRIZ, "Iconografía de los capiteles de la Sala de doña Petronila del Palacio Real de Huesca", *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 87 (1979), pp. 159-186, especialmente pp. 175-176.

⁸⁰³ B. Mariño interpreta este gesto únicamente como una actitud de aflicción. Cfr.: B. MARIÑO, "La portada de Santiago...", p. 60 y fig. 11.

analizamos fuentes textuales, tanto antiguas como medievales, en las que este gesto de autolesión aparece mencionado junto con otras conductas similares.

Por último, debemos señalar que se trata de una postura que tuvo continuidad en el arte gótico. En ámbito europeo, se trata de una conducta que hallamos con frecuencia en la plástica italiana de los siglos XIII al XV, presente en distintos contextos y temas iconográficos. Como muestras podemos citar varias escenas del conjunto de pinturas murales que decoran las iglesias alta y baja del convento de San Francisco de Asís: la escena de la muerte del caballero Celano en la iglesia alta, en la que una figura femenina, situada de perfil, se araña las mejillas; la escena de la Matanza de los Inocentes en el conjunto de la iglesia baja, donde una de las madres se lacera vívidamente el rostro; o la imagen que representa la muerte del joven hombre de Suessa, también en la iglesia baja, donde de nuevo una figura femenina de perfil presenta esta actitud⁸⁰⁴.

Por lo que se refiere a la Península Ibérica, el hecho de lacerarse las mejillas en señal de dolor fue una postura frecuente en los sepulcros góticos en los que se representó el lamento por la muerte del finado y el cortejo fúnebre. Señalamos, a modo de ejemplo, la representación de varias figuras femeninas que se arañan el rostro en la cista del sepulcro de la abadesa doña Urraca López de Haro, conservado en el monasterio riojano de Cañas. En este sepulcro se distinguen claramente las dos posturas de dolor representadas: varios personajes masculinos levantan sus brazos y tiran violentamente de sus cabellos de manera vívida; en cambio, otras figuras femeninas alzan sus brazos y, con las manos cerradas, aluden gráficamente al gesto de lacerarse las mejillas. Otra muestra

⁸⁰⁴ Cfr.: M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, figs. 33, 34 y 36.

significativa la hallamos en el sepulcro procedente de Trianos, hoy conservado en el coro de la iglesia de San Tirso de Sahagún (León)⁸⁰⁵. Al igual que en la obra que acabamos de citar, el dolor ante la muerte es plasmado a través de estas dos posturas, que pueden diferenciarse de manera muy clara: mientras unas figuras levantan los brazos, quedando éstos en ángulo recto, y se llevan ambas manos al cabello, otras alzan también sus brazos, pero acercan sus manos a las mejillas.

1.3. LA BOCA

Como ya hemos señalado en el capítulo dedicado a los gestos libres, la boca adquiere un marcado carácter expresivo debido a las funciones que en ella o a través de ella se desarrollan. En el caso de las actitudes trabadas de tipo autoadaptador, objeto de estudio en este capítulo, vamos a analizar varias que evidencian la mencionada expresividad de esta parte del cuerpo. Fundamentalmente, se trata de gestos y posturas llevados a cabo por las manos y los dedos.

1.3.1. Mano o dedo ante los labios

Una de las primeras actitudes que podemos destacar en relación con las conductas trabadas asociadas a la boca es la postura de colocar el dedo índice ante los labios. En la iconografía románica de la Península Ibérica el ejemplo

⁸⁰⁵ Sobre este sepulcro véase : C. J. ARA GIL, “Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes. Pedro Pintor y Roi Martínez de Burueva”, *Alfonso VIII y su época...*, pp. 21-52, especialmente pp. 30-31 y figs. 12 y 13.

paradigmático de esta actitud lo vemos en el fol. 85v del denominado beato navarro, miniado a finales del siglo XII (**fig. 184**)⁸⁰⁶. En él podemos contemplar una representación celestial con cuatro personajes nimbados, situados en los cuatro ángulos del cuadrado que alude al cielo. Todos ellos, figurados de medio cuerpo, alzan sus brazos y colocan sus dedos índices ante la boca, completamente cerrada.

El significado de su actitud es muy claro y evidente: la postura del dedo ante los labios hace alusión al silencio, lo cual es apoyado por el texto que acompaña a la imagen:

“Et partem silentii vidit. Qui eandem visionem ad huc plenius visurus erat. Quam in hoc septimo signo non vidit. Tantum quantum ad huc futurus erat vident et ut ei apertius multa ostenderentur interruptum et silentum”.

Se trata, por tanto, de la plasmación del silencio en el cielo⁸⁰⁷. Por otro lado, en cuanto al origen de este gesto, debemos remontarnos al arte antiguo y, concretamente al arte egipcio. Formando parte del panteón de dioses egipcios se encuentra la figura de Harpócrates, la representación del Horus niño, que generalmente es figurado llevándose el dedo índice a los labios para indicar

⁸⁰⁶ París, Bibliothèque nationale de France, sig. Ms. nouv. acq. lat. 1366. Sobre el lugar donde fue miniado este manuscrito se ha señalado la posibilidad de que fuera en Navarra, donde se hallaba ya en 1389 o en Astorga. Además, es considerado como uno de los beatos a medio camino entre la estética románica y las nuevas formas que preludian el arte gótico. Cfr.: A. ORRIOLS ALSINA, “Los beatos”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. I, pp. 421-446, especialmente pp. 442-446.

⁸⁰⁷ J. Chevalier y A. Gheerbrant apuntan una diferencia significativa entre el concepto de silencio y el de mutismo. El silencio es el preludio de la apertura a la revelación, mientras que el mutismo es el cierre a esa misma revelación. El silencio abre un pasaje mientras que el mutismo lo corta. Cfr.: J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1969, p. 700.

silencio, actitud que ha sido calificada como *signum harpocraticum* y que ha tenido una perduración significativa a lo largo de la historia del arte. Esta señal indica que es preciso guardar silencio, ya sea cerrando la boca para callar, teniendo entonces un valor semántico pasivo, o bien imponiendo al espectador el hacerlo, adquiriendo en ese momento un valor activo. Además, el gesto tiene una motivación de carácter religioso. La figura de Harpócrates era colocada, en muchas ocasiones, a la entrada de los templos, recordando al fiel que debía contener sus palabras. Si no guarda silencio, no percibirá la lección interior, dirigida al corazón, que reemplaza al discurso⁸⁰⁸.

La iconografía de Harpócrates tuvo una gran difusión en Egipto pero fue también muy conocida a lo largo y ancho del Mediterráneo a lo largo de todo el período grecorromano, difundiéndose por toda la cuenca mediterránea en los siglos anteriores y posteriores a la era cristiana. Podemos hallar referencias tanto artísticas como textuales a este dios egipcio representante del concepto de silencio a través de su gesto tan expresivo.

En cuanto a las fuentes de carácter textual, podemos citar por ejemplo, la descripción de que Ovidio hace en *Las Metamorfosis* sobre los dioses egipcios que acompañaban a Teletusta en el momento de dar a luz a Ifis:

⁸⁰⁸ Cfr.: A. CHASTEL, *El gesto en el arte...*, pp. 66-67. Además, según A. Grabar, sabemos por un papiro mágico hoy conservado en la Biblioteca nacional de Francia (Supplément grec 574) que el índice posado ante los labios era un gesto de carácter ritual utilizado por los magos egipcios; era esbozado para invocar el silencio de manera solemne y acompañaba las palabras de una oración o plegaria. Cfr.: A. GRABAR, "Une fresque visigothique...", p. 126. Sobre Harpócrates y su gesto-atributo véase también : F. MANCINI, "Il dito sulle labbra: mitologia e politica di un gesto", *Il gesto nel rito e nel cerimoniale...*, pp. 140-169. De manera general puede consultarse también: L. DAL PRÀ, "Il gesto del silenzio: segreto, meditazione e asceti nell'arte figurativa", *Le forme del silenzio e della parola, Atti del convegno «Il silenzio e la parola» tenuto a Trento il 15-17 ottobre 1987*, Brescia, 1989, pp.403-419.

*“Estaban con ella el ladrador Anubis, la santa Bubastis y el multicolor Apis, y aquel que reprime la voz y con el dedo invita al silencio (...)”*⁸⁰⁹.

En cuanto a las fuentes artísticas, podríamos citar innumerables ejemplos de la difusión de esta iconografía. Destacamos, en relación con el arte egipcio, una estatua sedente de Khent, acompañada por la representación del niño Harpócrates, fechada a principios de la V dinastía (2500 a.C.), hoy conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena (**fig. 185**).

Como muestra de la expansión por el Mediterráneo, destacamos: una escultura procedente de la Villa Adriana en Tívoli, hoy en los Museos Capitolinos de Roma⁸¹⁰; los capiteles hoy situados en la nave central de la iglesia de Santa María del Trastevere, que proceden de las Termas de Caracalla⁸¹¹; una esculturilla de bronce realizada en época romana, procedente del entorno de Dijon y hoy en el Louvre⁸¹², y otra pequeña escultura hoy conservada en el Museo de Palencia, que se lleva un dedo a los labios, porta una cornucopia y un carcaj de flechas a la espalda, por lo que ha sido identificada como una simbiosis de las figuras de Harpócrates y Eros⁸¹³.

⁸⁰⁹ E. L. Jungl identifica a este personaje con “Harpócrates, hijo de Horo y nieto de Isis, que indica silencio con un dedo en los labios”. Cfr.: OVIDIO, *Metamorfosis*, introducción de J. A. Enríquez y traducción y notas de E. L. Jungl, Madrid, 1994, p. 331. También cita este pasaje: A. CHASTEL, *El gesto en el arte...*, p. 76.

⁸¹⁰ Reproducida en: *Ibidem*, p. 66, fig. 26..

⁸¹¹ Según A. Chastel, entre las cabezas que coronan las volutas jónicas de algunos de estos capiteles varias representan al dios Harpócrates llevándose el dedo índice a los labios, lo cual, según este investigador, atestigua la presencia de cultos egipcios en la Roma imperial y nos proporciona la posibilidad de considerar al *signum harpocraticum* como un gesto familiar al mundo romano. Cfr.: *Ibidem*, p. 88, n. 15. Sobre estos capiteles véase también: D. KINNEY, “Spolia from the Baths of Caracalla in Santa Maria in Trastevere”, *The Art Bulletin*, 68.3 (1986), pp. 379-397.

⁸¹² Departamento de Antigüedades griegas, etruscas y romanas, sala 32, vitrina M7.

⁸¹³ J. C. ELORZA, “Bronces romanos del Museo de Palencia”, *Archivo Español de Arqueología*, 48 (1975), pp. 159-163, especialmente pp. 161-162. Existen numerosos ejemplos

Tras asimilar la existencia del dios egipcio y de su signo-atributo de silencio, el arte y los artistas grecorromanos lo trasladaron a otros temas iconográficos y a otras figuras, de manera que el gesto conservó su significado pero cambió de significante. Un ejemplo claro de esta transmisión podemos encontrarlo en los relieves del Ara Pacis, concretamente en una figura femenina realizada en bajorrelieve en la procesión meridional del ara, situada entre las figuras de Antonia Minore y Druso. Se trata de una mujer de la que únicamente se esculpieron el rostro y la mano, cuyo dedo índice se halla ante la boca cerrada indicando un silencio respetuoso. Esta figura ha sido analizada en relación con la muerte de Druso, acaecida en el año 9 a.C., misma centuria en la que fue terminada la pieza. Sería, por tanto, un homenaje a la prematura desaparición del guerrero⁸¹⁴.

Suponiendo un tercer paso en la asimilación conceptual y formal de esta actitud, el cristianismo heredó el *signum harpocraticum*. Fue utilizado, fundamentalmente, en el ámbito monástico como un gesto de carácter ritual, el denominado *katadikazon dactylos*⁸¹⁵. En el Egipto copto, los cristianos heredaron directamente esta señal de la cultura y el arte egipcios. Así, en la decoración pictórica del monasterio de Baouit podemos observar la

en la Península Ibérica de esculturas que representan a este dios egipcio. Sin embargo, no todas ellas presentan el dedo en los labios como su principal atributo. Un ejemplo podemos encontrarlo en una escultura realizada en bronce en Galicia, hoy conservada en una colección particular. Cfr.: F. ACUÑA CASTROVIEJO, "Sobre una figurita de Harpócrates hallada en Galicia", *Gerión*, 1 (1988), pp. 137-142.

⁸¹⁴ Sobre todo ello véase: E. LA ROCCA, "Ara reditus Claudii. Linguaggio figurativo e simbologia nell'età di Claudio", *La Storia, la letteratura e l'arte da Tiberio a Domiziano*, Mantova, 1992, pp. 61-120 y O. ROSSINI, *Ara pacis*, Milano, 2006, pp. 70-71.

⁸¹⁵ A. CHASTEL, *El gesto en el arte...*, p. 73.

representación de monjes que se llevan un dedo a los labios indicando silencio, como ocurre, por ejemplo, en el personaje del ábside de la capilla XLVI⁸¹⁶.

Por otro lado, en el campo de las fuentes literarias, los escritores y padres de la Iglesia mencionan en ocasiones este gesto. Es el caso de San Agustín, quien lo describe en *La ciudad de Dios*:

*“Varrón estima que para significar esto, el callar que fueron hombres, tienen en las estatuas de Isis y de Serapis, en casi todos los templos, un dedo ante los labios, como indicando silencio”*⁸¹⁷.

Este gesto continuó estando presente en la sociedad altomedieval, tanto en las prácticas monásticas como en las representaciones artísticas. El silencio se convirtió en uno de los elementos fundamentales de la vida conventual y monástica, como queda demostrado por su descripción y prescripción en las reglas monásticas. Así podemos comprobarlo, por ejemplo, en la regla monástica de San Fructuoso de Braga:

“Durante la refección no habrá ningún ruido ni hablará ninguno de los que comen. Si falta alguna cosa en la mesa, el que preside, dando la señal o con un gesto, pide e indica en silencio al servidor lo que debe traerse o retirarse de la mesa. Antes de reunirse para la mesa precede la oración y después de levantarse de ella sigue la

⁸¹⁶ Cfr.: J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, El Cairo, 1999, p. 94, fig. 93. Según A. Grabar, los cristianos de Oriente se apoderaron de este gesto para acompañar a la oración. Cfr.: A. GRABAR, “Une fresque visigothique...”, p. 126.

⁸¹⁷ SAN AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, Libro XVIII, 5. Consultada la edición: *Obras de San Agustín. XVII: La ciudad de Dios (2º)*, edición preparada por el padre J. Morán O.S.A., Madrid, 1965, p. 354. Este texto también lo cita: A. CHASTEL, *El gesto en el arte...*, p. 88.

*oración. Y nadie tratará de ir a alguna parte antes de cumplir la acción de gracias ante el altar de Cristo*⁸¹⁸.

Ésta, sería, sin duda, la vía mediante la cual tanto el concepto de silencio como la manera de evocarlo gráficamente llegaron a la época que nos ocupa, el arte románico⁸¹⁹, y, posteriormente, en el arte bajomedieval, moderno y contemporáneo. Buena prueba es la representación de santo Domingo realizada por Fra Angelico en el convento de San Marcos de Florencia en el siglo XV, imagen en la que el santo, situado de manera frontal respecto al espectador, se lleva el índice a los labios para evocar la ausencia de la palabra (**fig. 186**). En época renacentista, además, el silencio y este gesto se convirtieron en un atributo significativo de la figura del filósofo, el sabio y el pensador. Así lo demuestra un grabado realizado por Jan Müller, en 1593, en el que se representa a un *Harpocrates philosophus*⁸²⁰.

Por otro lado, el concepto de silencio ha sido frecuentemente atribuido también a la segunda de las conductas trabadas que hemos señalado en el epígrafe de este apartado, la de colocar todos los dedos de la mano ante la boca⁸²¹. En el campo de los estudios de historia del arte de nuestro país, ha sido

⁸¹⁸ SAN FRUCTUOSO, *Regla*, capítulo III: De la mesa. Cfr.: SAN LEANDRO, SAN FRUCTUOSO, SAN ISIDORO, *Reglas monásticas...*, pp. 141-142.

⁸¹⁹ Aunque no tuvo una difusión muy amplia, podemos citar algún ejemplo en el románico europeo que se asemeja al señalado en el beato navarro. Es el caso de la figura esculpida en un capitel de la torre norte en la basílica del Sagrado Corazón en Paray-le-Monial (Saône et Loire), que se lleva ambas manos a la boca y la tapa de manera muy expresiva y elocuente.

⁸²⁰ Este grabado se conserva actualmente en Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinete de Estampas. Sobre la presencia de este gesto en el arte moderno y contemporáneo véase: A. CHASTEL, *El gesto en el arte...*, pp. 68-86.

⁸²¹ Existen, asimismo, otros gestos para indicar silencio, aunque de carácter alteradaptador. Así, en el contexto románico francés, encontramos un buen ejemplo en un capitel de la iglesia de Mozac, del siglo XII, en el que se representó a cuatro hombres cuyas bocas son tapadas por tres ángeles. Se trata de una escena que ha sido interpretada como la representación de cuatro malos usos de la palabra, de ahí que los ángeles les cierren la boca a todas las figuras humanas.

fundamental el estudio, ya citado, de A. Grabar sobre la iconografía del silencio. Este investigador analizó, en el mencionado trabajo, la postura adoptada por los personajes representados en la imagen de la teofanía que decora el ábside de la iglesia catalana de San Miguel de Terrassa (**fig. 187**). Para este autor, los doce personajes arrodillados, imberbes y nimbados, situados en la parte inferior de la composición, realizarían el gesto de llevarse la mano a la boca con la intención de aludir al silencio. Además, comparó la imagen con la de los tres personajes de la capilla 28 de Baouît que hemos citado anteriormente⁸²².

Con posterioridad, estas pinturas han sido analizadas detenidamente por otros especialistas, que han desechado las teorías interpretativas del investigador francés y han propuesto lecturas distintas para esta actitud. Además, la postura fue relacionada con otras imágenes coetáneas en las que también estaba presente. En este sentido, X. Barral comparó el gesto de los personajes de

Sobre ello véase: F. GARNIER, *Le langage de l'image...*, vol. II, p. 367-368 y figs. 125-128 y R. MANCINI, *Op. cit.*, p. 154.

⁸²² Sobre todo ello véase: A. GRABAR, “Un fresque visigothique...”, pp. 124-128. Como hemos señalado ya en este trabajo, A. Grabar identificó esta escena como una imagen de la Ascensión de Cristo, inserto éste en una mandorla que es sostenida por cuatro ángeles. En la parte inferior doce personajes arrodillados son analizados por este investigador como los doce apóstoles. En cambio, en estudios posteriores, otros investigadores han propuesto leer la representación como una escena de Teofanía, sin especificar de qué tipo. Sobre todo ello remitimos al apartado de la genuflexión en el capítulo dedicado a las conductas de carácter libre. Por otro, en la línea de la teoría de A. Grabar podemos señalar la identificación que se ha hecho de un pasaje del Libro de Job en el que se describe la ejecución del gesto de colocar la mano ante la boca: “*¡He hablado a la ligera: ¿qué voy a responder? Me taparé la boca con mi mano!*” (Libro de Job, 40, 4). Esta actitud fue analizada, tradicionalmente, como una conducta que hacía alusión al gesto de silencio que Job se imponía a sí mismo ante el discurso divino. Sin embargo, posteriormente han ido surgiendo otras interpretaciones, entre las que se encuentran: el éxtasis experimentado por Job ante la visión divina, la sorpresa, el repeto o veneración, la humillación y la obediencia. Recientemente, G. Yuri Glazov ha planteado otras connotaciones afines a este comportamiento: que sea un gesto de dirección, un acatamiento del quinto mandamiento por parte de Job; o bien que sea una actitud que denota desaprobación con respecto a las ideas del Creador; podría también ser indicador del intento de Job por contener su angustia. Sobre todas estas hipótesis véase: G. YURI GLAZOV, “The significance of the <Hand to the Mouth> Gesture in Job XL 4”, *Vetus Testamentum*, 52.1 (2002), pp. 30-41. Como vemos, por tanto, el hecho de colocar la mano ante la boca no tuvo por qué siempre ir pareja al significado del silencio sino que adquirió diversos significados y matices a lo largo de la historia.

Terrassa con la actitud que manifiestan los dos testigos subidos al cielo en el *Beato de Gerona* (fol. 167v) (**fig. 188**)⁸²³.

Más recientemente, M. Guardia i Pons ha identificado el gesto de las figuras del fresco catalán como la actitud del pensador o filósofo, con el dorso de la mano doblado bajo la barbilla⁸²⁴. Estaríamos, por tanto, ante la postura que hemos analizado asociada a la mejilla en este mismo capítulo, la de colocar la mano en la mejilla para aludir a la meditación y reflexión, propias de personajes sagrados, con origen en la iconografía clásica.

En nuestra opinión, nos encontramos ante una postura que tiene un significado distinto a los propuestos. Por un lado, desde el punto de vista formal y plástico, el gesto realizado tanto por los personajes de Terrassa como los del beato citado, es diferente a la que evoca el silencio tanto en el arte antiguo como en ejemplo hispano analizado. No se trata de colocar el dedo índice ante los labios sino toda la mano ante la boca. Es ésta una postura muy similar a la de colocar la mano en la mejilla y que, por tanto, puede llevar a confusión. Es, además, una actitud que hallamos con cierta frecuencia en las imágenes teofánicas, tanto en el arte oriental como occidental. Por ejemplo, la escena de la Ascensión pintada en la iglesia bizantina de Ayvali Kilise, en Capadocia (**fig. 189**), muestra a varios de los apóstoles, situados en la zona inferior de la composición, llevándose una mano ante la boca. En ámbito occidental, la

⁸²³ También señala que el mismo gesto se reproduce en la imagen del Juicio Final del *Beato de Silos* y en las imágenes de los evangelistas del *Evangelario Cuthbert*. Este autor sigue a A. Grabar al interpretar el significado de la actitud y señala que los personajes de Terrassa realizan un gesto de contemplación y silencio análogo al que hacen los testigos del beato gerundense. Según su teoría, estaríamos ante dos imágenes casi contemporáneas, en las que se representó un mismo gesto con idéntico significado aunque utilizado en contextos iconográficos sin relación, ni formal ni iconográfica. Cfr.: X. BARRAL I ALTET, “Repercusión de la ilustración de los <Beatos> en la iconografía del arte monumental románico”, *Actas del Simposio para el estudio de los códices del <Comentario al Apocalipsis> de Beato de Liébana*, t. II, Madrid, 1980, pp. 35-50, en especial p. 43.

⁸²⁴ M. GUARDIA I PONS, “La pintura mural...”, p. 154.

imagen de la Transfiguración representada en las puertas de bronce de la catedral de Pisa vuelve a presentar a los tres discípulos protagonistas del pasaje con la mano ante la boca (**fig. 190**).

Creemos que se trata de una conducta que plasma respeto y veneración ante la teofanía⁸²⁵. Es una postura que hemos citado ya en este trabajo, en el análisis realizado sobre el origen y significado de las posturas de genuflexión y postración. Se trata de una conducta que podemos considerar de carácter universal, como demuestra su presencia en el arte hindú. En el ámbito de la cuenca mediterránea, fue un gesto muy frecuente en las culturas y civilizaciones del Oriente próximo, donde era utilizado como señal de saludo, reverencia y respeto⁸²⁶. Fue asimilado por el mundo grecorromano y, a través de él, por la iconografía cristiana, que lo utilizó en aquellas escenas y temas iconográficos en los que el respeto y la veneración se hacían imprescindibles. A ese respeto podríamos añadir matices como el del asombro, sorpresa y perplejidad ante las apariciones divinas o cristológicas en las imágenes de carácter teofánico.

Sin embargo, como hemos señalado anteriormente, formalmente esta postura es, o puede ser, representada de manera muy similar a la de la mano en la mejilla o el mentón que encontramos muy frecuentemente en este tipo de escenas, adoptada por los discípulos y los apóstoles. Por tanto, su significado podría ser también uno de los que hemos indicado en este trabajo en relación con los temas iconográficos y los personajes mencionados: por un lado el dolor de los discípulos ante la separación de Cristo en las escenas de la Ascensión y

⁸²⁵ Es la misma lectura iconográfica que realizan: N. – T. THIERRY, “Ayvali Kilise ou pigeonier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce”, *Cahiers Archéologiques*, XV (1965), pp. 97-154, concretamente pp. 115-116.

⁸²⁶ Véase el apartado señalado, donde citamos ejemplos significativos de esta actitud en el arte sumerio y en el persa.

por otro lado el de la meditación y reflexión como personajes bíblicos encargados, como los filósofos y sabios antiguos, de la transmisión del saber y la doctrina cristianos⁸²⁷.

Podríamos hallarnos, con estos gestos, ante un caso claro de contaminación iconográfica y conceptual. Se trata de actitudes muy similares plásticamente, utilizadas en temas análogos, por lo que sus significados y significantes son susceptibles de variar, intercambiarse e influirse mutuamente. En este intercambio creemos que juega un papel realmente significativo el papel del artista, tanto por su capacidad técnica, la de ser capaz de plasmar correctamente la postura adecuada en cada imagen y personaje, como por su capacidad intelectual, la de conocer y distinguir los diversos significados que puede plasmar gráficamente con una misma postura.

En este sentido, junto con el artista, son especialmente significativos las plantillas y libros de modelos, donde pintores, escultores y miniaturistas medievales encontraban su fuente de inspiración de manera habitual.

Por todo ello, creemos que es realmente difícil llegar a discernir con claridad y de manera definitiva las posturas y su significado correcto en las imágenes señaladas anteriormente.

1.3.2. Estirar los labios

En primer lugar, a través de las manos analizaremos el gesto de estirar los extremos de los labios en dirección a las orejas, mostrando los dientes⁸²⁸. Se

⁸²⁷ Véase el apartado de las conductas asociadas a la mejilla en este mismo capítulo de gestos y posturas trabados autoadaptadores.

⁸²⁸ La conducta que analizamos en este momento es de carácter autoadaptador pero existe también la posibilidad de que se convierta en un comportamiento alteradaptador, de manera que intervienen dos personajes; uno de ellos abre la boca de otro y estira las comisuras de ésta hacia

trata de un gesto muy frecuente en todo el románico europeo y aparece habitualmente representado en canecillos y ménsulas del exterior de las iglesias. Entre los ejemplos europeos más significativos destacan los de ámbito anglosajón, en cuya historiografía son denominados *mouthpullers*⁸²⁹. Recogemos, entre otros ejemplos: el relieve empotrado en Castletown, en el condado irlandés de Louth (**fig. 191**), una ménsula en la iglesia de Thorpe Arnold (condado de Leicestershire, Reino Unido), donde junto al gesto señalado, la figura presenta también los órganos genitales muy desarrollados; un capitel del transepto sureste de la catedral de Canterbury⁸³⁰; u otro capitel procedente de Herefordshire, actualmente conservado en el Victoria & Albert Museum (**fig. 192**). En territorio francés podemos señalar los ejemplos normandos de un canecillo en la iglesia de Saint Contest (Calvados) o del relieve hoy inserto en un muro de la iglesia de Tollevast (Manche).

En la Península Ibérica hay representaciones muy parecidas. En la zona más occidental destaca un canecillo en la iglesia de San Esteban de Corullón (León), en el que se esculpió una figura agachada, desnuda, que abre la boca y se estira los labios como en las obras europeas citadas (**fig. 193**)⁸³¹. Actitud muy similar presenta el personaje de un canecillo en el exterior de la iglesia de Nuestra Sra. del Carmen en Tera (Soria). En este caso se trata de una figura de pie, vestida con túnica larga y una capucha que le cubre la cabeza, por lo que creemos que podría tratarse de la representación de un clérigo. Se lleva las

los lados. Véase el análisis de este gesto en el capítulo dedicado a las posturas trabadas alteradaptadoras.

⁸²⁹ Véase el estudio de: A. WEIR – J. JERMAN, *Op. cit.*, así como la recopilación de ejemplos de este gesto en todas las regiones europeas en el CD editado por A. WEIR, *Satan in the groin. Exhibitionist and related mediaeval sculpture.*

⁸³⁰ Cfr.: D. KAHN, *Canterbury Cathedral and its Romanesque Sculpture*, London, 1991, fig. 146.

⁸³¹ Sobre estas dos representaciones véase: C. COSMEN ALONSO, *Dos iglesias románicas del Bierzo. San Miguel y San Esteban de Corullón*, León, 1985, p. 93.

manos a la boca y realiza este gesto. Más parecidos al ejemplo leonés, ya que se trata únicamente de representaciones de un rostro con manos y no de personajes de cuerpo entero, podemos citar varios canecillos en las iglesias segovianas de Fuentidueña, Pecharromán y la Ventosilla⁸³². Algo similar hallamos en un canecillo de la iglesia burgalesa de Butrera. En Cantabria destacan los canecillos de las iglesias de Villanueva de Nía y la Colegiata de Cervatos (Cantabria) y en la zona burgalesa un canecillo de un hombre con una larga barba bífida que abre desmesuradamente su boca con ambas manos en la iglesia de San Miguel Arcángel de Arlanzón.

En La Rioja podemos señalar una ménsula actualmente incrustada en uno de los muros del cementerio de Navarrete (La Rioja)⁸³³. Por su parte, el románico aragonés nos ha legado dos ejemplos en la iglesia de Santa María de Uncastillo (**fig. 194**). Uno de ellos se encuentra en un canecillo y muestra a una figura sentada, con un rostro completamente desproporcionado en el que ojos, nariz y boca están especialmente destacados; ésta tiene forma redondeada y abierta, deja ver los dientes, como en la mayoría de los ejemplos europeos citados, y a diferencia de los casos hispanos. El personaje se lleva ambas manos, de grandes proporciones, hacia la boca y tira de sus extremos para abrirla. Esta representación tiene un fuerte carácter caricaturesco, especialmente si la comparamos con el otro ejemplo existente en esta iglesia, situado en la

⁸³² El ejemplo de Fuentidueña es recogido en: I. MONTEIRA ARIAS, “Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una interpretación contextualizada en relación con el Islam”, *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), p. 73. Esta autora cita otros dos ejemplos en un canecillo de la iglesia de San Bartolomé de Campisábalos (Guadalajara) y en otro de la iglesia de San Vicente en Pelayos del Arroyo (Segovia). Sobre el ejemplo de la iglesia de la Ventosilla véase: I. RUIZ MONTEJO, “Iconografía y cultura popular en la Edad Media: la iglesia de Ventosilla (Segovia)”, *Fragmentos*, 10 (1987), pp. 49-59.

⁸³³ Esta ménsula procede de la iglesia del Hospital de San Juan de Acre en Navarrete. Cfr.: M. SÁENZ RODRÍGUEZ, “La escultura románica de la iglesia del Hospital de San Juan de Acre en Navarrete”, *IV Semana de Estudios Medievales. Nájera, 2 al 6 de agosto de 1993*, Logroño, 1994, pp. 235-258, esp. p. 249.

arquivolta exterior de la portada meridional; en este caso se trata de un personaje de pie que se lleva ambas manos a la boca y estira los labios hacia los lados, pero de manera mucho más comedida. En Navarra, un canecillo en la iglesia de San Martín de Artaiz, tiene esculpida una cabeza humana, calva, con ojos, nariz y boca muy grandes. Unas manos pequeñitas, que surgen desde ambos lados del can, contribuyen a estirar las comisuras de los labios⁸³⁴.

En la zona más oriental de la Península, podemos citar la presencia de esta actitud en un capitel y una ménsula del claustro de la catedral de Tarragona (**fig. 195**). En ambos casos la figura además saca la lengua. La diferencia entre las dos representaciones radica en que el personaje de la ménsula es caracterizado como un avaro, ya que lleva una bolsa colgando del cuello. En cambio, en el capitel se representó a una figura femenina cuyos pechos al descubierto son mordidos por una serpiente⁸³⁵.

Una imagen algo diferente de éstas últimas se encuentra en un canecillo de la iglesia de Santa María de Covet (Lérida). No se trata de una figura humana sino del rostro de un animal, pero con unas manos que tiran de los extremos de los labios en dirección a las orejas.

Además de los casos que hemos citado, que siguen todos ellos un modelo bastante parecido si exceptuamos el leridano, existen también algunas variantes. Así, en lugar de estirar los labios hacia los lados, es posible que el personaje abra la boca y se coja el labio inferior con ambas manos, tirando de él hacia abajo; es lo que ocurre en un capitel interior de la iglesia de Aulnay de Saintogne (Charente –Maritime) (**fig. 196**) y, en territorio peninsular, creemos

⁸³⁴ *El arte románico en Navarra...*, p. 151.

⁸³⁵ Ambas obras aparecen recogidas en: P. RODRÍGUEZ BARRAL, “Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria”, *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp. 16-17. Este autor cree que existe una conexión de carácter moralizante entre ambas imágenes.

que es también lo que se esculpió en un canecillo de la ermita navarra de Echano (Oloriz) (**fig. 197**). En esta última imagen se trata de un personaje desnudo que deja ver unos órganos genitales muy desarrollados, de manera muy parecida al de la iglesia británica de Thorpe Arnold, citada anteriormente. Se lleva ambas manos a la boca, en un gesto que se distancia del que hemos descrito en un primer momento, y se acerca más a la variante de tirar del labio inferior hacia abajo.

Por último, aunque no es muy frecuente, debemos señalar la existencia de una variante de este gesto que consiste en tirar, únicamente, de una de las comisuras de los labios. Así ocurre en varios personajes esculpidos en canecillos de la Colegiata de Cervatos o de la iglesia de Villanueva de Nía (**fig. 198**) que, como en ejemplos de las otras modalidades señaladas, muestran unos genitales de gran tamaño. Tienen la cara completamente deformada debido a su boca, de forma redondeada y sobresaliente, parecida a la de un simio; se llevan un dedo a ella para estirar uno de sus extremos. Un paralelo gráfico posterior de esta actitud en otros ámbitos europeos se encuentra en una ménsula del interior de la catedral inglesa de Wells (Somerset).

La característica principal que une a todas estas representaciones, junto con el gesto que realizan, es que en todos los casos se trata de figuras con rostros que tienden a la deformación, la caricatura o la burla. Tanto la expresión facial como la postura que adoptan tienen un sentido negativo, peyorativo.

La historiografía hispana ha considerado, tradicionalmente, que la presencia de este gesto en la iconografía románica podría deberse a una influencia de la cultura musulmana. Desde los estudios de F. Iñíguez Almech, sobre la escatología musulmana, se ha venido insistiendo en que los personajes

que se estiran los labios en dirección a las orejas aludirían, simbólicamente, al embustero y al que practicaba la maledicencia⁸³⁶. Estas representaciones serían la plasmación gráfica de una costumbre islámica transmitida a través de los *hadices*, según la cual el desgarro de los labios con garfios u otro tipo de instrumento era el castigo que se aplicaba a todos aquellos considerados mentirosos.

Uno de los últimos estudios sobre este tema es el de I. Monteiro, dedicado a distintas formas de plasmar el pecado en la escultura románica, para las que establece una relación con el mundo musulmán. Propone que los personajes que se estiran las comisuras de los labios hacia los lados podrían personificar a los musulmanes y ser una temática creada, específicamente, para indicar que “todo lo que los musulmanes predicaban era falso, tratando de alejar al pueblo de sus preceptos doctrinales y, en definitiva, del contagio con su cultura. Resulta lógico, así, que esta temática artística prolifere especialmente en regiones recientemente conquistadas”⁸³⁷.

Sin embargo, al comprobar el extraordinario desarrollo de este gesto en otras regiones románicas europeas, nos parece que tal explicación no resulta del todo convincente y que podríamos remontarnos a épocas anteriores al arco cronológico que estamos analizando para encontrar el origen de un gesto tan expresivo. A este respecto, resulta muy clarificador un pasaje de las *Institutionis Oratoriae* de Quintiliano, donde critica en los oradores la realización de este tipo de gestos y posturas⁸³⁸:

⁸³⁶ Véanse los trabajos de: F. ÍÑIGUEZ ALMECH, “Capiteles del primer románico español inspirados en la escatología musulmana”, *Boletín de la Sociedad Española de Orientalistas*, 1 (1965), pp. 35-71 e ID., “La escatología musulmana en los capiteles románicos”, *Príncipe de Viana*, 108-109 (1967), pp. 265-276.

⁸³⁷ I. MONTEIRA ARIAS, *Op. cit.*, pp. 71-72.

⁸³⁸ Cfr.: QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Op. cit.*, XI, III, p. 239.

“Mal se hace también cuando se alargan hacia delante los labios, cuando se les separa, se los levanta, se los abre y dejan al desnudo los dientes, y se los extiende a un lado y casi hasta las orejas, y abultan uno sobre otro como en signo de fastidio, y están como colgando y dejan salir la voz por una sola parte. Feo es también lamérselos y mordérselos, cuando ya es sabido que al formar las palabras debe ser moderado su movimiento; porque se ha de hablar más con la boca que con los labios”.

Creemos que el nacimiento de este gesto pudo haberse dado en el mundo antiguo y que tanto la cultura islámica como el Occidente medieval lo heredaron de él y lo desarrollaron en sus propias culturas⁸³⁹. Por lo que se refiere al primero, la herencia del legado romano parece clara en algunos *hadices*, en los que se habla de los predicadores hipócritas que, como los embusteros, sufren el desgarramiento de sus lenguas y de las comisuras de sus labios⁸⁴⁰. Es decir, los oradores romanos criticados por Quintiliano se convierten en el mundo musulmán en los predicadores farsantes y de ahí que tal hecho pudiera haberse convertido en el castigo para los mentirosos y maledicientes.

⁸³⁹ No sería esta la única ocasión en la que las culturas medieval y musulmana heredan aspectos del mundo antiguo y los desarrollan por separado. Así, S. Moralejo señaló en su día las relaciones iconográficas entre un capitel de Frómista en el que se representan labores escultóricas y una bóveda del palacete omeya de Qusayr'Amra en la que también se pueden observar escenas de actividades arquitectónicas. Para este autor la escena palentina no recibiría la influencia islámica sino que se podría pensar en un desarrollo paralelo en ambas culturas a partir de antecedentes romanos comunes. Cfr.: S. MORALEJO ÁLVAREZ, “Artistas, patronos y público...”, p. 28.

⁸⁴⁰ Esto aparece en las redacciones A y B del ciclo 1º. Cfr.: M. ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia, seguida de la Historia y Crítica de una polémica*, Madrid, 1961, p. 60. Sobre estos aspectos véase también: I. MONTEIRA ARIAS, *Op. cit.*, p. 71, n. 83.

En el Occidente medieval y, concretamente en la iconografía románica, creemos que el sentido negativo que porta este gesto evolucionó de manera paralela a lo que ocurría en la cultura árabe. Tuvo un carácter burlesco, satírico y, además, se utilizó para enfatizar diferentes pecados: la avaricia, como vemos en la ménsula del claustro de la catedral de Tarragona y, sobre todo, la lujuria. En muchos casos adquirió connotaciones sexuales, como demuestran los ejemplos en los que las figuras que realizan este gesto enseñan también su órgano genital. Además, se puede establecer una relación iconográfica y simbólica con otra actitud muy frecuente en el arte románico europeo. Se trata de las *Sheela Na Gig*, las figuras femeninas de pie, con las piernas abiertas enseñando su sexo, al que se llevan ambas manos y estiran sus extremos para abrirlo⁸⁴¹. Si bien es verdad, como ya hemos señalado, que aunque tuvieron un gran desarrollo en territorios como el anglosajón, en la Península Ibérica no se conservan ejemplos significativos. Aún así, son imágenes que se insertan, en la mayoría de las ocasiones, en canecillos y lugares donde la presencia de temas sexuales está plenamente atestiguada.

Con la llegada del arte gótico, se continuó utilizando este gesto de manera generalizada, por ejemplo, para decorar misericordias de coro, como vemos en la sillería de la iglesia de Saint Pierre de Lovaina, de mediados del siglo XV⁸⁴². Se trata de nuevo, de lugares en los que son frecuentes los temas y las escenas de carácter erótico. La misma actitud adopta también uno de los personajes representados en una de las tablas del antiguo altar de Aggsbach

⁸⁴¹ Ya hemos aludido a estas figuras al hablar de una de las variantes del gesto de torsión en el capítulo dedicado a las conductas de carácter libre.

⁸⁴² Cfr.: C. GAIGNEBET y J. D. LAJOUX, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, 1985, p. 33.

(Austria), en la que se representó el traslado de la cruz⁸⁴³. Incluso en el siglo XVI seguimos encontrando este gesto, como ocurre en un díptico hoy conservado en el Biblioteca central de Lieja, en el que se representa a un hombre con la boca abierta y la lengua fuera; con los dedos índices estira las bolsas de los ojos hacia abajo y con los dedos anulares las comisuras de los labios en dirección a las orejas, de manera que se convierte en un rostro burlón y completamente caricaturesco⁸⁴⁴. En el arte gótico de la Península Ibérica, podemos citar un ejemplo en la sillería de coro de la catedral de León.

1.4. LA BARBA

Una vez analizados los gestos trabados autoadaptadores relacionados con la boca, pasamos a analizar aquellos que implican al mentón y, más concretamente, la barba. En relación con ella existen diversos gestos y posturas en la iconografía del románico hispano. Uno de ellos podemos calificarlo de autoadaptador y lo trataremos a continuación, mientras que otros son alteradaptadores, de manera que los analizaremos en el apartado correspondiente.

El gesto autoadaptador al que nos referimos es el de tocarse o mesarse la barba, por tanto un gesto que al ser plasmado gráficamente se convierte en

⁸⁴³ Uno de los personajes que asisten al paso de Cristo portando la cruz se dirige hacia él adoptando esta actitud, mientras que otro distiende sus labios únicamente con una de las manos. Además, otra figura saca la lengua dirigiéndose hacia la figura de María, al tiempo que con la mano señala hacia su ano. Se trata, por tanto, de toda una colección de gestos y comportamientos de carácter obsceno y afrentoso, que plasman gráficamente las burlas recibidas por Jesús en el pasaje del traslado de su cruz al Gólgota. Cfr.: J. C. SCHMITT, "Les images de l'invective", *Atalaya. Revue Française d'Etudes Médiévales Hispaniques*, 5 (1994), pp. 14-15.

⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 214.

postura, ya que lo que vemos es a un personaje masculino con una o las dos manos situadas a la altura de la barba. Lo encontramos en diferentes contextos iconográficos, adoptado por personajes distintos y en los que adquiere diversas connotaciones y significados.

1.4.1. La reflexión

En primer lugar, este gesto es adoptado por personajes procedentes de categorías sociales elevadas, como reyes, jueces, altos dignatarios y sabios, tanto del ámbito sacro como del laico. Se trata, en todos los casos, de una figura masculina, sedente, que en muchas ocasiones porta atributos de poder y que descansa su mano derecha o izquierda en una barba larga y poblada. Por lo que se refiere a la iconografía religiosa, varios personajes bíblicos son representados en esta actitud. Saúl aparece así caracterizado en un capitel interior de la catedral de Piacenza, en el que se narra la matanza de Goliat a manos de David (**fig. 199**)⁸⁴⁵. Noé es representado de manera similar en las puertas de bronce de San Zenón de Verona⁸⁴⁶. En algunas ocasiones, los profetas presentes en la iconografía del Árbol de Jesé adoptan también esta postura, como ocurre en el fol. 4 de un salterio anglocatalán hoy conservado en París (**fig. 200**)⁸⁴⁷.

⁸⁴⁵ La representación de este personaje presenta ciertas similitudes con otros dos ejemplos italianos, uno en el arquitrabe de la portada de la catedral de Barga y otro en un capitel interior de la iglesia de San Juan Bautista en Mensano. Cfr.: A. GARZELLI, "Bonusamicus magister, i capitelli di Mensano e il cantiere della Torre di Pisa", *Medioevo: immagine e racconto, Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 27-30 settembre 2000* (a cura di Arturo Carlo Quintavalle), Parma, 2003, p. 312.

⁸⁴⁶ U. MENDE, *Op. cit.*, fig. 80.

⁸⁴⁷ París, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 8846, fol. 4. Uno de los personajes insertos en modillones que conforman el Árbol de Jesé representado se lleva una mano a una barba larga y blanca, que simboliza su ancianidad.

En el ámbito peninsular hispano, Herodes es el rey bíblico más representado de esta manera, inserto en la escena de la matanza de los inocentes⁸⁴⁸. Conservamos varios ejemplos significativos, tres de ellos relacionados con el foco románico soriano: la escena que plasma este tema en las arquivoltas de Santo Domingo de Soria, en un capitel del interior de San Juan de Duero y de la catedral de Burgo de Osma (**fig. 201**); otro en ámbito navarro, en la iglesia tudelana de La Magdalena; y por último la representación de este tema iconográfico en la llamada sala de doña Petronila en el Palacio Real de Huesca (**fig. 202**).

Excepto en este último ejemplo aragonés, en los demás casos se representa al soberano sentado, con uno o varios demonios que le susurran al oído, lo que constituye una particularidad hispana, como ha sido ya puesto de relieve⁸⁴⁹. Las muestras de la capital soriana y del Burgo de Osma parecen responder a un mismo modelo, ya que se trata de una figura de edad avanzada, con una larga barba en la que descansa su mano diestra. En cambio, en el capitel de San Juan de Duero, Herodes aparece coronado, porta una espada con la mano derecha y acerca la izquierda a la barba.

⁸⁴⁸ Existen también ejemplos de la figura de Herodes tocándose la barba en la escena de la Matanza de los Inocentes en el románico europeo, por ejemplo en las puertas de la iglesia de Sta. Maria im Kapitoll de Colonia. Cfr.: R. BUDDE, *Deutsche Romanische Skulptur 1050-1250*, München, 1979, fig. 7.

Por otra parte, E. Aragonés señala la posibilidad de que Herodes sea representado mesándose la barba en la plasmación gráfica del episodio de la danza de Salomé. Cfr.: E. ARAGONÉS ESTELLA, "Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro", *Príncipe de Viana*, 199 (mayo-agosto 1993), p. 248. Desgraciadamente, no hemos encontrado todavía ningún caso de esta iconografía en el arte románico de la Península Ibérica. En cambio, sí podría servir de ejemplo la representación de uno de los personajes que conforman la escena de la danza de Salomé en las puertas de bronce de San Zenón de Verona. En esta imagen, la figura situada en el extremo izquierdo de la mesa se lleva una mano al mentón, actitud que, como decimos, podría estar relacionado con el gesto citado.

⁸⁴⁹ Véase: M. MELERO MONEO, "El diablo en la matanza de los inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana", *D'art*, 12 (1986), pp. 113-126.

El cuarto ejemplo que hemos señalado, fuera del ámbito soriano, es un capitel interior de la iglesia de Santa María Magdalena de Tudela, en el que de nuevo el rey bíblico es representado sentado, mesándose la barba y con un diablo a su lado⁸⁵⁰.

Por último, la escena aragonesa que hemos citado se encuentra en un capitel del interior de la sala de doña Petronila perteneciente al antiguo palacio real de Huesca⁸⁵¹. La escena, inserta en un ciclo dedicado a la infancia de Cristo, está situada entre un capitel dedicado al Anuncio a los Pastores y otro en el que se esculpió la matanza de los inocentes. La forman tres personajes, uno de ellos sedente que se acaricia la barba y otros dos de pie, uno de ellos muy deteriorado. Para J. C. Esco se trata de la representación de la Adoración de los Magos e identifica a la figura sentada como uno de los reyes magos⁸⁵². Sin embargo, ante la ausencia de la Virgen y el Niño y la presencia de este gesto, planteamos la posibilidad de que se trate de la plasmación gráfica del momento en el que Herodes ordena la matanza de los niños menores de dos años.

⁸⁵⁰ M. Melero cita otro ejemplo peninsular en el que aparece la presencia del diablo acompañando a Herodes en la escena de la Matanza de los Inocentes. Se trata de un capitel de la portada de la Iglesia de San Miguel Arcángel en Languillas (Segovia). Sin embargo, en este caso Herodes no se lleva la mano a la barba como en los ejemplos que hemos comentado, sino que ambas manos aparecen juntas a la altura del regazo.

Esta misma autora propone que esta tipología iconográfica de Herodes con el diablo es propiamente hispana, a partir de donde pudo haberse extendido hacia otros lugares de Europa, por ejemplo a Francia, donde aparece en un capitel de la puerta norte de la catedral de Saint Pierre de Poitiers. Hace notar las relaciones estrechas que tuvieron lugar entre Castilla y la región del Poitou durante el reinado de Alfonso VIII y Leonor de Aquitania, así como las semejanzas estilísticas que se han propuesto siempre entre la fachada de Santo Domingo de Soria y la fachada de la iglesia de Notre-Dame de Poitiers. Según M. Melero, a partir de su presencia en la portada de la catedral de la capital poitevina, esta escena pudo haberse extendido hacia otras zonas francesas y, años más tarde, haber retornado a territorio hispano con la entrada del gótico francés, ya que aparece por ejemplo en el tímpano central en la catedral de Vitoria. Sobre todo esto véase el artículo citado en la nota anterior.

⁸⁵¹ J. C. Esco ha propuesto que esta sala podría ser la capilla de San Nicolás concedida por el rey Alfonso II al monasterio de Montearagón en 1195 y que debió de tener una función meramente eclesiástica, pudo ser un oratorio o una capilla real. Cfr.: J. C. ESCO SAMPERIZ, *Op. cit.*, p. 164.

⁸⁵² *Ibidem*, p. 174.

En todos los ejemplos que acabamos de señalar, la actitud de Herodes sería la de reflexión y posterior decisión de ordenar la matanza de todos los niños menores de dos años, como narran tanto el texto bíblico como los evangelios apócrifos⁸⁵³. Esta decisión es reforzada, en los casos castellanos y navarro, por las palabras susurradas por el demonio junto con el que es representado Herodes en los ejemplos hispanos que hemos comentado.

Sin salirnos de las imágenes que plasman el texto veterotestamentario, este gesto es también adoptado por los profetas, como ocurre en las pinturas murales de la sala capitular del monasterio de Sijena (Huesca). En el intradós del arco segundo se representa el busto del profeta Amós como un anciano, dotado de barba y cabellos blancos. Se lleva su mano siniestra a la barba⁸⁵⁴. Así también lo hace el profeta Malaquías, esculpido en la jamba izquierda de la portada central de la fachada oeste de la catedral de Módena. En este ejemplo italiano, no se trata de la representación de un busto sino de una figura completa, situada bajo un arco de medio punto que, como en las pinturas hispanas, se toca la barba con la mano izquierda. Al igual que ocurre en Sijena, el personaje es identificado por una inscripción situada sobre el arco que lo cobija⁸⁵⁵.

Por lo que respecta a la iconografía de carácter profano, existen también ejemplos significativos, tanto en ámbito europeo como hispano. Fuera de nuestras fronteras, no queremos obviar la utilización de esta postura en la figura

⁸⁵³ *Mateo*, 2, 16; *Protoevangelio de Santiago*, XXII, 1; *Evangelio del Pseudo Mateo*, XVII, 1.

⁸⁵⁴ G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, fig. 168.

⁸⁵⁵ La obra escultórica de la fachada oeste de esta catedral italiana, atribuida al maestro Wiligelmus, ha sido fechada entorno a finales del siglo XII o principios de la centuria siguiente, cronología que coincide con la de las pinturas de la sala capitular del monasterio de Sijena. Véase esta figura en: *Il Duomo di Modena. Atlante fotografico* (a cura di Marina Armandi), Modena, 1985, p. 74, fig. 3.

de un rey que forma parte de un juego de ajedrez, hoy en el Museo del Louvre pero procedente de Noruega. Este monarca, sedente y coronado, sostiene en su mano derecha una espada, mientras que con la izquierda se toca una barba larga y estrecha⁸⁵⁶.

En el marco peninsular existen también varias obras importantes en las que podemos ver esta actitud. La portada de la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes es una de ellas (**fig. 203**). Se trata, de nuevo, de la representación de una figura masculina, sedente, ataviada con un manto y un bonete en la cabeza; en su mano derecha porta un objeto similar a un cetro mientras que con la izquierda se toca la barba. Esta figura, identificada por B. Mariño como la de un

⁸⁵⁶ Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'Art, OA 5541. Esta figura, realizada hacia 1200, procede del entorno de Trondheim y se cree que pudo haber sido tallada por el mismo taller que realizó el juego de ajedrez de la isla de Lewis, conservada hoy entre el British Museum y el Museo de Escocia. Cfr.: *L'art roman au Louvre* (sous la direction de Jean-René Gaborit), Paris, 2005, p. 158, fig. 7.

Entre las piezas que forman el juego de ajedrez de Lewis, las figuras de las reinas adoptan la postura de llevarse una mano a la mejilla, actitud que podemos comparar simbólicamente con la del rey noruego. En ambos casos se alude a la reflexión y el pensamiento en personajes de una clase social alta. Sobre el juego de Lewis véase: J. ROBINSON, *The Lewis Chessmen*, London, 2005.

Por otro lado, el gesto del rey en la figurita del Louvre es muy semejante al de otra pieza escandinava, hoy conservada en el Museo Nacional de Copenhage (Inv. Nr. C 24292). De cuatro centímetros de altura, está realizada en ámbar y representa el busto de una figura masculina, con una barba que le llega hasta la cintura y que se mesa con ambas manos. H. Eilbracht plantea la posibilidad de que se trate de una figura humana o bien de una deidad nórdica. Fue realizada entorno a los siglos X-XI. Cfr.: H. EILBRACHT, "Spielfigur", *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa* (hrsg. von M. Puhle), Band II. Katalog, Mainz, 2001, Nr. Cat. VI. 74, pp. 518-519.

Sobre las piezas de ajedrez conservadas en Europa de época medieval y la trascendencia de este juego de origen indio en el Occidente medieval véase la reciente contribución de M. Pastoreau, quien señala que la penetración en este territorio del ajedrez oriental se produjo por una doble vía. En primer lugar, desde mediados del siglo X y por una vía mediterránea: España, Sicilia y el sur de Italia. En segundo lugar, unas décadas más tarde a través de una vía septentrional: los escandinavos que comerciaban con los bizantinos en el entorno del mar Negro, llevaron al norte de Europa este juego milenar. Cfr.: M. PASTOREAU, "La llegada del juego de ajedrez a Occidente. Historia de una aculturación difícil", *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, 2006, pp. 297-320, especialmente pp. 297-298.

En la Península Ibérica se conservan varias piezas de distintos juegos de ajedrez, de muy pequeño tamaño, tallados en cristal de roca y muy relacionados con el mundo y el arte islámico y fatimí. Es el caso, por ejemplo, de las ocho figuras procedentes del monasterio de Celanova y hoy conservadas en el Museo catedralicio de Orense. Sin embargo, en ninguno de los juegos conservados, las figuras conservadas permiten suponer la adopción de las posturas que hemos señalado en otras piezas europeas. Sobre las figuras de Celanova, fabricadas en Egipto entre los siglos IX y XI, véase: F. VALDÉS FERNÁNDEZ, *Las figuras de ajedrez y cristal de roca del museo catedralicio de Ourense*, Ourense, 2004.

juez, ha sido puesta en relación con la del rey Saúl en la catedral de Piacenza (**fig. 199**)⁸⁵⁷.

Otro ejemplo significativo, creemos también relacionado con la iconografía profana, se encuentra en la arquivolta exterior de la portada meridional de la iglesia zaragozana de Santa María de Uncastillo (**fig. 204**). En este caso se trata de un personaje, al que sólo vemos la cabeza, las manos y los pies porque está situado detrás del arco que conforma la arquivolta, de manera que el cuerpo queda oculto tras la arquitectura. Tiene la cabeza inclinada, se lleva su mano derecha a la barba, que sujeta con los dedos índice y corazón, mientras que la mano izquierda está situada a la altura del cráneo.

A medio camino entre la estética románica y la gótica se encuentran las miniaturas del *Códice de Batres*, en cuyo folio 38v podemos ver la representación del rey visigodo Wamba y el obispo Julián Pomario, autor de algunos de los textos recogidos en este manuscrito⁸⁵⁸. Ambos personajes están sentados pero mientras que el obispo señala hacia el monarca con el dedo índice, éste se lleva una mano al mentón, donde podemos ver una barba muy corta⁸⁵⁹.

Por último, en el campo de la hagiografía podemos encontrar también la utilización de este gesto, por ejemplo en el arco triunfal de la iglesia zaragozana de San Gil Abad de Luna (**fig. 205**). En uno de los capiteles, en los que se narra plásticamente la historia de san Gil, podemos ver la imagen de un personaje situado de perfil, sentado en un trono minuciosamente esculpido, con corona y

⁸⁵⁷ B. MARIÑO, "La portada de Santiago de Carrión de los Condes", *Palencia en los siglos del Románico*, Aguilar de Campoo, 2002, p. 58.

⁸⁵⁸ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 1513.

⁸⁵⁹ Cfr.: F. GALVÁN FREILE, *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200*, León, 1997, pp. 441- 442 y G. CAVERO DOMÍNGUEZ, "Imagen del rey Fernando I y Sancha en el Concilio de Coyanza", *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*, La Coruña, 2008, pp. 50-52.

que se lleva una mano a la barba mientras levanta la otra en dirección a la figura situada ante él. Podríamos estar ante la representación del emperador Diocleciano, que ordenó la muerte del santo al no querer renunciar éste a su fe cristiana.

El sentido que adquiere el gesto de mesarse la barba en todos estos casos, tanto en la iconografía sacra como en la profana, es el de una actitud pensativa y de reflexión, destinada a hablar o tomar decisiones. Los personajes que lo realizan, como se ha señalado, pertenecen en su mayoría al ámbito del poder y de la administración de justicia, a los que se les supone un alto grado de dignidad e integridad.

En el caso de los profetas, se trata de personajes que proclaman la voluntad de Dios y presagian acontecimientos futuros. Su personalidad, función e importancia es resaltada ya por San Isidoro en *Las Etimologías*:

“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. 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”⁸⁶⁰.

Son, en cierta medida, herederos de los sabios y filósofos del mundo grecorromano y, por tanto, personajes de gran sabiduría, de ahí que hagan

⁸⁶⁰ Cfr.: ISIDORO DE SEVILLA, *Op. cit.*, VII, 8, 1.

suyos, en muchos casos, los atributos habituales de dioses, magistrados, filósofos y, en general, personajes cultos del mundo antiguo.

Vemos, por tanto, que el gesto de mesarse la barba, en actitud reflexiva y meditativa, no es propia y exclusiva del Medievo. Este hecho podemos constatarlo en las fuentes artísticas e igualmente en la literatura de época clásica. Las obras de Ovidio, por ejemplo, recogen varias descripciones de dioses que realizan este gesto:

*“Él, acariciándose con la mano la barba que le caía sobre el pecho, me refirió al punto las empresas guerreras del oebálida Tatio (...)”*⁸⁶¹.

*“Las sombras habían arrojado en tinieblas al orbe terrestre cuando en sueños viste al dios aparecer ante tu lecho, oh romano, pero tal cual suele mostrarse en el templo. Con un tosco bastón en la izquierda, acariciándose con la diestra la barba larga y poblada, emitió desde su plácido pecho estas palabras (...)”*⁸⁶².

Y, aunque no aparece citado en la *Institutiones Oratoriae* de Quintiliano, M. Fornés y M. Puig consideran que podría tratarse de un gesto relacionado con el discurso y la oratoria romanos⁸⁶³.

⁸⁶¹ Véase: OVIDIO, *Fastos*, 1, 255-276, edición preparada por M. A. Marcos Casquero, Madrid, 1984, p. 116.

⁸⁶² Cfr.: OVIDIO, *Metamorfosis*, 15, *op. cit.*, p. 499. Sobre la presencia de este gesto en las obras de Ovidio véase: M. A. FORNÉS PALLICER y M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Op. cit.*, pp. 175-192. Como señalan estas autoras, en ambos casos el personaje que realiza este gesto es un dios, Jano y Esculapio respectivamente, dos divinidades frecuentemente representadas con barba.

⁸⁶³ M. A. FORNÉS PALLICER - M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Op. cit.*, pp. 178-179.

En época medieval, el gesto de mesarse la barba con un significado de reflexión y actitud pensativa propio de personajes de gran autoridad es heredado del mundo antiguo y lo encontramos también en las fuentes escritas. Así, Carlomagno se mesa la barba en el *Cantar de Roldán* del siglo XI, mientras que el Campeador lo hace en el *Cantar de Mio Cid* de finales del XII o principios del XIII. Estos ejemplos literarios tendrían, de esta manera, su paralelo iconográfico en las representaciones que hemos comentado anteriormente:

*“Cabizbajo está el emperador. Se alisa la barba y se atusa el mostacho, sin responder a su sobrino ni bien ni mal”*⁸⁶⁴

*“Gran día fue aquel en la corte del Campeador por la victoria y la muerte del moro Búcar. El Cid se acariciaba las barbas y decía (...)”*⁸⁶⁵.

En lo que se refiere al gesto de mesarse la barba como señal de reflexión y pensamiento en el mundo medieval, queremos poner de manifiesto que su presencia en el arte no se reduce, exclusivamente, al Occidente, sino que se halla también en Oriente, por ejemplo en un manuscrito musulmán de origen sirio, de principios del siglo XIII, una copia de *Los mejores apotegmas y los discursos más bellos*, de Al-Mubashshir, autor que, en el siglo XI, había hecho

⁸⁶⁴ Cfr.: *El Cantar de Roldán, op. cit.*, XV, p. 90.

C. Bouillot señala que este gesto traduce de manera espontánea el embarazo y la reflexión delicada del emperador, que adopta una postura de meditación doliente. Cfr.: C. BOUILLOT, “La chevelure: la tresse ou l’arracher, étude d’un motif pathétique dans l’épique médiéval”, *La chevelure dans la littérature et l’art du Moyen Âge, études réunies par Chantal Cannoche-Bourgne, Actes du 28^e Colloque du CUERMA, 20-22 février 2003*, Senefiance, 50, Aix-en-Provence, 2004, pp. 35-36.

⁸⁶⁵ Cfr.: *Cantar del Cid*, III, 120, 2473-2481, según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal, con la prosificación moderna por Alfonso Reyes, Madrid, 1977, pp. 244-245.

una recopilación de aforismos y datos de filósofos y sabios de época clásica⁸⁶⁶. En el fol. 19v encontramos la representación de Sófocles ante cuatro discípulos que escuchan atentamente sus enseñanzas. Uno de ellos se lleva la mano a la barba, aludiendo así a una actitud pensativa. Creemos que tanto el arte medieval occidental como el musulmán beben de la misma fuente, de la literatura y el arte de época clásica.

Por otro lado, en ámbito occidental, se trata de una postura que continuó siendo utilizada en época gótica, como demuestra su representación en varias escenas de la decoración escultórica del claustro de la catedral de Oviedo.

1.4.2. La virilidad y sexualidad masculina

Existe un segundo contexto iconográfico en el que encontramos la representación de una figura masculina, sedente, que se lleva una mano al mentón y se toca la barba. Se trata, generalmente, de personajes no insertos en ninguna escena narrativa, sino independientes y, frecuentemente, situados en los canecillos o ménsulas de las iglesias. Existen varias modalidades de esta actitud: en unos casos el personaje se lleva una sola mano a la barba mientras que la otra descansa sobre la rodilla o en la pierna. Así ocurre, por ejemplo, en un canecillo de la iglesia francesa de Gluges (Lot) o en el relieve procedente de la iglesia del monasterio benedictino de San Pedro en Kastl (Baviera, **fig. 206**). En la Península Ibérica son significativos los canecillos de las iglesias de San Esteban y San Miguel de Corullón (León) que, al igual que los ejemplos europeos

⁸⁶⁶ Estambul, Topkapi Sarayı Müzesi, Ms. Ahmed III. 3206.

citados, representan a un personaje con barba larga y estrecha⁸⁶⁷; o en dos canecillos situados en el lado norte de la iglesia de Ranera (Burgos, **fig. 207**), en los que descubrimos dos figuras con barba corta a la que acercan su mano derecha. En uno de los dos se advierte todavía que la figura apoya su mano izquierda en la rodilla mientras que en el otro se ha perdido, aunque creemos que ambas figuras seguirían un mismo modelo.

En otros casos son ambas manos las que tocan el mentón barbado, como ocurre en la iglesia románica de Cenac (Dordogne). En ámbito hispano, lo hallamos en un canecillo de la iglesia de Santa María del Mercado (León) y, posiblemente también, en otro canecillo de la iglesia de Villabermudo (Palencia), aunque en este segundo caso la identificación se hace más difícil debido al deficiente estado de conservación⁸⁶⁸. Sí está clara su representación en otro canecillo de la iglesia burgalesa de Nuestra Señora de la Asunción de Butrera, donde un personaje, del que sólo se han esculpido el rostro y los brazos, se coge la barba con ambas manos.

En todas estas imágenes el significado es el mismo. El hecho de mesarse la barba en estos contextos se podría relacionar con aspectos de carácter sexual. Es una interpretación que se acentúa por el hecho de que, prácticamente, todos los ejemplos que hemos citado se encuentran en canecillos y ménsulas, es decir, lugares en los que encontramos frecuentemente temas y representaciones con marcado carácter sexual. Por otro lado, en el mundo medieval, la barba es

⁸⁶⁷ Sobre las representaciones en estas dos iglesias véase: M. C. COSMEN ALONSO, *Dos iglesias románicas del Bierzo...*, pp. 92 y 98. Al analizar estos canecillos, esta autora relaciona el gesto de mesarse la barba con las ideas de lujuria y avaricia por un lado, y de virilidad por otro.

⁸⁶⁸ Existe una tercera variante de este gesto, que consiste en colocar una mano en la barba o el mentón, como los ejemplos citados hasta el momento, combinándolo con la postura de tocar el falo con la mano libre. Esta conducta la analizaremos en el apartado dedicado a los gestos asociados a los órganos genitales.

símbolo de la dignidad y honor masculinos. Es indicador de la fuerza, la juventud y la virilidad⁸⁶⁹. Quizá por ello, se convierte también en un elemento por el que se jura frecuentemente, tal como puede verse, repetidamente, en distintos variados ejemplos de la literatura románica⁸⁷⁰. En este sentido, planteamos la hipótesis de que el significado del gesto presente en estas escenas, participe de ambos conceptos, es decir, esté relacionado con la honra masculina y la virilidad; de ahí que adquiriera una connotación sexual⁸⁷¹.

1.4.3. El dolor

Sin embargo, el gesto de tirarse de la barba en el mundo medieval estuvo también ligado al sentimiento de dolor interno y, en ciertos momentos, al de ira⁸⁷². C. Bouillot, al analizar la presencia del sufrimiento en la literatura épica, cree que esta actitud es una variante del de mesarse los cabellos. Se trata de la manifestación exterior de una afección interior: expresa una emoción violenta, un dolor intenso y marca la inclusión del patetismo en el corazón de la tonalidad

⁸⁶⁹ Así por ejemplo, en el epitafio de Aggiardo, senescal de Carlomagno y muerto en la batalla de Roncesvalles, se realiza una descripción de su persona desde el punto de vista físico y de la personalidad. Entre los rasgos que se ensalzan está el de tener “una barba ligera y brillante”. El texto del epitafio ha sido publicado y traducido por: J. M. LACARRA, “El día de la batalla de Roncesvalles”, *En el centenario de José María Lacarra (1907-2007). Obra dispersa. Trabajos publicados entre 1927 y 1944*, edición preparada por J. A. Sesma Muñoz, Pamplona, 2007, pp. 337-338 (publicado originalmente en: *Príncipe de Viana*, 2 (1941), pp. 121-122.

⁸⁷⁰ La barba y la honra son dos elementos que, en el mundo medieval, están íntimamente ligados. La literatura épica da buenas pruebas de ellos. Encontramos dos casos significativos en el *Cantar de Roldán*: “¡Por esta mi barba, que si yo vuelvo junto a Alda, mi hermana, nunca habéis de reposar en sus brazos!” y “Ve y ahorca a todos esos de un árbol del bosque maldito. Por esta barba, donde los pelos son canos, si escapa uno solo, mueres y pierdes tú”. Cfr.: *El Cantar de Roldán*, CXXX y CCLXXXVIII, *op. cit.*, pp. 142 y 218.

⁸⁷¹ Para J. Nuño González, este tipo de figuras masculinas, que se masturban al tiempo que se tocan la barba, serían onanistas en actitud pensativa, es decir sería la misma que la de los hombres sabios que se mesan la barba. Cfr.: J. NUÑO GONZÁLEZ, “Hacia una visión de la iconografía sexual: escenas procaces y figuras obscenas”, *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2006, p. 207.

⁸⁷² El gesto de tirarse de la barba ligado al sentimiento de dolor ya lo encontramos en el texto bíblico, por ejemplo en *Esdras*, 9, 3: “Al oír esto rasgué mis vestiduras y mi manto, me arranqué los pelos de la cabeza y de la barba y me senté desolado”.

épica. Al referirse a la *Chanson de Roland*, señala la existencia de una gradación en la expresión del dolor por parte de Carlomagno. El emperador comienza por tocarse la barba como signo de turbación y preocupación y progresivamente la actitud se torna más dramática hasta llegar el momento en que el soberano, en Roncesvalles, se encuentra con el desastre militar y la muerte de su sobrino. Este hecho provoca que ya no se acaricie la barba sino que se tire violentamente de ella como signo de su dolor y desespero ante la situación⁸⁷³. Así, en dos escenas que ilustran esta novela épica románica en una copia de finales del siglo XII, conservada en Heidelberg, Carlomagno aparece mesándose la barba (**fig. 208**)⁸⁷⁴.

Otro paralelo plástico de esta actitud, aunque algo posterior, lo encontramos en una de las imágenes que ilustran la obra *El libro de Alexandre*, compuesto en la primera mitad del siglo XIII⁸⁷⁵. La escena recoge el momento posterior al accidente de Alejandro, en el que cae al río Cidno después de haber sufrido un desvanecimiento; se representa a dos hombres que lo sacan del agua, rodeados de otros personajes que se lamentan. Uno de ellos se mesa los cabellos mientras que otro, de perfil, se tira de la barba para expresar el dolor producido por el desmayo y caída del héroe clásico⁸⁷⁶.

⁸⁷³ Según Bouillot este gesto dota al episodio de una fuerte carga emocional, al tiempo que resalta el carácter majestuoso y grandioso que el autor pretende dar a la figura de Carlomagno. Cfr.: C. BOUILLOT, *Op. cit.*, pp. 36-37.

Sobre la presencia de esta actitud en la literatura francesa medieval véase también: E. LOMMATZSCH, "Trauer und Schmerz in der altfranzösischen Literatur" *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XLIII (1923), pp. 20-67.

⁸⁷⁴ Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Palm. germ. 112. En el fol. 8v, se ilustra el momento en el que Carlomagno se mesa la barba mientras los emisarios de Marsilio le proponen una paz engañosa. En el fol. 119r el monarca carolingio adopta esta actitud cuando el traidor Ganelón llega ante él. Cfr.: F. GARNIER, *Le langage de l'image...*, vol. 2, pp. 90-91.

⁸⁷⁵ La escena que mencionamos se encuentra en el folio 53v del que se conoce como manuscrito O, que fue copiado a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV por Fray Lorenzo de Astorga. Actualmente se conserva en Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. V-5- n° 10.

⁸⁷⁶ Véase: *Libro de Alexandre*, edición de Jesús Cañas, Madrid, 1988, p. 593.

Con referencia al ámbito hispano, R. Sánchez Ameijeiras cita la presencia de este gesto como una de las actitudes de dolor que se esculpieron en la escena de luto del sepulcro de doña Blanca de Navarra, obra que esta misma autora ha relacionado con la *Chanson de Roland*, donde, como acabamos de ver, se cita esta conducta varias veces⁸⁷⁷. Aunque esta autora no especifica cuál de los personajes es el que adopta esta postura, creemos que el único que puede ser es el situado en el extremo derecho de toda la composición. A pesar de que se trata de una figura que actualmente está cortada, uno de los brazos parece quedar a la altura de la barba, por lo que podría efectivamente, haber sido éste el gesto originario.

Otro ejemplo significativo de la utilización del gesto de arrancarse la barba para expresar el sufrimiento lo encontramos en la representación de la Caída de Babilonia en el *Beato de Turín*, donde dos grupos de personajes se lamentan por la pérdida de la ciudad (**fig. 209**)⁸⁷⁸. Una de las figuras, ubicada en el extremo izquierdo del grupo inferior se lleva su mano siniestra a la barba, al tiempo que con la otra se mesa el cabello. Estamos, por tanto, ante la confluencia de dos actitudes muy similares, una en relación con el cabello y otra con la barba, que se utilizan para plasmar el sentimiento de dolor, en este caso el de los reyes y mercaderes de Babilonia ante su inevitable destrucción.

⁸⁷⁷ Esta autora señala que el gesto de tirarse de la barba podría tener un origen germánico. Cfr.: R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Ecos de la Chanson de Roland...”, p. 208.

⁸⁷⁸ *Beato de Turín*, fol. 165v. El lamento plasmado en la imagen es aclarado por la inscripción situada en medio de los grupos: “Ubi reges vel mercatores Babiloniam plangent”.

1.4.4. Ejemplos dudosos

Como hemos expuesto, el gesto de mesarse o tocarse la barba puede tener significados plurales y ser realizado por personajes en distintos contextos. Hasta este momento, hemos visto que puede adquirir tres sentidos distintos: el de reflexión, el de dolor o el de carácter sexual⁸⁷⁹. Quizá por esa diversidad, es difícil identificar su contenido semántico en todas las obras en las aparece. Así, podemos citar dos casos en los que no hemos podido averiguar exactamente su sentido, aunque avanzaremos algunas hipótesis. Uno de los ejemplos aparece en el *Codex Calixtinus*. Se trata de la miniatura en la que se narra, plásticamente, la salida de Carlomagno desde Aquisgrán hacia España (**fig. 210**)⁸⁸⁰. En el registro intermedio de la miniatura hallamos varias figuras armadas con espadas y lanzas. Aunque los cuerpos de todas ellas son están situados frontalmente, las cabezas y pies se dirigen hacia la derecha del espectador. Este hecho, junto con el de que dos de los personajes señalan con su dedo índice también hacia la derecha indica su intención de movimiento y su dirección. Pues bien, el personaje situado en tercer lugar desde la izquierda, un guerrero, se lleva su mano diestra a una barba larga y poblada.

El segundo de los casos al que nos referimos se encuentra en un capitel de una de las pilastras en la panda sur del claustro de la catedral rosellonesa de Elna. En su cara oriental se representó una escena que, tradicionalmente, ha sido identificada como el momento en el que Herodes ordena a sus soldados la

⁸⁷⁹ M. Barasch, al analizar este gesto, señala que puede ser explicado también como señal de una gran tensión, adoptado por figuras de herejes o vencidos. Además, hace alusión a que se trata de una actitud que puede ser también llevada a cabo por personajes sagrados, como Moisés. En este caso, sería una postura que plasmaría el sobrecogimiento ante la presencia divina. Cfr.: M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, p. 18.

⁸⁸⁰ Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral, s. n., fol. 162v.

matanza de los inocentes. Podemos ver la representación de un rey en el extremo derecho de la composición, sedente, que extiende su brazo y dedo índice hacia dos personajes, armados, y uno vestido con cota de malla, que están situados ante él. Tras ellos hay otro grupo de cuatro figuras masculinas y tres caballos. Los hombres están también armados y ataviados con atuendo militar. El que está situado en último lugar se lleva la mano hacia una barba puntiaguda, al igual que ocurre con el personaje descrito del *Codex Calixtinus*.

En ambas obras, se nos hace difícil señalar claramente cuál es el significado exacto de este gesto. Apuntamos la posibilidad de que se trate de una actitud que viene a reforzar los conceptos de honra y virilidad que se le supondría a los soldados y que, como hemos apuntado, aparece en la literatura coetánea. Aunque tampoco descartamos la posibilidad apuntada por F. Garnier, quien cita el gesto del soldado en el *Codex Calixtinus* y propone que significa perplejidad, la incertidumbre de un guerrero que parte hacia el combate en tierras lejanas⁸⁸¹.

La misma dificultad de interpretación nos encontramos al abordar el estudio de una variante de esta actitud de mesarse la barba: se trata de la representación de una figura masculina, en unos casos sedente y en otros de pie, con una larga barba bífida, de manera que con cada mano se mesa una de las dos mitades.

Son muy numerosos los ejemplos de este motivo iconográfico, repartidos por todo el románico europeo. En las Islas Británicas, se halla, por ejemplo, en la arqueta de St. Manchan, conservada en la iglesia de Boher

⁸⁸¹ F. GARNIER, *Le langage de l'image...*, vol. 2, p. 90.

(Offaly) (**fig. 211**)⁸⁸², o en un relieve de la iglesia prioral de Bridlington (Yorkshire). En Francia tuvo un gran desarrollo: ya en el siglo XI lo encontramos en un capitel de la torre porche de Saint Benoît sur Loire y, posteriormente, en las arquivoltas de la portada occidental de la iglesia de Avy-en-Pons (Saintogne) y en canecillos como los de las iglesias de Saint Paul de Salers (**fig. 212**) y Moussages (Auvergne) o Saint-Vivien-de-Médoc (Gironde). En Italia destaca la representación de un capitel interior de Santa Eufemia de Piacenza y, en Alemania, en una ménsula del coro de la iglesia parroquial de Gelnhausen (Hesse)⁸⁸³.

El románico de la Península Ibérica nos proporciona, asimismo, varios ejemplos interesantes: un capitel interior de la iglesia de San Pedro de Dueñas (León), en el que hay una figura humana que se toca una barba bífida y está acompañado por otras figuras de animales (**fig. 213**)⁸⁸⁴; dos representaciones en la portada meridional de la iglesia de Santa María en Carrión de los Condes (Palencia), una de ellas en un capitel e inserta en una escena de carácter narrativo y otra, independiente, situada en una de las dovelas de la arquivolta⁸⁸⁵; otro ejemplo, muy similar al de la portada de Carrión, lo hallamos en la

⁸⁸² Esta arqueta se custodia hoy en la iglesia irlandesa de Boher (condado de Offaly) y procede del vecino monasterio de Lemanaghan. Ha sido datada por F. Henry entre 1128 y 1136 y puesta en relación con obras hispanas realizadas en marfil en la segunda mitad del siglo XI, como el Cristo de Carrizo o la arqueta de San Millán de la Cogolla, así como con el frontal de Santo Domingo de Silos. Cfr.: F. HENRY, *L'art irlandais* 3, Yonne, 1963-1964, pp. 156-158; P. HARRISON, *L'art médiéval en Irlande*, Yonne, 1998, pp. 295-296 y láms. 173 y 187-188 y T. D. HENDRICK - E. SENIOR, "St. Manchan's Shrine", *Archaeologia*, 86 (1937), pp. 105-118.

⁸⁸³ Cfr.: R. BUDDE, *Op. cit.*, fig. 218.

⁸⁸⁴ Sobre este capitel véase: M. VALDÉS FERNÁNDEZ, "La escultura románica del Monasterio de San Pedro de las Dueñas", *Semana de Historia del monacato cántabro-asturleonés. XV Centenario del nacimiento de san Benito. Monasterio de San Pelayo de Oviedo, 1982*, Gijón, 1982, p. 381. Véase también: J. L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, "San Pedro de las Dueñas", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. León*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 727-738.

⁸⁸⁵ Cfr.: M. F. CUADRADO LORENZO, "La iglesia de Santa María del Camino de Carrión de los Condes y su programa escultórico", *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 57 (1987), pp. 226 y 229-230.

arquivolta de la iglesia burgalesa de Miñón de Santibáñez. Existen también ejemplos en canecillos, como uno situado en el exterior del monasterio de Rodilla (Burgos), donde un personaje se mesa una barba bífida de manera muy similar a las imágenes francesas de la región de Auvergne; y otro en la iglesia segoviana de Tenzuela, donde encontramos la representación de un personaje que se mesa un gran mostacho bífido, que cuelga por el cuello a modo de barba. Por último, los ejemplos de la puerta de las Vírgenes en Santo Domingo de Silos (Burgos)⁸⁸⁶ y un capitel exterior del monasterio catalán de Sant Joan de las Abadessas (**fig. 214**).

En estos dos últimos casos la representación se encuentra en un capitel con dos figuras humanas diferentes, ataviadas con una túnica hasta la rodilla y abierta en uno de los lados, que comparten una misma cabeza situada en el ángulo del capitel y una barba bífida, de manera que cada una de ellas se mesa una de las dos mitades con la única mano que tiene. En el capitel catalán, además, el motivo está presente en los dos ángulos, de suerte que podemos ver dos cabezas y cuatro cuerpos en total.

Al tratarse de dos personajes podríamos incluir este gesto en el apartado dedicado a las conductas alteradaptadoras pero hemos decidido analizarlo en este capítulo debido a que se trata de dos cuerpos diferentes pero que comparten una misma cabeza y cada uno de ellos tiene una única mano con la que se mesa su parte de la barba, por lo que podemos considerarlo también, en cierta manera, como una conducta autoadaptadora.

⁸⁸⁶ P. Klein ha relacionado el capitel de Silos con el de San Pedro de las Dueñas desde el punto de vista estilístico. Véase: P. KLEIN, "La puerta de las Vírgenes: su datación y su relación con el transepto y el claustro", *El Románico en Silos. IX Centenario de la Consagración de la Iglesia y el claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, 1990, p. 298-299.

El significado de este gesto resulta complicado. El caso que puede resultar más claro es el situado en el capitel de la portada de Carrión de los Condes, ya que la figura que lo realiza se encuentra formando parte de una escena de carácter narrativo. Como ha apuntado F. Cuadrado, el gesto realizado en esta imagen podría tener carácter ceremonial, tanto religioso como laico⁸⁸⁷. Los demás ejemplos los realizan figuras independientes que no forman parte de ninguna escena con más personajes. Por esa razón, es más difícil llegar a realizar una interpretación definitiva sobre el mensaje que transmite. M. Valdés, al analizar el capitel de san Pedro de las Dueñas, cree que se trata de una actitud positiva, que podríamos relacionar con la penitencia⁸⁸⁸.

Por último, antes de finalizar con este gesto, hemos de señalar que continuó siendo utilizado en la Baja Edad Media y el Renacimiento, como demuestra, por ejemplo, la escultura del Moisés de Miguel Ángel, para cuya actitud se han propuesto también diferentes posibilidades de interpretación⁸⁸⁹.

1.5. EL CABELLO

En este apartado dedicado a las conductas trabadas de carácter autoadaptador en relación con la cabeza, hemos analizado hasta este momento aquellas llevadas a cabo con la nariz, la mejilla, la boca y la barba. Son todas ellas partes del cuerpo situadas en el rostro. A continuación, analizaremos los gestos que implican la utilización del cabello, situado en la parte posterior y a ambos lados de la cabeza. En relación con esta parte del cuerpo debemos tener

⁸⁸⁷ F. CUADRADO LORENZO, *Op. cit.*, p. 226.

⁸⁸⁸ M. VALDÉS FERNÁNDEZ, “La escultura románica...”, p. 381.

⁸⁸⁹ Cfr.: H. W. JANSON, “The right arm of Michelangelo’s <Moses>”, *Festschrift Ulrich Middeldorf. Textband*, Berlin, 1968, pp. 241-247.

en cuenta varios aspectos: en primer lugar que se trata de una zona del cuerpo humano excepcionalmente maleable, ofrece las mismas o muy parecidas posibilidades que la vestimenta, se le puede dar forma, teñir, cortar etc. Sin embargo emerge del cuerpo y, es por tanto, orgánico a diferencia de la ropa. En segundo lugar, el cabello se encuentra rodeando la cabeza, una zona que concentra el mayor número de funciones comunicativas en el ser humano. En tercer lugar, el pelo proporciona información de carácter biológico, como la edad o el sexo, así como el grupo étnico⁸⁹⁰.

Concretamente haremos referencia a tres: el gesto de mesarse los cabellos, de carácter violento; el de cortarse el cabello, más contenido que el anterior pero con un significado análogo; y el de peinarse. Por último, analizaremos, al igual que en otros apartados, ejemplos que consideramos dudosos en cuanto a su significación.

1.5.1. Mesarse los cabellos

Tirarse de los cabellos con las manos se convierte en una postura al ser trasladado al campo artístico, y la manera de plasmarlo es representar a un personaje con las manos a ambos lados de la cabeza, arrancándose el cuero cabelludo.

Es necesario tener en cuenta que, en la vida real, se trata de una conducta de carácter violento, es decir, es un gesto de autoagresión o autolesión, que produce un fuerte dolor físico. Por esta razón, al ser codificado y pasado al ámbito de la representación iconográfica generalmente lo encontramos en

⁸⁹⁰ Sobre estos aspectos véase: R. BARTLETT, "Symbolic Meanings of Hair in the Middle Ages", *Transactions of the Royal Historical Society*, Sixth Series, vol. 4 (1994), pp. 43-60, especialmente pp. 43-44.

escenas con las que se pretende transmitir situaciones límite, de alto valor expresivo.

Son dos los temas iconográficos fundamentales del románico hispano en los que podemos detectar tal actitud⁸⁹¹. El primero de ellos procede de un pasaje bíblico neotestamentario, la matanza de los inocentes. El segundo es la representación del cortejo fúnebre en escenas de carácter funerario. Su significado es el mismo en ambos, expresa el sentimiento de dolor ante la muerte de un ser querido. Profundizaremos en su sentido al final de su análisis formal e iconográfico.

1.5.1.1. *Análisis formal e iconográfico*

El episodio de la matanza de los inocentes, en el que el rey Herodes ordena matar a todos los niños menores de dos años, es uno de los pasajes del ciclo de la Infancia de Cristo más representado en la iconografía cristiana, tanto oriental como occidental⁸⁹². Los personajes que realizan el gesto de mesarse los cabellos son las madres de los niños asesinados por los sicarios del soberano

⁸⁹¹ Podemos citar, además de estos dos contextos principales, la presencia de esta actitud en otras obras y ámbitos diferentes. Es el caso, por ejemplo, de la adopción de esta postura en tres personajes de la escena esculpida en el capitel 29 del lado oeste en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. Se trata de la representación del sufrimiento de los habitantes de Huesca por la rendición de la ciudad ante las huestes cristianas de Pedro I. La actitud personifica, de manera vívida, la desesperación, tristeza y dolor en los que cayeron los habitantes de esta ciudad según la *Crónica de San Juan de la Peña*.

Otro ejemplo interesante, que podemos comparar con el oscense, es la representación de este gesto en las imágenes que plasman gráficamente la caída de Babilonia en los beatos románicos, como demuestra una imagen miniada en el *Beato de Turín*, fol. 165v.

Sobre todo ello véase: D. RICO CAMPS, "El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista", *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 73-97, especialmente p. 80 y n. 37. Sobre este capitel véase también: R. CROZET, "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VII : sur les traces d'un sculpteur", *Cahiers de civilisation médiévale*, XI (1968), pp. 50-51. Sobre la relación entre el claustro oscense y el de Santo Domingo de Silos véase : A. ZIELINSKI, "Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo", *Archivo Español de Arte*, 213 (1981), pp. 1-28.

⁸⁹² Este pasaje es narrado por *Mateo*, 2, 16 así como en algunos Evangelios Apócrifos, entre los que se encuentran el *Protoevangelio de Santiago*, XXII,1 y el *Evangelio del Pseudo Mateo*, XVII, 1.

hebreo. En algunos casos, junto a ellas es representada también con esta actitud la figura veterotestamentaria de Raquel, a la que alude el evangelista Mateo como prefiguración del pasaje de la matanza en el *Nuevo Testamento*. En el contexto del arte románico europeo destaca, por ejemplo, su presencia en el conjunto pictórico líneo de la techumbre de la iglesia suiza de San Martín de Zillis (**fig. 215**)⁸⁹³, en las miniaturas del *Hortus Deliciarum* de Herrad von Landsberg⁸⁹⁴ o en un capitel del claustro de Monreale (**fig. 216**). En el ámbito bizantino podemos señalar su presencia en varios manuscritos del Monasterio de Sucevitza⁸⁹⁵, de la Biblioteca Nacional de París⁸⁹⁶ y de la British Library⁸⁹⁷, todos ellos con una composición muy similar, en la que una de las madres representadas se tira violentamente de los cabellos.

Por lo que se refiere, específicamente, a la Península Ibérica, los ejemplos que podemos citar son mucho menos expresivos que las obras de otros ámbitos europeos y orientales señalados. Las madres de los inocentes se llevan las manos a la cabeza en los capiteles de Santa Cecilia y Santa María la Real de Aguilar de Campoo⁸⁹⁸, en el capitel interior de la iglesia de San Juan de Duero o en la representación de esta escena en las arquivoltas de las portadas de Moradillo de Sedano y Santo Domingo de Soria. Como vemos, se trata de una actitud que tuvo un especial desarrollo en la escultura románica castellana. Un caso verdaderamente significativo es la representación esculpida en un capitel

⁸⁹³ Cfr.: A. BURMEISTER, *Suisse Romane*, Yonne, 1967, pp. 251-264.

⁸⁹⁴ La miniatura se encontraba en el fol. 98r del manuscrito hoy desaparecido. Cfr.: HERRAD OF HOHENBOURG, *Hortus Deliciarum*, (ed. R. Green), London, 1979, p 155, pl. 54.

⁸⁹⁵ Ms. 23, fol. 5 y Ms. 24, fol. 9v.

⁸⁹⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. gr. 74, fol. 5.

⁸⁹⁷ London, British Library, Ms. Add. 39627, fol. 11r.

⁸⁹⁸ El capitel de la matanza de los inocentes de la iglesia de Santa Cecilia se encuentra *in situ*, mientras que el capitel doble de Santa María actualmente se conserva en Madrid, en el Museo Arqueológico Nacional. Cfr.: M. I. BRAVO JUEGA y P. MATESANZ, *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986, pp. 74-80.

del interior de la iglesia de San Román de Escalante (Cantabria). La escena, desarrollada en dos de los lados del capitel, muestra a tres figuras femeninas de perfil mesándose los cabellos, de las cuales la más cercana a los soldados que llevan a cabo la matanza, ladea la cabeza y coge con ambas manos un mechón de pelo, gesto que consideramos de gran expresividad y contrasta, en cierta manera, con las posturas más contenidas de obras señaladas anteriormente (**fig. 217**)⁸⁹⁹.

En el estudio que realizamos sobre la representación artística del dolor espiritual en la iconografía románica, al analizar la plasmación de este último en la escena de la matanza de los inocentes, hemos citado la mayoría de estos ejemplos como obras en las que se representa un gesto de carácter claramente contenido, el de llevarse la mano a la mejilla, tan utilizado en la iconografía románica⁹⁰⁰. Sin embargo, actualmente creemos que podría tratarse también del gesto de mesarse los cabellos, aunque, como hemos señalado, es mucho menos expresivo y menos evidente que los ejemplos ultrapirenaicos citados. Existen ejemplos del gesto de llevarse una mano a la mejilla en la matanza de los inocentes desde comienzos de la plástica románica: en la *Biblia de Ripoll*⁹⁰¹, en un capitel de San Martín de Elines, en las arquivoltas de Santo Domingo de Soria o en un capitel de la iglesia de La Magdalena en Tudela. Vemos, por tanto, que los artistas del románico peninsular hispano conocían ambas posturas y las utilizaron indistintamente, aunque siempre procurando representar a las madres de los inocentes con una actitud contenida, sin gestos que fueran

⁸⁹⁹ Puede verse una buena reproducción de este capitel en: M. A. GARCÍA GUINEA, "Perspectivas generales y obligadas del románico montañés", *Enciclopedia del Románico. Cantabria. (I) La Costa, Aguilar de Campoo*, 2007, pp. 65-157, especialmente p. 19 e ID., "Escalante", *Ibidem*, pp. 241-258, especialmente p. 255.

⁹⁰⁰ Cfr.: A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales...*, pp. 120-121.

⁹⁰¹ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5729, fol. 366v.

demasiado exagerados. Parecen tratar de comunicar al espectador la ausencia de recursos maternos para evitar la matanza, lo que puede traducirse en una cierta resignación que, sin embargo, no resta dramatismo a las escenas.

Ocurre lo contrario, en cambio, en las escenas funerarias en las que los personajes que forman el cortejo fúnebre de un difunto se mesan los cabellos violentamente. Los artistas, en este caso, dan rienda suelta a la expresividad y representan de manera vívida y realista esta postura, junto con otras como arañarse la cara, golpearse el pecho o rasgarse las vestiduras. Se trata de una actitud muy frecuente en la plástica románica hispana, que contrasta con el resto del continente europeo, donde tuvo menor desarrollo. Encontramos, aun así, algún ejemplo verdaderamente expresivo, como una miniatura del I Libro de los Macabeos en la *Biblia de Esteban Harding* (**fig. 218**)⁹⁰², la representación de la muerte de san Alexis en las pinturas de la iglesia baja de San Clemente en Roma (**fig. 219**), o la historia de Anania y Saffira en las pinturas procedentes de la iglesia de San Giovanni Laterano, hoy en los Museos Vaticanos⁹⁰³.

Al trasladarnos a territorio peninsular hispano, este gesto se hace más frecuente, en diferentes soportes: por ejemplo en la pila bautismal de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Hortigüela (Burgos), donde se representa a una figura femenina que, claramente, se mesa los cabellos; en un capitel del monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos, en la localidad palentina de Olmos de Ojeda (**fig. 220**), dos personajes situados a ambos lados del lecho de un difunto realizan el mismo gesto.

⁹⁰² Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 14, vol. III, fol.191v.

⁹⁰³ Los restos conservados de estas pinturas se han expuesto recientemente en la exposición *Matilde Canossa. Donna d'Europa*, celebrada en Reggio Emilia del 31 de agosto de 2008 al 11 de enero de 2009.

Pero, sin ninguna duda, el escenario donde este gesto cobró verdadera importancia fue en la representación de los cortejos fúnebres de los sepulcros. A mediados del siglo XII, en el frente del sepulcro de doña Blanca de Navarra se plasmó una de las escenas de luto más expresivas de todo el arte románico de la Península Ibérica (**fig. 221**)⁹⁰⁴. La composición se articula entorno al lecho mortuario de la reina, situado en el centro. A ambos lados, se esculpieron dos grupos de personajes: el de la derecha tiene como protagonista al rey don Sancho, mientras que el de la izquierda es abanderado, probablemente, por la hermana de la reina, Sancha Garcés. Entre las actitudes que realizan estas figuras se encuentra el gesto de mesarse los cabellos, llevado a cabo por la situada en el extremo izquierdo de toda la escena⁹⁰⁵. En el frente de uno de los sepulcros del Monasterio de Las Huelgas, realizado a finales del siglo XII para uno de los hijos de Alfonso VIII, bien don Sancho o doña Leonor, dos personajes realizan gestos violentos para mostrar su sufrimiento y uno de ellos se mesa los cabellos⁹⁰⁶.

No sólo en sepulcros de reyes, sino también en los de nobles se esculpieron imágenes que expresaban el dolor de los hombres medievales ante la pérdida de los suyos. El sarcófago conyugal de Egas Moniz, un personaje de la nobleza portuguesa, nos proporciona otro ejemplo en el que podemos ver el

⁹⁰⁴ Sobre este sepulcro véanse los estudios de: 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*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1988, pp. 337-338; R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca María la Real de Nájera”, *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), pp. 206-214 y E. VALDEZ DEL ÁLAMO, “Lament for a lost queen: the sarcophagus of Doña Blanca in Nájera”, *Art Bulletin*, LXXVIII (1996), pp. 311-333 y R. WALKER, “Images of royal...”, p. 161.

⁹⁰⁵ R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Ecos de la Chanson de Roland...”, p. 207.

⁹⁰⁶ Cfr.: A. MIGUÉLEZ CAVERO, “Texto, imagen y música...” (en prensa)

gesto que estamos analizando repetido en varias figuras situadas alrededor del lecho del difunto (**fig. 222**)⁹⁰⁷.

Muertos en olor de santidad y envueltos en grandes devociones populares, para los santos se hicieron también espectaculares sepulcros decorados con escenas funerarias de este tipo. A los pies del sepulcro de San Millán de la Cogolla encontramos, de nuevo, una figura femenina que se lleva ambas manos a la cabeza, en una actitud que podría ser la que estamos analizando, aunque no descartamos la posibilidad de que se trate del gesto de arañarse la cara.

La presencia de esta conducta en las escenas de cortejos fúnebres en los sepulcros románicos constituye el punto de partida para lo que será su posterior desarrollo en época gótica, donde lo hallamos por doquier ya que se convierte en una de las actitudes indispensables en este tipo de imágenes. El sepulcro del obispo Rodrigo Álvarez, en la catedral de León⁹⁰⁸, el de doña Elena, en la catedral vieja de Salamanca; el de la reina leonesa Urraca López de Haro, en el monasterio riojano de Cañas; o las tablas pintadas del sepulcro de Sancho Saiz de Carrillo (**fig. 223**), procedentes de Mahamud de Esgueva y hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, son tan sólo unos pocos ejemplos del siglo XIII. La misma situación se repite en la centuria siguiente, donde podemos destacar el sepulcro de la capilla de San Llorente en el Museo Diocesano y Catedralicio de

⁹⁰⁷ C. A. Ferreira ha señalado que el sepulcro que hoy podemos ver en la iglesia de San Salvador de Paço de Sousa, está formado a partir de dos cenotafios diferentes. Mientras que la tapa y las escenas de los laterales pertenecerían a una obra de las últimas décadas del siglo XII, el frente sería ya del siglo XIII, aunque realizado en una estética plenamente románica. Cfr.: C. A. FERREIRA DE ALMEIDA, *História da arte em Portugal. O Românico*, Lisboa, 2001, pp. 165-166.

⁹⁰⁸ Sobre la representación de este gesto en el sepulcro leonés véase: R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "Monumenta et memoriae: the thirteenth-century episcopal pantheon of León Cathedral", *Memory and the Medieval Tomb*, edited by Elizabeth Valdez del Alamo with Carol Stamatis Pendergast, Cambridge, 2000, pp. 270-271.

Valladolid. Su representación comenzará a remitir, sin embargo, con el final del período medieval, cuando se empieza a hacer uso de otro tipo de temas iconográficos para decorar los sepulcros de santos, reyes, nobles y obispos⁹⁰⁹. Sin embargo, todavía en el siglo XV podemos encontrar algún ejemplo verdaderamente elocuente, como ocurre en la representación del asesinato del rey Baltasar en el fol. 464rb de la *Biblia de Alba*⁹¹⁰.

1.5.1.2. Significado y origen

El significado del gesto de mesarse los cabellos, como hemos señalado, es claro: se utiliza para plasmar el dolor, expresa un sentimiento de intenso sufrimiento, a la vez que cierta desesperación e impotencia ante una situación concreta. Como apuntábamos al comenzar a analizarlo, el ser humano hace uso de él en situaciones límite, especialmente ante la pérdida de un ser querido. Se utiliza un dolor físico suplementario para exteriorizar un dolor interno, moral⁹¹¹.

Su presencia en las representaciones artísticas la podemos rastrear, al menos en la cuenca mediterránea, desde época egipcia⁹¹². Se trata de una actitud que es reflejo de la vida cotidiana, era un comportamiento presente siempre en

⁹⁰⁹ En este sentido, M. L. Rodrigo ha señalado que a finales de la Edad Media “el prestigio del difunto y su familia se trasluce en la solemnidad de un cortejo en el que el elemento escenográfico desempeña un papel fundamental. La violencia del dolor, las palabras, gritos y gestos fueron sustituidos en la última centuria medieval por la indumentaria y el color. Junto con las campanas y las luminarias, las ropas de los participantes en el cortejo fúnebre se configuran a través de las últimas voluntades como otro de los elementos que realzan el <teatro de la muerte>”. Cfr.: M. L. RODRIGO ESTEVAN, *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante la muerte (siglo XV)*, Zaragoza, 2002, p. 111.

⁹¹⁰ Madrid, Palacio de Liria, Biblioteca de la Casa Ducal de Alba. Sobre esta biblia véase : S. FELLOUS, “<La Biblia de Alba>. L’iconographie ambiguë”, *Creencias y culturas. Cristianos, judíos y musulmanes en la España Medieval* (ed. C. Carrete Parrondo y A. Mehuyas Gimio), Salamanca, 1998, pp. 41-96, especialmente fig. 11.

⁹¹¹ Véase: C. QUENTEL-TOUCHE, *Op. cit.*, p. 275.

⁹¹² Cfr.: D. BONATZ, B. DOMINICUS y R. HURSCHMANN, “Gestures”, *Brill’s Encyclopaedia of the Ancient World*, vol. 5, Leiden-Boston, 2004, cols. 828-832. Ya lo hemos citado en A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales...*, p. 103.

ceremonias funerarias y cortejos fúnebres junto con otros como arañarse la cara, rasgarse las vestiduras, golpearse el pecho o levantar los brazos. Aunque este tipo de actitudes podían ser llevadas a cabo tanto por hombres como por mujeres, generalmente eran grupos de estas últimas las que se encargaban de adoptar este tipo de posturas, denominadas plañideras o plorantes. Es decir, existía todo un ritual de duelo, una liturgia funeraria, que paralelamente a su desarrollo en la vida real fue traspasado al campo artístico, así como a la literatura o la poesía⁹¹³.

En el mundo antiguo encontramos continuas referencias a este gesto, tanto en la creación literaria como artística. En el siglo VIII a. C., Homero describe el uso de este gesto en gran número de situaciones, tanto en *La Odisea* como en *La Iliada*. En esta última, Aquiles se mesa los cabellos como muestra de dolor ante la muerte de Patroclo:

“Oyéndole, la más viva y profunda desesperación se apoderó de Aquiles. Llevado por su grandísimo dolor, cogió con ambas manos ceniza aún caliente y, derramándola por sobre su cabeza, ensució su hermoso rostro y manchó asimismo la riquísima túnica que le cubría; después se arrojó al suelo y dando rienda suelta a su desesperación, empezó a arrancarse los cabellos”⁹¹⁴.

⁹¹³ De hecho, algunos autores como E. Gombrich consideran que la conducta ritualizada más típica que influyó en el lenguaje y las convenciones del arte es el ritual del duelo por lo muertos, existente en todas las sociedades primitivas. Cfr.: 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, pp. 74-75.

⁹¹⁴ HOMERO, *La Iliada*, op. cit., XVIII, 22, p. 346.

En la *Odisea* podemos citar, por ejemplo, el pasaje en el que Ulises comunica a sus compañeros de que deben bajar a los Infiernos por orden de Circe: “Al oírme hablar así, se apoderó de ellos la más viva tristeza, y sin poderse contener se arrojaron a tierra sollozando y mesándose los cabellos”. Cfr.: HOMERO, *Odisea*, op. cit., 10, 566, p. 158.

Otro tanto ocurre con una novela romana de época imperial, *El asno de oro*, a lo largo de la cual Apuleyo cita varias veces esta actitud, aludiendo siempre a un sentimiento de dolor y desespero y siendo acompañado de otros gestos violentos:

“La chiquilla – una tentación, os lo aseguro, hasta para un asno como yo- lloraba, se arrancaba el pelo, se rasgaba las vestiduras”.

“Las dos hermanas malas dan por bueno lo que es un mal pensamiento. Ocultan todos sus preciosos regalos y, arrancándose los cabellos, desgarrándose las mejillas (bien merecido lo tienen), renuevan su fingido llanto”.

“(…) la madre del mozo, deplorando la muerte cruel de su hijo, con los ojos inundados de lágrimas, vestida de luto y mesándose la blanca cabellera con ambas manos, entre sollozos y gritos de angustia, irrumpe en mi cuadra y, golpeándose y desgarrándose violentamente el pecho (...)”⁹¹⁵.

Paralelos gráficos de estas fuentes literarias los encontramos, asimismo, en ambas culturas, griega y latina. De la misma época en la que Homero describe la reacción de Aquiles ante la muerte de su compañero, es una representación muy esquemática de este gesto en una *Oinochoe*, hoy conservada en el British Museum. Un ejemplo mucho más naturalista y, dos siglos

Sobre la presencia de este gesto en la poesía griega véase: S. FÖLLINGER, “Tränen und Weinen in der Dichtung des archaischen Griechenlands”, *Tränen und Weinen in der griechisch-römischen antike* (hrsg. Von T. Fögen), *Zeitschrift für Semiotik*, 28, 2-4 (2006), pp. 179-196.

⁹¹⁵ Cfr.: APULEYO, *El asno de oro*, *op. cit.*, IV, 23; V, 11; y VII, 27, pp. 129, 150 y 219.

posterior, lo vemos en un *lidion* ático, actualmente en el Museo Arqueológico de Madrid. Igualmente realistas son dos figuras cretenses de plañideras que se tiran violentamente de los cabellos; proceden de Kidonia, han sido fechadas en el siglo IV a. C. y hoy se conservan en el Museo Arqueológico de Hania (**fig. 224**)⁹¹⁶. La civilización etrusca también nos ha legado muestras de escenas funerarias en las que aparece este gesto, como en una urna del Museo de Chiusi (**fig. 225**)⁹¹⁷. Otro tanto sucede con el arte romano, especialmente con la producción de sarcófagos de época bajoimperial, donde el gesto de mesarse los cabellos fue frecuente en escenas de batallas, dolor y muerte. Es el caso, por ejemplo, de los sarcófagos con el tema iconográfico de la muerte de Meleagro, en los que la madre de éste, Altea, suele mesarse los cabellos exageradamente; o de los que acogen la historia de Hippolytus⁹¹⁸.

Con la llegada del cristianismo y, durante parte de la época altomedieval, la presencia de este gesto prácticamente desaparece en todas las manifestaciones. La razón de una ausencia tan paradójica en la plástica altomedieval puede deberse a la condena establecida por la Iglesia en cuanto a la realización de posturas, gestos y actitudes exageradas. Rechazó toda muestra exagerada de dolor ante la muerte basándose en la doctrina de la fe y confianza en la salvación del cristiano tras su fallecimiento. Así lo demuestra, por ejemplo, San Pablo:

⁹¹⁶ Sobre la presencia de este gesto en la iconografía funeraria griega véase: C. FRANZONI, "Le necrópolis e i riti funerari", *I Greci...*, pp. 1261-1351; H. PEDRINA, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo)*, Venezia, 2001 y H. A. SHAPIRO, "The Iconography of Mourning in Athenian Art", *American Journal of Archaeology*, 95.4 (1991), pp. 629-656. Sobre la representación de grupos mujeres plañideras que se llevan las manos a la cabeza y de otros que van cogidas de las manos aludiendo a las danzas fúnebres puede consultarse el trabajo de: F. DÍEZ PLATAS, "Nominativo plural: iconografía de los grupos femeninos en los inicios del arte de la pólis", *La construcción ideológica de la ciudadanía* (eds. D. Plácio, M. Valdés y F. Echevarría), Madrid, 2006, pp. 109-127.

⁹¹⁷ E. PANOFKY, *Tomb Sculpture...*, fig. 80.

⁹¹⁸ M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, pp. 23-24.

“Hermanos, no queremos que estéis en la ignorancia respecto de los muertos, para que no os entristezcáis como los demás, que no tienen esperanza. Porque si creemos que Jesús murió y que resucitó, de la misma manera Dios llevará consigo a quienes murieron en Jesús. Os decimos esto como Palabra del Señor: Nosotros, los que vivamos, los que quedemos hasta la Venida del Señor no nos adelantaremos a los que murieron. El Señor mismo, a la orden dada por la voz de un arcángel y por la trompeta de Dios, bajará del cielo, y los que murieron en Cristo resucitarán en primer lugar. Después nosotros, los que vivamos, los que quedemos, seremos arrebatados en nubes, junto con ellos, al encuentro del Señor en los aires. Y así estaremos siempre con el Señor. Consolaos, pues, mutuamente con estas palabras”⁹¹⁹.

A partir de este pasaje de San Pablo, la gesticulación violenta y, sobre todo, la que implicaba la autolesión, fue condenada por gran número de escritores y teólogos altomedievales, entre los que podemos señalar a San Martín de Braga, Alcuino de York o San Juan Crisóstomo. Mesarse los cabellos, desgarrarse las vestiduras, arrancarse los pelos de la barba, lacerarse las mejillas o lanzar gritos exasperados de dolor fueron conductas rechazadas y criticadas desde el seno de la Iglesia católica. Únicamente el canto a los salmos, como manifestación de la alegría cristiana ante su esperanza, era autorizado en el

⁹¹⁹ I *Epístola a los Tesalonicenses*, 4, 13-18. Sin embargo, en el caso concreto del gesto de mesarse los cabellos como señal de dolor, lo encontramos en el propio texto bíblico, por ejemplo en un pasaje de *Libro de Esdras*, que ya hemos citado anteriormente en el capítulo dedicado al gesto de tirarse de la barba como signo de dolor.

transcurso de las exequias de los difuntos. En la Península Ibérica, el III Concilio de Toledo hizo alusión a este tipo de prácticas:

*“Los cuerpos de todos los religiosos que llamados por Dios parten de esta vida, deben ser llevados hasta la sepultura entre salmos solamente y las voces de los cantores; y prohibimos terminantemente las canciones fúnebres que ordinariamente suelen cantarse a los difuntos y que los familiares y los siervos les acompañen entre golpes de pecho. Baste, pues, que en la esperanza de la resurrección de los cristianos, se tribute a los restos mortales el homenaje de los cánticos divinos (...)”*⁹²⁰.

Sin embargo, hacia el siglo IX, este tipo de conductas reaparece con fuerza en distintos ámbitos⁹²¹. Mesarse los cabellos, junto a otras actitudes violentas como mesarse la barba y lacerarse las mejillas son conductas presentes en las copias manuscritas de las comedias de Terencio. Así por ejemplo, en la copia de la obra *Eunuco*, una figura se tira exasperadamente de los cabellos en una escena en la que Picias informa a Fedria que su eunuco ha violado a una chica⁹²². Para M. Barasch, estos gestos específicos, herederos claros de la cultura, los ritos y el arte antiguos, son claros exponentes de la persistencia o el

⁹²⁰ III Concilio de Toledo, XXII. Cfr.: *Concilios visigóticos e hispano-romanos...*, pp. 132-133. Sobre los cánticos véase también: J. FILGUEIRA VALVERDE, “El <Planto> en la historia y en la literatura gallega”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 4 (1945), pp. 511-606.

⁹²¹ M. Barasch señala que se trata de una fórmula de dolor muy frecuente en el arte y la literatura clásicas, pero que parece desaparecer en el arte de los siglos VII y VIII. Este autor marca su reaparición asociada con el renacimiento carolingio. Cfr.: M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, p. 18 y 34-35.

⁹²² Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 7900, fol. 11v. Cfr.: M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, pp. 19-20 y p. 133 n. 46.

renacimiento de la cultura antigua en el lenguaje medieval de los gestos y, al mismo tiempo, de las transformaciones que sufren con el paso del tiempo⁹²³.

A partir del siglo X, estas actitudes se hacen frecuentes en el campo artístico y en las fuentes literarias, tanto en ámbito oriental como occidental. En la literatura bizantina lo hallamos, por ejemplo, en el poema *Digenis Akritas*, del siglo X:

*“¿Quién tendrá tanta fuerza que pueda contar las
lamentaciones,
las lágrimas, los quejidos, el inmenso dolor?
Pues todos, enajenados por la pena,
arrancaban sus cabellos, se mesaban las barbas,
gritando: <Conmuévete, tierra, llore el mundo todo (...)>”*⁹²⁴.

Dos siglos más tarde, lo hallamos de nuevo en la novela *Rodante y Dosicles*, del escritor y poeta bizantino Teodoro Pródromo, en la que este gesto se repite varias veces. Quizá el pasaje más interesante sea en el que se describe la actitud que debe tener un hombre ante la muerte de su amada:

“Pero, si tu doncella ha muerto (¡que quede así y que hablemos de ello!), ¿a qué querer sufrir su misma muerte? Córtate mechones de tus cabellos por su muerte, derrama de tus párpados amargas lágrimas, rompe tu túnica, lamentate terriblemente, arrójate de boca

⁹²³ *Ibidem*, p. 20.

⁹²⁴ Son muchas las veces las que aparece este gesto a lo largo de todo el poema por lo que, por cuestiones de espacio, no las reproducimos todas. Véase: *Basilio Digenis Akritas*, *op. cit.*, pp. 115, 117, 223 y 313. Ésta última es la que hemos escogido como muestra.

al suelo, échate ceniza en tu cabeza, si te parece. Pero no es propio de un hombre lo que pretendes, sino soportarlo por el amor del alma que se ha muerto”⁹²⁵.

En Occidente, mesarse los cabellos es una conducta que se repite con asiduidad para manifestar el dolor ante la muerte de un ser querido. Al igual que ocurría en el mundo antiguo, la frecuencia con que aparece este gesto, tanto en manifestaciones artísticas como escritas, es reflejo de un comportamiento habitual en la sociedad coetánea. Artistas, poetas y escritores se limitan a describir o plasmar aquellas conductas presentes en la sociedad de su época, la reacción del hombre medieval ante la muerte. Y uno de los gestos más comúnmente utilizados era, precisamente, el de mesarse los cabellos⁹²⁶. Vemos, por tanto, cómo la censura de la Iglesia Católica a través de los escritos de teólogos y padres de la Iglesia no tuvo una aplicación definitiva en las prácticas y rituales de la sociedad medieval.

Por lo que se refiere a la creación literaria, Carlomagno realiza éste y otros gestos al enterarse de la muerte de su sobrino en el *Cantar de Roldán*:

“¿A quién sorprenderá que él ruja de dolor?”

⁹²⁵ Cfr.: TEODORO PRÓDOMOS, *Rodante y Dosicles, op. cit.*, pp. 105, 127 y 150-151.

⁹²⁶ Junto a esta conducta podemos señalar otras afines, como golpearse el pecho o echarse ceniza en el pelo que, aunque son menos frecuentes en las fuentes artísticas, son descritas con asiduidad en fuentes cronísticas o literarias. Así por ejemplo, en el siglo VI, Gregorio de Tours narra la realización de gestos de este tipo por parte de un grupo de mujeres al describir el sitio de la ciudad de Zaragoza por el rey franco Childeberto y los compara con los que realizarían estas figuras femeninas ante la muerte de sus esposos: “The inhabitants turned in great humility to God: they dressed themselves in hair-shirts, abstained from eating and drinking, and marched round the city walls singing psalms and carrying the tunic of Saint Vincent the martyr. Their women-folk followed them, weeping and wailing, dressed in black garments, with their hair blowing free and with ashes on their heads, so that you might have thought that they were burying their dead husbands”. Cfr.: GREGORY OF TOURS, *The History of the Franks*, London, 1974, libro III, 29, p. 186. Este pasaje lo cita también: R. BARTLETT, *Op. cit.*, p. 54.

Carlos no puede resistir más tiempo y se desmaya

*Con ambas manos se arranca los cabellos. Cien mil franceses
hay allí traspasados de un dolor tan grande, que ni uno deja de
deshacerse en lágrimas*

*Y se mesa su barba blanca. Con ambas manos se arranca de su
cabeza los cabellos. Cien mil franceses caen a tierra desmayados*

*Llora y se mesa la barba blanca*⁹²⁷.

Otro tanto ocurre en la novela épica francesa *Erec y Enid*, de Chrétien de Troyes, compuesta en el siglo XII, en la que Enid, el personaje femenino, sufre intensamente en varios momentos de la obra. Uno de ellos es el momento en el que Enid cree que Erec, su amado, ha muerto:

*“Cuando Enid lo vio caído, comenzó un duelo muy grande.
Mucho le pesa al verlo y corre hacia él sin ocultar su dolor. Grita muy
alto y retuerce sus manos. No queda ropa sobre el pecho que no
desgarre. Empieza a arrancarse los cabellos y arañar su tierna cara
(...)”*⁹²⁸.

Pero, incluso, encontramos la descripción de esta actitud en pasajes en los que no se narra una escena de carácter funerario, aunque sí se trata de

⁹²⁷ Véase: *El Cantar de Roldán, op. cit.*, CCV-CCX, pp. 180-183. Sobre la realización de este gesto en la épica medieval véase el trabajo de: C. BOUILLOT, *Op. cit.*, pp. 35-45. En este estudio, al que ya hemos hecho referencia en el apartado dedicado a la representación de la postura de mesarse la barba, se hace un análisis del cabello, tanto del cuero cabelludo como de la barba, considerándolo como un motivo patético de cierta importancia en el desarrollo de la poesía épica medieval.

⁹²⁸ Cfr.: CHRETIEN DE TROYES, *Erec y Enid*, edición preparada por Carlos Alvar, Madrid, 1982, p. 152.

momentos de desespero, sufrimiento e impotencia ante una situación determinada. Es el caso, por ejemplo, de la reacción de los monjes del monasterio de San André de Fleury ante el incendio de su iglesia en 1086. Al ver que el edificio era comido por las llamas, todos ellos no pueden reprimir el dolor que sienten y lo expresan de diferentes maneras, entre las que está la de mesarse los cabellos:

*“¡Oh dolor! Se podían ver tanto a los dignatarios de la orden monástica como a los padres arrancarse con sus manos sus cabellos blancos como la nieve y, en presencia de su digno fundador (es decir san Benito), golpear la tierra con su frente senil y, gimiendo, se golpeaban sus ancianos pechos; y los otros, como ovejas errantes, andaban de acá para allá, absolutamente inconscientes de lo que se les avecinaba”*⁹²⁹.

Si nos trasladamos a la Península Ibérica, la situación es similar. Este gesto aparece mencionado en fuentes textuales de diversa índole. Por un lado, tanto la Iglesia como las autoridades urbanas trataron de frenar, a lo largo de este período, las prácticas y rituales tan violentos que la sociedad llevaba a cabo en los funerales y los cortejos fúnebres. Así por ejemplo, el fuero de Zamora condena taxativamente la realización de gestos como el mesarse los cabellos para expresar este sentimiento de dolor:

⁹²⁹ Véase: *Vie de Gauzlin, abbé de Fleury*, texte édité, traduit et annoté par Robert-Henri Bautier et Gillette Labory, lib. II, Paris, 1969, pp. 105-107. Agradecemos a E. Fernández González que nos llamara la atención sobre este pasaje.

*“Esta es postura que el conceyo de Çamora puso que nengun omne nin ninguna mugier non se messe nin se carpa nin faga xanto, nin ponga lucho, salvo fiyo por padre, o vassalo por senor, o mugier por marido, o marido por mugier”*⁹³⁰.

Sin embargo, en los mismos lugares donde se dictaban condenas solemnes a este tipo de comportamientos, se seguían practicando este tipo de ritos con consentimiento general de la sociedad. Así, son muy abundantes los textos en los que se describen este tipo de prácticas como un hecho habitual y natural de la sociedad de este momento en acontecimientos de luto y expresión de dolor ante la muerte de un ser querido. Así lo recoge, por ejemplo, Lucas de Tuy en su *Crónica de España*, donde narra el lamento de los habitantes de la ciudad de Toledo una vez conocida la muerte del rey Alfonso VIII en 1214:

*“Pues el dicho rey Alfonso, a los setenta años de su vida, rescibido el sacramento del cuerpo e sangre del Senor, morio en Toledo a cuarenta y tres años desque començo a reynar. Entonçes los condes y caualleros, a buelta (con) todos los pueblos, mesadas las caueças, y cortadas (las) vestiduras, y rotas las fazes de las mugeres, en grand gemido y dolor de coraçon dauan voces, diziendo: <¿ Por qué, buen pastor, desamparas las ouejas?; que el reuaño encomendado a ti y el reyno los omes crueles (e los) moros lo cometeran>”*⁹³¹.

⁹³⁰ Cfr.: JUSTINIANO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, *Los fueros locales de la provincia de Zamora*, Valladolid, 1990, p. 266.

⁹³¹ LUCAS DE TUY, *Crónica de España*, IV, LXXI) primera edición del texto romanceado, prepara y prologada por J. Puyol, Madrid, 1926, p. 382. Sobre estos aspectos véase: A. GUIANCE, *Los discursos sobre la muerte...*, p. 300.

En época bajomedieval sería una conducta que continuará estando presente tanto en obras literarias como legislativas. En este sentido, se ha puesto ya de relieve la aparente incoherencia del rey Alfonso X, ya que participó activamente en los funerales de su padre Fernando III, en los que, atendiendo a la *Primera Crónica General de España*, este gesto de mesarse los cabellos estuvo presente y, por otro lado, la prohibición expresa que aparece en *Las Partidas*, en las que se recomienda la oración por los muertos y la desaparición de las manifestaciones violentas de dolor:

“Gentiles fueron omes que ovieron creencias de muchas maneras. E muchos ouo dellos que creyan, que quando el ome finaua, todo moria, el alma tambien como el cuerpo. E por esta desesperanza en que cayan, cuydando que ninguno me non resucitaría, nin se saluari: porende despreciaron las almas, e non se querian arrepentir, nin fazer penitencia de sus pecados, mas fazian grandes deulos, e desaguizados por los muertos. Assi que algunos avia que non querian comer nin beber, fasta que morian_ e otros que se matavan con sus manos: e otros que tanto ponian el duelo enel coraçon, que perdian el seso: e los que menos desto fazian, messavan los cabellos, e tajavanlos, e desfazian sus caras, cortandolas e rascandolas: e en esta ceguedad, les fazia caer el Diablo, trayendo los a desesperanza. Mas nuestro sennor, queriendo sacar a los omes deste yerro, defendiolo en la vieja ley, quando dixo a Moysen, e le mostro que avia parayso, para los que fiziessen bien, e

infierno, para dar pena a los malos: e que todos resucitarían el día del juicio (...)”⁹³².

Todavía en el siglo XV, en un *Libro de Estatutos* aragonés, se prohíbe a mujeres, hermanas, madres o hijas de fallecidos que salgan a la calle el día del óbito del difunto, para evitar los gritos e insultos hacia Dios:

“Item otrosi, stablecieron et ordenaron que muller, hermana, filla ni madre de defuncto alguno, el dia de la defuncion, por razon que en los tiempos passados algunas mulleres han acostumbrado cridar et decir muchas palabras desonestas et desplazientes a Nuestro Sennor Dios, no salgan ni sean osadas de sallir el dito dia de casa çaga el defuncto dius pena de sixanta sueldos dividideros en tres partes, la una paral Sennor Rey, la otra para los jurados qui son o por tiempo seran de la dita ciudad, la tercera para la part acusant, a lo qual pueda fazer part qualquiere singular vezino o pechero de la dita ciudad”⁹³³.

⁹³² Primera Partida, III, XLII.

Sobre estos aspectos véase: A. ARRANZ GUZMÁN, “La reflexión sobre la muerte en el Medioevo hispano. ¿Continuidad o ruptura?”, *En la España medieval*, 5 (1986), p. 119; J. NUÑO GONZÁLEZ, “De la cuna a la sepultura: el discurso de la vida en época románica”, *Los protagonistas de la obra románica*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 11-55, en particular pp. 53-55.

⁹³³ Daroca, Archivo Municipal, *Libro de Estatutos*, 1411, 3 de septiembre, ff. 28rv. Cfr.: M. L. RODRIGO ESTEVAN, *Op. cit.*, p. 110.

1.5.1.3. *La descontextualización del gesto*

El último aspecto que deseamos abordar en el estudio de la postura que manifiesta gráficamente el gesto de mesarse los cabellos es cómo esta conducta podemos hallarla también descontextualizada. En este sentido, un ejemplo que muestra claramente este proceso de pérdida, tanto de significado como de significante, lo hallamos en un canecillo de la iglesia cántabra de San Román de Escalante. Aunque actualmente se encuentra en un estado de deterioro bastante importante, todavía podemos ver una figura humana que se lleva ambas manos a la cabeza. Consideramos que se trata de utilización del mismo modelo, o uno muy similar, al utilizado por el escultor o taller que llevó a cabo la decoración escultórica del interior del templo. Como hemos señalado al realizar el análisis iconográfico de este gesto, en esta iglesia se esculpió un capitel con la escena de la Matanza de los Inocentes, donde tres figuras femeninas se mesan los cabellos. En nuestra opinión, el gesto, con significado y significante en esta escena, fue despojado de tales para la decoración del exterior del templo, donde fue utilizado como mero elemento ornamental. El artista aisló una única figura en el canecillo, de manera que su actitud perdió todo su contenido semántico primario, adquiriendo uno nuevo al ser convertido en un motivo decorativo⁹³⁴.

Algo similar a lo que ocurre en San Román de Escalante, podemos apreciarlo en otras iglesias románicas, como en varios canecillos de San Martín de Frómista (**fig. 226**) y en el templo segoviano de San Miguel de Fuentidueña. Para estos dos últimos ejemplos no hemos podido encontrar la muestra plástica

⁹³⁴ Puede verse una reproducción de este canecillo en: M. A. GARCÍA GUINEA, “Escalante”..., p. 249. Este autor describe a la figura esculpida en el canecillo como “Figura humana, muy gastada, que parece cogerse la cabeza con las manos”.

inserta en un contexto mayor, que después pudo ser aislado por el escultor en un canecillo.

En relación con esta descontextualización del gesto de mesarse los cabellos, al igual que ocurre en los demás casos en los que hemos señalado este fenómeno, creemos relevante subrayar la importancia que tuvieron, en este momento, los libros, plantillas y hojas de modelos, de donde los artistas tomaban ideas gráficas para las escenas e imágenes que debían componer. No es difícil imaginar que los escultores utilizaran también estos modelos como meros elementos aislados de cualquier composición, únicamente como un recurso ornamental más.

1.5.2. Cortarse el cabello

En relación con el cuero cabelludo, existe, como ya hemos avanzado, otra actitud, muy semejante a la que acabamos de analizar y con significado análogo. Se trata de cortarse o raparse el cabello. La única diferencia entre ambas conductas es que la primera es un gesto violento que conlleva un dolor físico extra, mientras que la segunda es una actitud más contenida. El resultado de ambas es, sin embargo, el mismo: el personaje se queda sin cabello, ya sea arrancándose los mechones con las manos o rasurándose con un cuchillo o unas tijeras.

Aún así, la frecuencia con la que podemos ver el gesto de cortarse el cabello en el campo artístico es mucho menor que el que acabamos de analizar. Cuando aparece, al tratarse de un gesto dinámico, su presencia en la imagen queda reducida a una postura, que consiste en representar a un personaje con

una mano en el cabello y otra sosteniendo unas tijeras o un instrumento cortante para llevar a cabo la acción.

Existen varios pasajes en el *Antiguo Testamento* en los que se hace referencia a esta conducta y que son susceptibles de ser plasmados en el campo artístico. El primero de ellos es la historia de Sansón y Dalila, en la que se narra cómo la fuerza de éste residía en su cabello, y Dalila, enterándose de ello, se lo cortó para que perdiera todo su vigor y pudiera ser atrapado por los filisteos⁹³⁵. En el tema iconográfico surgido a partir de este pasaje bíblico, es frecuente ver la representación de una figura femenina o masculina que porta unas tijeras con las que corta el cabello del personaje de Sansón. En ámbito europeo así ocurre, por ejemplo, en una placa de marfil de la segunda mitad del siglo XII, de procedencia anglosajona y hoy en el Louvre, en la que se representaron varias escenas de esta temática⁹³⁶. En la del centro se sitúa una figura femenina sentada, en cuyo regazo apoya la cabeza Sansón. Aquella porta en sus manos unas tijeras con las que corta sus cabellos, que son sujetados por otro personaje. En el ámbito de la escultura monumental, podemos señalar otro ejemplo significativo en un capitel del coro de la antigua iglesia abacial de Saint-Gérard, en La Sauve-Majeure (Gironde), en el que Dalila coloca la cabeza de Sansón boca abajo y se dispone a cortarle el cabello⁹³⁷.

⁹³⁵ *Jueces*, 16-21: “Como todos los días le asediaba con sus palabras y le importunaba, aburrido de la vida, le abrió todo su corazón y le dijo: <La navaja no ha pasado jamás por mi cabeza, porque soy nazir de Dios desde el vientre de mi madre. Si me rasuraran, mi fuerza se retiraría de mí, me debilitaría y sería como un hombre cualquiera>. (...) Ella hizo dormir a Sansón sobre sus rodillas y llamó a un hombre que le cortó las siete trenzas de su cabeza (...)”.

⁹³⁶ Paris, Musée du Louvre, département des Objets d’art, OA 11343. Cfr.: *L’art roman au Louvre...*, p. 158, fig. 164.

⁹³⁷ Cfr.: F. HORVAT-M. PASTOUREAU, *Figures romanes*, Evreux, 2007, p. 144.

Sin embargo, este tema iconográfico no fue muy popular en el románico peninsular hispano, por lo que no hemos encontrado hasta este momento ningún ejemplo que podamos reseñar, en el que aparezca esta actitud⁹³⁸.

No ocurre lo mismo con el personaje por excelencia que asume esta conducta en la iconografía cristiana, la figura veterotestamentaria de Job⁹³⁹. Éste, según el texto bíblico, se rasura el cabello y se rasga las vestiduras al enterarse de la muerte de sus hijos⁹⁴⁰. En el románico de la Península Ibérica, hemos podido encontrar únicamente dos ejemplos de este tema iconográfico en el que aparece la postura que hemos descrito. El primero de ellos fue esculpido en uno de los capiteles de la catedral de Pamplona, hoy conservado en el Museo de Navarra, donde se representaron varias escenas de la vida de este personaje bíblico (**fig. 227**). En la parte superior de su cara más larga encontramos la imagen que da vida al pasaje citado: Job, situado en el centro de la composición, reacciona ante las noticias recibidas, y con una mano se coge un mechón de pelo mientras que con la otra sostiene unas tijeras, dispuesto a rasurarse el cabello para manifestar el dolor intenso que sufre por la pérdida de sus hijos⁹⁴¹.

⁹³⁸ De todas maneras, se trataría de una conducta de carácter alteradaptador, de manera que su análisis no tendría cabida en este capítulo.

⁹³⁹ Junto con el pasaje de Sansón y Dalila y el del *Libro de Job*, existen otros momentos bíblicos en los que se cita también la realización de esta conducta, por ejemplo en *Jeremías*, 7, 29 o *Ezequiel*, 7, 18.

⁹⁴⁰ *Job* I, 20: “Entonces Job se levantó, rasgó su manto, se rapó la cabeza, y postrado en tierra, dijo (...)”, vemos, por tanto, que la representación de este gesto en el campo artístico sigue fielmente a la fuente bíblica.

⁹⁴¹ R. Sánchez Ameijeiras ha interpretado la actitud de Job en este capitel como la realización de dos gestos diferentes: el santo se mesaría los cabellos y rasgaría sus vestiduras al mismo tiempo. Cfr.: R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Ecos de la Chanson de Roland...”, p. 207. Sobre este capitel y las distintas interpretaciones que se han hecho a lo largo de todo el siglo XX, véase: L. VÁZQUEZ DE PARGA, “La historia de Job en el capitel románico de la catedral de Pamplona”, *Archivo Español de Arte*, 14 (1941), pp. 410-411; ID., “Los capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 29 (1947), pp. 457-465; G. GAILLARD, “El capitel de Job en los museos de Toulouse y Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 80-81 (1960), pp. 237-240; C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, “Capiteles del claustro de la catedral de Pamplona”, *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona, 1983, pp. 27-50; M. MELERO MONEO, “La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa repercusión sur l’art roman navarrais”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*,

Una postura similar a la de Job en el capitel navarro se encuentra en el manuscrito griego 749 de la Biblioteca Apostolica Vaticana (**fig. 228**)⁹⁴². En este códice, la figura bíblica, sedente, se lleva su mano izquierda al cabello, presta a tomar un mechón como en el ejemplo hispano. La mano derecha está a la altura del vientre y, desgraciadamente, el estado de conservación no permite distinguir si en ella sostiene un instrumento que hiciera alusión a este gesto, aunque posiblemente lo tuviera. Sin embargo, en el mismo manuscrito, encontramos otra escena en la que, de nuevo, es representado este gesto. Se trata del fol. 21r, donde la misma figura de Job aparece repetida varias veces, adoptando en cada una de ellas una postura diferente, pero todas ellas encaminadas a mostrar su dolor (**fig. 229**). En el extremo izquierdo de la composición este personaje, de pie, se rasga las vestiduras; a continuación, arrodillado, se lleva las manos al cabello y se lo rasura con un cuchillo de manera muy naturalista, ya que incluso se han representado los cabellos que caen al suelo; por último, eleva sus manos hacia lo alto en actitud de dolor y oración al mismo tiempo⁹⁴³.

(1992), pp. 241-246 e ID., “La escultura del claustro de la catedral de Pamplona”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. 2, p. 912 y n. 11.

Por otro lado, el capitel de la catedral navarra ha sido puesto en relación, por varios autores, con otro procedente de la sala capitular del claustro de la iglesia de la Daurade de Toulouse. Sin embargo, en éste no aparece el pasaje que hemos analizado y tampoco la figura de Job adoptando la postura citada. Véase este capitel en: *Sculptures romanes. Musée des Augustins*, Toulouse, 1998, p. 58.

⁹⁴² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 749, fol. 20v.

⁹⁴³ Parece que este modelo iconográfico de la figura de Job que se inclina para cortarse el cabello tuvo cierta repercusión en ámbito oriental, más que en Occidente. Encontramos un paralelo iconográfico al del manuscrito griego que acabamos de citar en otro, ya del siglo XIV, procedente del monasterio de Mistra. En él aparecen las dos primeras figuras que hemos comentado de Job, la primera en la que se rasga las vestiduras y la segunda en la que se inclina y se rasura el cabello con un cuchillo. La tercera, en la que eleva los brazos hacia lo alto, ha sido eliminada de la composición. En cambio, se han añadido elementos de carácter vegetal, de manera que se inserta al personaje bíblico en la naturaleza. Este manuscrito se conserva actualmente en Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. grec 135, fol. 23.

Por otro lado, en Oriente, este gesto se utilizó también para plasmar el dolor humano en otros temas iconográficos, por ejemplo el sufrimiento materno en la escena de la Matanza de los Inocentes. Así, podemos citar un ejemplo en un manuscrito copto del siglo XII. En el extremo

El capitel del claustro pamplonés con la representación de Job ha sido puesto frecuentemente en relación con una imagen que ilustra un comentario glosado del *Libro de Job* de Beda el Venerable, conservado en el archivo de la catedral, y que sería el segundo de los ejemplos que hemos citado anteriormente (**fig. 230**)⁹⁴⁴. En este caso, la figura de Job está situada en el extremo izquierdo de la composición (según el punto de vista del espectador), ya que el centro está ocupado por la representación de su mujer. Se lleva una mano a la cabeza aunque no se coge un mechón de cabello como en el capitel sino que tiene la palma completamente extendida⁹⁴⁵. En su mano derecha porta un instrumento.

El pasaje que se plasma en esta miniatura no se corresponde con el que se le comunica a Job la pérdida de sus hijos como ocurre en el capitel del claustro navarro, sino aquel en el que, con el cuerpo cubierto de pústulas, es visitado por su mujer y amigos. Por ello, en la imagen su cuerpo aparece lleno de pequeñas manchas con las que se alude a esas llagas⁹⁴⁶. El gesto más comúnmente utilizado en la representación de este tema iconográfico es el de llevarse la mano a la mejilla, actitud mediante la cual se alude al ambivalente sufrimiento de Job: el dolor físico ante la situación en la que se encuentra y el dolor moral. Son innumerables los ejemplos que encontramos, tanto en el

izquierdo de la composición, un grupo de madres llora y lamenta la muerte de sus hijos. Una de ellas, aunque su estado de composición no es muy bueno, parece portar en las manos unas tijeras, y estira el cabello para cortárselo. Este manuscrito se custodia también en Paris, Bibliothèque nationale de France, Copte 13, fol. 6v.

⁹⁴⁴ Pamplona, Archivo de la Catedral, sig. Cod. 13, fol. 86.

⁹⁴⁵ Es una postura muy similar a la que adopta la figura de Santa María Egipciaca en un capitel procedente del claustro de la catedral de Saint-Étienne de Toulouse, hoy en el Musée des Augustins de la misma ciudad, en el que se representa la visita del eremita Zosime a esta santa en el desierto. Cfr.: *Sculptures romanes au Louvre...*, pp. 98-99.

⁹⁴⁶ A. Orriols, al analizar esta miniatura, señala que se representa a Job “rascándose las llagas en presencia de su mujer y amigos”. Cfr.: A. ORRIOLS ALSINA, “Super septem epistolae canonicas y Liber Iob Sancto Hieronimo interprete, cum glossis excerptis ex Sancto Gregorio Magno”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. 1, pp. 414.

La misma interpretación encontramos en: A. DE ORBE SIVATTE, “Miniatura del Libro de Job (Biblioteca de la Catedral de Pamplona, Sign. Cod. 13)”, *Enciclopedia del Románico en Navarra*, vol. III, Aguilar de Campoo, 2008, pp. 1064-1065.

románico europeo como en el hispano. En territorios ultrapirenaicos podemos citar dos miniaturas de una copia de los *Moralia in Job* de Gregorio Magno, de procedencia belga y hoy en la Biblioteca nacional de Francia⁹⁴⁷ y en ámbito hispano la conocida imagen de las pinturas de San Clemente de Taüll, actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

La segunda obra hispana en la que creemos ver una posible representación de esta actitud de cortarse el cabello se encuentra en un capitel situado en la galería sur del claustro de la colegiata de Santa María de Tudela, en el que se representó el martirio y muerte de San Lorenzo (**fig. 231**). Se trata, por tanto, de un tema iconográfico procedente de la hagiografía y no del texto bíblico. En la escena aparece el santo en su lecho fúnebre, rodeado de varios personajes. Uno de ellos se lleva una de las manos al cabello, adoptando una postura muy similar a la de la figura de Job en el capitel de Pamplona. La otra mano queda a la altura del torso y, aunque el estado de conservación no es muy bueno, creemos que porta en ella unas tijeras⁹⁴⁸.

Estamos ante un modelo muy semejante al de la catedral navarra, pero empleado en un contexto diferente. En este caso, se trata de un tema funerario, en el que varios personajes lloran y se lamentan por la muerte del santo. Es una actitud similar a la de mesarse el cabello: son conductas violentas que, junto con otras como rasgarse las vestiduras o golpearse el pecho, eran muy frecuentes en los cortejos fúnebres de esta época.

⁹⁴⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 15675, fols. 5v y 6. En el fol. 5v, encontramos dos imágenes diferentes de la historia de Job, situadas ambas en el registro inferior del folio. En la de la derecha Job, como acabamos de señalar, se lleva la mano a la mejilla en presencia de su mujer, aludiendo al dolor que le producen las llagas. Sin embargo, en la escena izquierda, este mismo personaje, también sentado y con el cuerpo enteramente cubierto de manchas, porta en la mano un instrumento parecido al de la miniatura de Pamplona y se lo lleva a las piernas, indicando así que se las está rascando.

⁹⁴⁸ Véase este capitel en: M. MELERO MONEO, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela*, Tudela, 1997, p. 88, fig. 33.

Como vemos, por tanto, la presencia del gesto de cortarse o rasurarse el cabello como signo de dolor y sufrimiento es mucho menos frecuente que la de mesárselo. Sin embargo, su origen y aparición se remontan, al igual que este último, al mundo antiguo. En Grecia y Roma el acto de sacrificar el cabello por una persona difunta fue una de las conductas que sustituyó al sacrificio de los mismos supervivientes y, como ha señalado E. Panofsky, era tan común, que el verbo griego *πείρεσθαι* (cortarse el cabello) llegó a ser utilizado casi como sinónimo de *πενθεῖν* (lamentar o llorar la pérdida de alguien)⁹⁴⁹. En el plano artístico, podemos citar la plasmación gráfica de este comportamiento en una estela funeraria hoy conservada en el Museo Arqueológico de Rodas, la conocida como estela de Timarista y Krito, del siglo IV a. C. En ella vemos la representación de dos figuras femeninas, la difunta Timarista y su hija Krito, que tiene el cabello completamente rapado y abraza a su madre (**fig. 232**). Por tanto, lo que vemos en esta escena es la consecuencia inmediata de la acción, el gesto de cortarse el cabello ya ha sido llevado a cabo, al contrario de los ejemplos que hemos señalado en el arte románico.

En época medieval, esta conducta sigue estando presente tanto en la cultura oriental como occidental. En Bizancio donde, como hemos señalado, tuvo más repercusión que en Occidente, lo encontramos en el arte y en la literatura. La novela *Rodante y Dosicles*, que ya hemos citado anteriormente, nos proporciona un ejemplo significativo, en la descripción que se hace de un padre que realiza varios gestos para mostrar su duelo:

⁹⁴⁹ Este mismo autor puso de manifiesto el comportamiento de Cosima, la mujer de Richard Wagner, a la muerte de éste. Se cortó el cabello y lo colocó sobre el pecho de su marido para que fuera enterrado con él. Se trata, por tanto, de una conducta que ha acompañado a la humanidad prácticamente a lo largo de toda su historia. Cfr.: E. PANOFSKY, *Tomb sculpture...*, p. 20 y n. 1.

*“El padre, entonces, se rasgó el vestido, se rapó el cabello de la cabeza, se echó ceniza por lo alto, se desagarró totalmente las mejillas y, con aspecto de persona que lleva luto, comenzó, desgraciado, a quejarse lamentablemente (...)”*⁹⁵⁰.

En territorio peninsular hispano, gracias a su presencia en fuentes de diversa índole, podemos suponer que fue un acto realizado con cierta frecuencia. Es descrito, por ejemplo, en la *Chronica Adefonsi Imperatore*, donde se narra el dolor de un pueblo ante la muerte de su rey. Entre las acciones que se han llevado a cabo para manifestar su sufrimiento, se describe que llevan la “cabeza rapada”:

*“Entonces los aragoneses nobles y plebeyos, ya fuesen ciudadanos o extranjeros, se reunieron en grupos y, con las cabezas rapadas, los vestidos rasgados y los rostros de las mujeres desencajados, lanzaban gritos de dolor en medio de abundantes lágrimas y decían mirando al cielo: <Oh rey, ¡de qué modo has muerto tú, que significabas nuestra salvación! Debido a la gravedad de nuestros pecados la ira de Dios ha caído sobre nosotros para que perdiéramos al libertador de los cristianos. Ahora nos invadirán los impíos musulmanes y enemigos nuestros>”*⁹⁵¹.

⁹⁵⁰ Cfr.: TEODORO PRÓDOMOS, *Op. cit.*, p. 10.

⁹⁵¹ Cfr.: *Chronica Adefonsi Imperatoris*, 61, edición de M. Pérez González, León, 1997, p. 82.

Por otra parte, fue una conducta utilizada por los penitentes, aunque la plasmación gráfica de esta situación no es frecuente. Ya en el III Concilio de Toledo, en el año 597, se establece que todo hombre, para realizar un acto de penitencia, debe cortarse primero el cabello:

*“Quienquiera que pida al obispo o al presbítero, sea sano o sea enfermo, la penitencia, ante todo el obispo o el presbítero observará lo siguiente: Que si se trata de un hombre, sea sano, sea enfermo, debe cortarle primero el cabello y después le dará la penitencia. Pero si se trata de una mujer, no recibirá la penitencia si antes no cambia de vestido. Pues muchas veces por otorgar la penitencia desidiosamente a los seglares, vuelven a caer después de haberla recibido en crímenes lamentables”*⁹⁵².

En los siglos en los que se centra, nuestro estudio, es de sobra conocido el caso del rey Fernando I (1037-1065). Muy influido por la espiritualidad cluniacense, este monarca castellanoleonés, en los últimos días de su vida, se despojó de todos los atributos regios y los obispos de la sede leonesa le administraron el rito de la penitencia: se le cortó el pelo, dejándolo tonsurado, le echaron ceniza sobre la cabeza y lo vistieron con el *cilicium*⁹⁵³. De esta manera,

⁹⁵² III Concilio de Toledo, XII. Cfr.: *Concilios visigóticos e hispano-romanos...*, pp. 128-129.

⁹⁵³ El relato sobre los últimos momentos de la vida de Fernando I es narrado en la *Historia Silense*. Cfr.: *Historia Silense*, edición, crítica e introducción por J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla, Madrid, 1959, pp. 208-209.

Por otro lado, Ch. J. Bishko ha puesto en relación este rito de penitencia de Fernando I con el que, según la *Relatio de transitu beatissimi Isidori episcopi*, había llevado a cabo San Isidoro de Sevilla en el siglo VII. Cfr.: Ch. J. BISHKO, “The liturgical Context of Fernando I’s last days according to the so-called <Historia Silense>”, *Hispania Sacra*, XVII-XVIII (1964-1965), pp. 47-59.

el monarca se desasía de cuanto era posible, de todo lo material, para asirse a los valores espirituales, a los que llegaba a través del sacrificio.

Por último, el gesto de cortarse el cabello era realizado también, en ocasiones, por los caballeros antes de una batalla, como una conducta propiciatoria, que indicaba su sumisión a la divinidad y buscaba obtener la ayuda divina⁹⁵⁴.

1.5.3. Peinarse

La tercera conducta relacionada con el cabello que hemos citado es la de peinarse, un gesto completamente alejado de los dos anteriores desde el punto de vista simbólico, ya que no implica dolor ni sufrimiento, pero similar a ambos desde el punto de vista formal e iconográfico. Consiste en llevarse la mano a la cabeza y tocarse el cabello, aludiendo de esta manera a la acción de arreglarse o atusarse el pelo.

1.5.3.1. *Análisis iconográfico*

En el arte románico este gesto lo encontramos en la iconografía profana, donde es llevado a cabo por unos personajes muy concretos: las sirenas. Existen diferentes variantes de esta actitud, siendo la más simple la que acabamos de señalar. En ámbito europeo la encontramos, por ejemplo, en un *Comentario a los Salmos* de San Agustín, procedente de la abadía de Anchin y datado entre 1131-1133 y 1165, donde una sirena se alisa el pelo vivamente con ambas

Sobre este ritual llevado a cabo por Fernando I véase también: A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *Reyes de León y Castilla. Fernando I (1035-1065)*, Burgos, 1999, p. 218 y C. DE AYALA MARTÍNEZ, *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder político en el Occidente peninsular, siglos VII-XII*, Madrid, 2008, p. 289.

⁹⁵⁴ Cfr. : R. BARTLETT, *Op. cit.*, p. 53.

manos⁹⁵⁵. Menos expresiva es la figura representada en un canecillo de la iglesia de Saint-Saturnin-de-Lenne (Aveyron), que se coge la cola con una mano mientras que se lleva la otra al cabello, aludiendo así a la acción que estamos comentando

En territorio peninsular hispano se conservan varios ejemplos significativos: uno de los más elocuentes podemos verlo en un manuscrito conservado en Vic, del siglo XI, donde una especie de sirena-pez-serpiente coge su cola al tiempo que se lleva una mano a una larga cabellera⁹⁵⁶. Precisamente algo muy similar se esculpió en un capitel de la iglesia zamorana de San Claudio de Olivares, donde una sirena-pez se atusa el cabello con una mano y sujeta su cola con la otra (**fig. 233**)⁹⁵⁷.

Otro capitel, esta vez en el interior de la iglesia asturiana de Santa María de Villanueva de Teverga, nos proporciona un ejemplo muy relacionado con la imagen zamorana, tanto desde el punto de vista formal como iconográfico. En este caso, encontramos la representación de tres animales fantásticos: en el centro de la composición, ocupando la cara central del capitel, se esculpió una sirena-ave tocada con gorro frigio. A su derecha se representó una sirena-pez, con una larga melena. Ésta se coge la cola con una mano mientras que la actitud de la otra no está muy clara: por un lado parece sujetar un objeto, quizás un

⁹⁵⁵ Douai, Bibliothèque Municipale, Ms. 253, fol. 5.

⁹⁵⁶ Vich, Archivo de la Catedral, *Libri paralipomenon*, Ms. 60, fol. 1v. Cfr.: *Ibidem*, p. 96, ill. 46. La figura de esta sirena fue miniada junto a la escena del Descendimiento de Cristo, tema, por tanto, sacro. Para M. Ibarburu, no es extraña la presencia de una sirena, motivo profano, en el contexto de la iconografía cristiana. Al contrario, esta autora señala que el personaje fantástico comparte con el descendimiento un claro sentido moralizante, en clara relación con el valor redentor de la cruz sobre el mundo pagano. En este sentido, esta escena podría estar relacionada con el sentido religioso de la homilía gregoriana a la cual perteneció el fragmento de pergamino cosido al códice en el que se conserva actualmente. Cfr.: M. E. IBARBURU ASURMENDI, *De capitibus litterarum et aliis figuris. Recull d'estudis sobre miniatura medieval*, Barcelona, 1999, pp. 189-191.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, p. 257, fig. 66.

pez⁹⁵⁸, mientras que, por otro, podría tratarse del gesto que estamos analizando, se llevaría la mano al cabello para arreglárselo⁹⁵⁹. Si lo comparamos con la sirena zamorana vemos que, al igual que ésta, el artista pudo haber representado una figura con una larga melena; sin embargo, la otra mitad del cabello de la figura asturiana es mucho más corto, de manera que quedaría desproporcionado.

En el extremo izquierdo de la composición de este capitel podemos ver a un onocentauro, con torso humano y extremidades inferiores de asno. Tiene, igual que la sirena de la derecha, la cabellera dividida en dos mitades y, en este caso, sí vemos que se lleva a ella la mano izquierda claramente, realizando el gesto que estamos analizando⁹⁶⁰. Creemos que, aquí, se ha producido una contaminación iconográfica, de manera que el onocentauro ha asumido una acción que normalmente no se le atribuye⁹⁶¹. Su figura sigue, claramente, un modelo iconográfico común al de la sirena de San Claudio de Olivares⁹⁶².

⁹⁵⁸ Así aparece identificado en P. DOCAMPO ÁLVAREZ, J. MARTÍNEZ OSENDE y J. A. VILLAR VIDAL, *Animales fabulosos del románico en Asturias*, Gijón, 2000, p. 190.

⁹⁵⁹ M. Fernández considera que esta figura se “acaricia la larga melena que le cae sobre el pecho”. Cfr.: M. FERNÁNDEZ PARRADO, “Villanueva (Teverga)”, *Enciclopedia del Románico en Asturias*, vol. 2, Aguilar de Campoo, 2006, p. 1086.

⁹⁶⁰ Al describir esta figura, P. Docampo, J. Martínez y J. Villar, señalan que el onocentauro dobla el brazo derecho sobre el pecho mientras que con el izquierdo sostiene una especie de arco. Al analizar esta figura, hemos podido comprobar que no se lleva su mano derecha al pecho sino que claramente la tiene en el cabello, aludiendo así al gesto de peinarse. Sobre esta interpretación véase: P. DOCAMPO ÁLVAREZ, J. MARTÍNEZ OSENDE y J. A. VILLAR VIDAL, *Op. cit.*, p. 284.

⁹⁶¹ *Ibidem*, p. 284. P. Docampo y J. Martínez y J. A. Villar señalan que “el conjunto hace inevitable recordar el texto del Bestiario Toscano según el cual eran tres las variedades de la sirena: mitad mujer, y mitad pez, ave o caballo. Tal vez la asociación permanente entre sirena y onocentauro y la confusión morfológica entre éste y el centauro pudo derivar, tardíamente, en el sincretismo de imaginar una sirena-caballo”.

⁹⁶² La relación formal e iconográfica entre los capiteles de Santa María de Villanueva de Teverga y San Claudio de Olivares fue descubierta por E. Fernández González, quien sugirió la posibilidad de que ambas obras hubieran sido realizadas por el mismo taller y quizás incluso por la misma mano. Cfr.: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Problemática en torno a Santa María de Carzana en el concejo asturiano de Teverga”, *Asturiensia Medievalia*, 8 (1995-1996), pp. 231.

La misma opinión encontramos en: J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, “Iglesia de San Claudio de Olivares”, *Enciclopedia del Románico. Zamora*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 400-420.

Por su parte y, más recientemente, M. Fernández Parrado ha propuesto que en ambas obras trabaja un mismo taller pero que serían escultores distintos los que labraron el capitel asturiano y el zamorano, siendo el de Villanueva de una técnica más elaborada y perfeccionista. Además, al referirse a las diferencias entre ambas figuras fantásticas, esta autora señala que “en

Una segunda variante de esta actitud de peinarse consiste en representar a las sirenas arreglándose el cabello pero, en vez de hacerlo directamente con los dedos, lo hacen con un peine y en muchos casos, al realizarlo se miran en un espejo, que sujetan con una mano. Ambos instrumentos se convierten entonces en atributos de estos personajes fantásticos y el gesto pasa de ser una conducta trabada autoadaptadora a serlo objetoadaptadora, ya que implica la interacción con un objeto, se sirve de éste para realizar un gesto concreto⁹⁶³.

En el románico europeo esta iconografía es más frecuente que en territorio hispano. Podemos encontrarla, por ejemplo, en una inicial del *Hunterian Psalter*, donde una sirena emerge de su cola y muestra su larga cabellera, que parece desenredar con un peine (**fig. 234**)⁹⁶⁴. En la primera arquivolta de la portada norte en la iglesia francesa de Notre-Dame de Vouvant (Vendée), de principios del siglo XII, podemos ver otro ejemplo significativo⁹⁶⁵. Esta vez, la sirena se arregla el cabello con un peine que sostiene en una de sus manos, mientras que con la otra sujeta el espejo para mirarse. Algo muy similar ocurre en un capitel procedente del monasterio de La Daurade y hoy conservado en el Musée des Augustins de Toulouse⁹⁶⁶. En ámbito peninsular, esta fórmula

Villanueva la sirena-peza se sujeta el mechón de cabello por la parte inferior del mismo, mientras que en San Claudio sitúa la mano en la parte superior de la cabellera". Cfr.: M. FERNÁNDEZ PARRADO, "El relieve monumental en la iglesia románica de Santa María de Villanueva, Teverga (Asturias)", *Codex Aquilarensis*, 20 (2004), pp. 106-137.

⁹⁶³ Debido a que en este caso el gesto objetoadaptador es una variante del autoadaptador hemos decidido analizarlo en este capítulo.

⁹⁶⁴ Glasgow, University Library, MS Hunter U. 3. 2, fol. 118r. En este salterio del siglo XII encontramos la representación de una sirena dos veces. En el fol. 27r, de nuevo en una inicial D, podemos ver a una sirena-peza que sostiene dos peces, uno en cada mano, y va tocada con un gorro frigio, como ocurría en la sirena-pájaro de la iglesia de Santa María de Villanueva de Teverga que hemos señalado. Sobre este manuscrito, miniado en el norte de Inglaterra entorno a 1170 véase: C. M. KAUFFMANN, *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. Volume Three: Romanesque Manuscripts 1066-1190*, London, 1975, pp. 117-118.

⁹⁶⁵ J. LECLERCQ-MARX, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruselas, 2002, p. 253, fig. 44.

⁹⁶⁶ *Sculptures romanes...*, pp. 64-65.

iconográfica podemos verla en un capitel del claustro de la catedral de Tarragona, de las últimas décadas del siglo XII o principios del XIII⁹⁶⁷.

Sin embargo, como ya ha señalado J. Leclercq, esta segunda variante tuvo mayor desarrollo en época gótica que en época románica⁹⁶⁸. Además, en muchos casos, las sirenas se limitan a portar en la mano uno de los dos atributos y no llegan a adoptar la postura de peinarse⁹⁶⁹.

Existe aún una tercera variante de este gesto en la iconografía de las sirenas. Se trata de la fórmula que presenta a estos personajes fantásticos con el cabello, frecuentemente muy largo, dividido en dos mitades, de manera que con cada mano se mesan una de ellas. Así ocurre, por ejemplo, en un capitel de la iglesia abacial de Saint-Martin en Plaimpied-Givaudins (**fig. 235**), en una metopa de la iglesia de Saint-Martin en Ventouse (Charente-Maritime), en el tímpano de la iglesia de Notre-Dame de Nonette (Puy-de-Dôme), en un capitel de la capilla alta de la torre en la iglesia de Saint-Pierre-aux-Liens en Bessuejoul (Aveyron) o en un capitel de la basílica de Notre-Dame de Orcival (Puy-de-Dôme)⁹⁷⁰. En la Península Ibérica, al igual que ocurre con el gesto de

⁹⁶⁷ J. LECLERCQ-MARX, *La sirène...*, p. 253, fig. 45.

⁹⁶⁸ *Ibidem*, p. 142. En época gótica, la representación de la sirena arreglándose el cabello con un peine y mirándose al espejo fue representada frecuentemente en las misericordias de coro. Podemos citar los ejemplos conservados en la catedral de Saint-Pierre de Saint-Claude, en la catedral de Notre-Dame de Rodez, en la iglesia de Saint-Ilvide, en la colegiata de Notre-Dame de Villefranche-de-Rouergue, en la iglesia de Saint-Pierre de Louvain, en la abadía de Westminster de Londres o en la iglesia de Saint-Sulpice de Diest. Cfr.: C. GAIGNEBET y J. D. LAJOUX, *Op. cit.*, pp. 148-149.

⁹⁶⁹ Así ocurre en un nicho de la portada oeste de la catedral de Ferrara (Emilia-Romaña) donde se representó una sirena que con una mano se sujeta la cola y con la otra sostiene un espejo; lo mismo podemos ver en una tabla de madera policromada, de principios del siglo XIII, hoy conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y procedente de un palacio de la calle Lledó de Barcelona, donde se pintaron a dos sirenas que portan este mismo atributo en su mano derecha y sostienen la cola doblada con la izquierda.

Por lo que se refiere a sirenas que muestran el peine como atributo podemos señalar su presencia en el *Bestiario de Worksop*, donde una miniatura presenta a tres sirenas-pájaro de las cuales una porta en su mano izquierda un peine mientras sujeta la cola con la diestra. Este manuscrito se conserva en Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 81, fol. 17r. Cfr.: C. GAIGNEBET y J. D. LAJOUX, *Op. cit.*, p. 126, ill. 62.

⁹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 149, 189, 196, 256 y 262.

arreglarse el cabello con peine y espejo, esta tercera variante no tuvo gran repercusión y no encontramos sirenas que adopten esta postura.

1.5.3.2. *Significado y origen*

Con ello llegamos a analizar el significado simbólico de las tres fórmulas de este gesto en el arte románico, así como su origen. Las figuras que lo llevan a cabo, las sirenas, son seres fantásticos con la parte superior en forma de cuerpo de mujer, mientras que la inferior adopta diferentes formas, fundamentalmente las de pájaro, pez o serpiente. Tienen su origen en el mundo antiguo, donde las encontramos frecuentemente, tanto en las fuentes escritas como en las representaciones artísticas. Homero, el primer escritor conocido en mencionarlas, describe en la *Odisea* que estos seres residen en un prado desde el que intentan seducir a los marineros que pasan con sus naves mediante su canto melodioso⁹⁷¹. Es decir, desde su aparición, estos personajes tuvieron una connotación claramente negativa y todos los escritores antiguos insistieron en el peligro que corrían los hombres ante su presencia. Además, los describen como seres mitad humanos mitad pájaros, de manera que la asimilación de la figura de la sirena-pez es ya propia del mundo medieval⁹⁷².

⁹⁷¹ Cfr.: HOMERO, *Odisea*, *op. cit.*, XII, 37-52 y XII, 184-191, pp. 179 y 183. Sobre las sirenas en el mundo antiguo y su presencia en la iconografía véase: L. MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, 2005.

⁹⁷² La primera mención de la cola de pez en las sirenas aparece en el *Liber monstrorum de diversis generibus*, del siglo VII-VIII. Cfr.: P. DOCAMPO ÁLVAREZ, J. MARTÍNEZ OSENDE y J. A. VILLAR VIDAL, *Op. cit.*, pp. 203 y 242 y D. HASSIG, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, Cambridge, 1995, p. 105.

Sobre la diferencia entre las sirenas pájaro y las sirenas pez véase también: E. FARAL, “La queue de poisson des Sirènes”, *Romania*, LXXIV (1953), pp. 433-506 y E. PSENNER, “Sirenen”, *Lexikon der christlichen Ikonographie...*, t. IV, pp. 169-170 y F. PÉREZ SUESCUN – M. V. RODRÍGUEZ LÓPEZ, “Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica”, *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 55-66.

Sin embargo, de manera paulatina, en el mundo antiguo las sirenas también adquirieron alguna característica positiva, como por ejemplo en el ámbito funerario, donde la sirena jugaba un papel benevolente junto al personaje difunto, un papel semejante a la función *psicopompa* del dios Ba⁹⁷³.

En cambio, con la llegada del cristianismo, los padres de la Iglesia y los posteriores escritores medievales siguieron insistiendo en el carácter maligno de estos personajes⁹⁷⁴. En el siglo II, el *Fisiólogo* los describe como “animales marinos mortíferos, que atraen con sus voces”⁹⁷⁵. A su vez, esta obra se convirtió en la base sobre la cual otros autores fueron añadiendo nuevos atributos distintivos de las sirenas. Así, en San Isidoro de Sevilla encontramos ya que se ha establecido el número tres para las sirenas: mientras que una entona un canto, otra dos tocan instrumentos musicales, la flauta y la lira, para arrastrar a los navegantes hacia el naufragio y apoderarse de sus cuerpos⁹⁷⁶. En el Bestiario medieval, se relaciona simbólicamente a las sirenas con los vicios y los placeres mundanos a los que se dejan arrastrar los hombres:

⁹⁷³ S. DAOUDAL, *Sirènes romanes en Poitou. XI-XIIIe siècles. Avatars sculptés d'une figure mythique*, Rennes, 2007, pp. 68-69.

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p. 74. Según S. Daoudal, desde el surgimiento del cristianismo, las sirenas fueron despojadas de todas connotaciones positivas. Su cristianización significó su demonización.

⁹⁷⁵ La edición utilizada de esta obra es *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, introducción y notas de N. Guglielmi, Buenos Aires, 1971, p. 52.

⁹⁷⁶ *Etimologías*, XI, cap. 3, 30: “A las sirenas, que eran tres, se las imagina con un cuerpo mitad de doncella, mitad de pájaro, dotadas de alas y de uñas; una de ellas cantaba con su voz, otra con una flauta, y la tercera con una lira; con su canto atraían a los navegantes fascinados, que eran arrastrados al naufragio. Pero lo cierto es que fueron unas meretrices que llevaban a la ruina a quines pasaban, y éstos se veían después en la necesidad de simular que habían naufragado. Se dice que tenían alas y uñas, porque el amor vuela y causa heridas; y que vivían en las olas, precisamente porque las olas crearon a Venus”. Cfr.: ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías...*, vol, II, p. 51.

*“Debemos entender por sirenas los placeres mundanos y las diferentes vanidades, que cantan tan dulcemente que por su suavidad se duermen muchos hombres sensuales”*⁹⁷⁷.

Además, se asimila el papel de estos seres fantásticos con el de la mujer: ambas son símbolo de la lujuria, atraen con su belleza y encantos a los hombres y los empujan hacia el pecado:

*“Podemos comparar a estas sirenas con las mujeres que tienen buena palabrería, que engañan a los hombres haciendo que se enamoren de ellas, bien sea por la belleza de su cuerpo, por las miradas que les lanzan, por las palabras engañosas que pronuncian, o de otro modo (...)”*⁹⁷⁸.

Ambas tienen largos cabellos, atributo general de la mujer lujuriosa⁹⁷⁹.

Un grupo muy concreto de este tipo de mujer a las que se les supone una

⁹⁷⁷ *Bestiario medieval, Libellus*, 318, nº XL, edición a cargo de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, 1986, p. 136.

⁹⁷⁸ Cfr.: *Ibidem, Bestiaris I*, 79-80 (MS A), p. 137.

⁹⁷⁹ O. BEIGBEDER, *Lexique des symbols*, Yonne, 1969, p. 145. En este sentido, en la portada occidental de la iglesia del monasterio navarro de Leyre y en un capitel interior de la cripta de la iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico, podemos ver la representación de figuras femeninas, sedentes, que abren las piernas “impúdicamente” y se llevan las dos manos a una cabellera larga, partida en dos mitades. Creemos que el gesto realizado por estas figuras femeninas hispanas podría estar en relación con ese concepto que en época medieval se tenía de la mujer como símbolo de la lujuria y el pecado. Se trata, como hemos señalado, de un contenido simbólico que comparte con las sirenas.

La relación entre la mujer lujuriosa y el cabello largo, suelto y desordenado, es muy elocuente en el relieve escultórico de la puerta de Platerías en la catedral de Santiago, el conocido como “la mujer adúltera”. Cfr.: C. SASTRE VÁZQUEZ, “La portada de las Platerías y la “mujer adúltera”. Una revisión”, *Archivo español de arte*, LXXIX, 314 (2006), pp. 169-186, en especial p. 179 y J. WILLIAMS, “La mujer del cráneo y la simbología románica”, *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 2 (2003), pp. 13-27, especialmente p. 17.

Por otro lado, el cabello suelto, largo y desordenado también fue asimilado con personajes locos o endemoniados, tanto en Oriente como en el Occidente medieval. Así lo demuestra una miniatura del siglo IX que ilustra la obra *De sacra paralella* de Juan Damasceno, en la que la

invitación al pecado de la lujuria, las danzarinas, son representadas frecuentemente con largos cabellos sueltos, que utilizan en sus bailes para atraer la atención del público, de la misma manera que las sirenas los utilizan para conquistar a los marineros⁹⁸⁰.

De forma paralela a lo que ocurre en las fuentes literarias, la plástica medieval fue también añadiendo estos nuevos elementos en la representación de las sirenas. Sin embargo, existe cierto desequilibrio en lo que se refiere a la presencia del gesto que estamos analizando entre el campo literario y la creación artística. La presencia de sirenas peinándose con los dedos en el arte medieval aparece ya en el siglo XI, como es el caso del manuscrito de la catedral de Vic que hemos citado, mientras que en el XII encontramos algunos ejemplos del gesto de arreglarse el cabello con un peine y mirarse en el espejo. Sin embargo, las fuentes escritas no describen en ningún momento esta actitud o conducta por parte de las sirenas. No es hasta principios del siglo XIII cuando autores como Gervasio de Tilbury y Tomás de Cantimpré las describen como animales con largos y desgredados cabellos, aunque sin llegar a hacer alusión al gesto de peinarse⁹⁸¹.

Por tanto, debemos pensar que la representación de estos seres fantásticos llevando a cabo esta acción es una creación puramente artística, que

mujer cananea del evangelio es representada junto a su hija endemoniada (Mateo, 15, 21-29). La locura de ésta es manifestada plásticamente a través de la contorsión que realiza y el cabello largo y rizado que se dispara en todas direcciones. La imagen se encuentra en el fol. 167 de este manuscrito, procedente de Constantinopla, y conservado en Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. grec. 923. Una reproducción de la imagen puede contemplarse en: H. MAGUIRE, *Art and Eloquence...*, fig. 75.

⁹⁸⁰ Esta similitud entre las bailarinas y las sirenas ha sido puesta de relieve en C. FRUGONI, "La rappresentazione dei giullari...", p. 130.

⁹⁸¹ Gervasio de Tilbury en sus *Otia Imperialia*, señala que las sirenas "tienen cabeza de mujer, cabellos largos y llenos de luz", mientras que Tomás de Cantimpré, en *De natura rerum*, las describe como animales dañinos "de tamaño muy notable, rostro horrendo, larguísimos y desgredados cabellos". Estos dos textos han sido tomados de P. DOCAMPO ÁLVAREZ, J. MARTÍNEZ OSENDE y J. A. VILLAR VIDAL, *Op. cit.*, p. 259-260.

comienza a desarrollarse con la llegada del románico y que tendrá su máximo apogeo en época gótica. Se trata de lo que J. Leclercq denomina las sirenas coquetas (*sirènes coquettes*)⁹⁸². Además, podríamos pensar que, en un primer momento, el gesto de peinarse consistió únicamente en llevarse las manos al cabello y que, con el tiempo, fue evolucionando y se fueron añadiendo nuevos elementos como el peine o el espejo, llegando a conformar un tema iconográfico que en época gótica ya vemos plenamente asumido⁹⁸³.

De hecho, creemos que es posible establecer un nexo de conexión iconográfica entre estas sirenas que se peinan y otras figuras femeninas de origen clásico: en primer lugar la representación de Afrodita Anadiomene y, en segundo lugar, los personajes de *Tellus* y las Nereidas.

La primera de ellas, Afrodita, nació de los genitales de Urano, cortados por Cronos y tirados al mar. De la espuma generada entorno a ellos en el agua marina surgió esta figura, considerada como la diosa del amor y la belleza. Este mito se representó en Grecia desde épocas tempranas pero, ya en época

⁹⁸² J. LECLERCQ-MARX, *La sirène...*, p. 253. Esta misma autora ha señalado que la iconografía de las sirenas con peine y espejo, así como la que las presenta con un pez en la mano, no parece una imaginería simbólica propia de las sirenas. Ha comprobado que estos atributos está completamente ausentes en los manuscritos más antiguos y cree que aparecen únicamente en ejemplos de origen insular, algo que podría explicarse por una confusión existente entre las sirenas y las *mermaids* anglosajonas. Además señala que el atributo del peine podría tener relación con las ondinas o ninfas de la mitología germánica y céltica. Sobre todo ello véase: J. LECLERCQ-MARX, “La Sirène et l’(Ono) centaure dans le *Physiologus* grec et latin et dans quelques bestiaires. Le texte et l’image”, *Bestiaires Médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Louvain-La-Neuve, 2005. p. 181.

⁹⁸³ El espejo en el mundo medieval es un elemento que simboliza varios vicios importantes, como son el orgullo, la vanidad y la lujuria. A finales de la Edad Media y en el Renacimiento se relaciona con la figura mitológica de Venus, de quien era el principal atributo en época clásica. Cfr.: J. HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York, 1974, pp. 210-211. Sobre los distintos sentidos del espejo véase también: F. GARNIER, *Le langage de l’image...*, vol. II, pp. 223-228 y O. HOLL, “Spiegel”, *Lexikon der christlichen Ikonographie...*, t. IV, pp. 187-190.

Se diferencia, por tanto, de los símbolos positivos que puede adquirir el espejo en el mundo antiguo, sobre todo en el arte funerario griego antiguo. En este ámbito, el espejo pudo tener múltiples significados positivos, como ser un elemento revelador o ser símbolo de la memoria. Sobre ello véase: H. BECTARTE, “<Tenir un miroir> dans l’art funéraire grec antique”, L. BODIOU – D. FRÈRE – V. MEHL, *L’expression des corps...*, pp. 165-180.

Sobre el espejo, con carácter general, véase también el estudio de: J. BALTRUSAITIS, *El espejo: ensayo sobre una leyenda científica*, Madrid, 1988.

helenística, surgió un tipo iconográfico nuevo: la representación de la diosa desnuda, con el cabello dividido en dos partes que se peina o retuerce con ambas manos. Podemos señalar un ejemplo realmente expresivo en una figurita de terracota hoy conservada en el Museo de Arte Cicládico de Atenas, fechada entorno al siglo II-I a. C.⁹⁸⁴. Algo posterior es la representación de Afrodita Anadiomene en un mosaico hoy conservado en el Museo Regional de Souweida (Siria), pero procedente de Shahba-Philippopolis. En él, la diosa está situada en el centro de la composición, tras una concha; se peina con una mano mientras que, con la otra, sostiene un espejo en el que se mira de perfil⁹⁸⁵.

Es, además, una representación bastante frecuente en la glíptica griega y egipcia de los primeros siglos de nuestra era, relacionada con la magia amorosa. En este tipo de obras podemos hallar tanto la fórmula iconográfica que acabamos de señalar como aquella que presenta a la diosa de perfil, sosteniendo un espejo en la mano derecha y llevándose la otra al cabello. Una muestra de esta segunda variante podemos verla en una cornalina hoy conservada en el colección egipcia de los museos estatales de Berlín. Recientemente, G. Ficheux ha planteado que estas representaciones de Afrodita no responden exactamente al tipo de la Afrodita Anadiomene sino a la figuración de la diosa griega, inspirada tanto en la Anadiomene como en la egipcia Hathor. Tanto el gesto como el propio cabello tendrían un fuerte simbolismo sexual, conferido a éste por diversos textos de carácter mágico amoroso. Además, estas imágenes de la

⁹⁸⁴ Cfr.: *Museum of Cycladic Art. A brief guide*, Atenas, 2007, p. 134. Se considera que el creador de esta fórmula iconográfica pudo haber sido el pintor Apeles, en el Asklepeion en Kos (de la segunda mitad del siglo IV a.C.). Por otro lado, su aparición en época helenística ha sido puesta en relación con la mejora de la posición social de la mujer en el mundo griego y su liberación respecto al conservadurismo de época clásica.

⁹⁸⁵ Los mosaicos de esta ciudad, situada en la frontera de Siria con Arabia, han sido fechados en el siglo III d. C. Cfr.: K. M. D. DUNBABIN, *Op. cit.*, p. 167.

diosa griega estarían destinadas a consagrar la unión carnal de las jóvenes esposas y su deseo de obtener la sumisión sexual de sus amados⁹⁸⁶.

Por lo que se refiere a *Tellus* y las Nereidas, presentan también varias similitudes con las sirenas: en ambos casos se trata de figuras fantásticas femeninas, relacionadas con el medio acuático y conocidas por sus cantos melódicos. La diferencia entre ambas es que, mientras que las primeras emergen de las profundidades del mar para ayudar a los navegantes en apuros y asegurar que lleguen a buen puerto, el objetivo de las sirenas es el contrario: atraen a los marineros con su música para apoderarse de ellos y destrozar sus cuerpos. Por lo que se refiere a la representación gráfica de las nereidas y al gesto que estamos analizando, podemos citar un ánfora de plata del siglo IV, procedente de Concesti (Moldavia), en la que se representa a una de estas figuras mitológicas montada sobre un animal fantástico (**fig. 236**); apoya en la cola de éste su brazo izquierdo mientras que eleva el derecho para tocarse coquetamente el cabello, con una actitud muy similar a la que hemos comentado de las sirenas en el arte románico. Una representación similar encontramos en una ampolla del siglo VII, hoy conservada en el Hermitage de San Petersburgo, pero procedente de Constantinopla. En cada uno de los lados del frasco aparece una escena marina: en uno de ellos se encuentra una nereida montada sobre un monstruo, que sostiene en su mano un espejo y se estira los cabellos delicadamente con la otra; en el otro lado, en cambio, el la figura femenina está

⁹⁸⁶ Sobre todo ello véase: G. FICHEUX, “La chevelure d’Aphrodite et la magie amoureuse”, *L’expression des corps...*, pp. 181-194. Sobre la pervivencia de la Afrodita Andiomene en la tradición medieval véase: W. S. HECKSCHER, “The anadyomene in the mediaeval tradition (Pelagia- Cleopatra- Aphrodite). A prelude to Botticelli’s <Birth of Venus>”, *Art and literature. Studies in Relationship* (ed. by E. Verheyen), Baden-Baden, 1994, pp. 127-164.

de espaldas, aunque de nuevo montando en un animal fantástico y sosteniendo un fruto con una mano, mientras la otra descansa sobre el lomo de su montura.

Por lo que se refiere a la Madre Tierra, existen también diferencias y similitudes respecto a las sirenas. En principio, la figura de *Tellus* tuvo un carácter positivo, personificaba el elemento sólido en contraposición a Okéanos y Téthys, que eran divinidades marinas. Era símbolo de renacimiento y por ello aparece frecuentemente representada en los sarcófagos de época romana junto con Okéanos, que también se consideraba principio generador⁹⁸⁷. En las representaciones artísticas puede aparecer, entre otras maneras, recostada, apoyando en el suelo un codo y llevándose el brazo hacia la cabeza, de manera que se toca el cabello con una mano. Así podemos verla, por ejemplo, en la parte inferior del Disco de Teodosio, en cuya representación podemos observar cómo esta figura femenina introduce unos dedos largos en el cabello (**fig. 237**)⁹⁸⁸. Algo semejante vemos también en la pátera de Cibeles y Attis procedente de Parabiago, que ha sido puesta en relación con el disco hispano⁹⁸⁹.

⁹⁸⁷ Esta personificación ctónica fue denominada *Gaia*, *Tellus* y después *Terra Mater* entre los romanos. Cfr.: J. LECLERCQ-KADANER, “De la Terre Mère à la luxure. À propos de la migration des symboles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVIII (1975), pp. 37-38.

⁹⁸⁸ Este disco se conserva en la Real Academia de la Historia en Madrid. J. M. Blázquez ha identificado esta figura femenina que se peina el cabello, como la personificación de la prosperidad de la tierra, que es proporcionada a los hombres por el emperador, representado en la parte superior del disco. Cfr.: J. M. BLÁZQUEZ, “El disco de Teodosio”, *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2001, p. 66.

Por otro lado, J. Meischer ha puesto en relación la figura de esta obra con la nereida de la taza de plata de Cencesti en: J. MEISCHNER, “Das *Missorium* des Theodosius in Madrid”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologisches Institut*, 3 (1996), pp. 389-432.

Esta misma autora ha sido la que ha propuesto cambiar la cronología del disco y situar su realización en época de Teodosio II en vez de bajo el mandato de Teodosio I. Véase su última aportación en: J. MEISCHNER, “El *missorium* de Teodosio: una nueva interpretación”, *El disco de Teodosio* (coord. por Martín Almagro Gorbea, Madrid, 2000, pp. 233-252. En cambio, otros autores insisten en que se trata de una obra de finales del siglo IV realizada en época del primer emperador Teodosio. Cfr.: J. ARCE MARTÍNEZ, “El *missorium* de Teodosio: problemas históricos y de iconografía”, *Ibidem*, pp. 281-288.

A pesar de las distintas hipótesis sobre su fecha de creación, todos los autores coinciden en comparar a la figura de *Tellus* con la del disco de Parabiago y la nereida del ánfora de Cencesti.

⁹⁸⁹ Esta pátera se conserva en Milán, en el castillo Sforzesco.

En esta obra *Tellus* se encuentra también recostada en la parte inferior y se lleva una mano al cabello.

Esta fórmula iconográfica tuvo cierta continuidad en el mundo medieval. En una miniatura que representa la imagen de los cielos en un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Boulogne-sur-Mer, realizado hacia el año 1000, podemos ver la representación de esta figura clásica en el centro del universo, recostada y con una mano apoyada en el cabello, aunque aquí presenta una cabellera corta⁹⁹⁰.

En el caso del gesto que realiza la figura de la Madre Tierra, su significado puede ser ambivalente y no tiene por qué estar aludiendo a la actitud de peinarse en todos los ejemplos que hemos señalado⁹⁹¹. Sin embargo creemos que la conexión entre esta postura y la que realizan las sirenas pudo ser de tipo formal en un primer momento y que, con el tiempo, pudo ir evolucionando y añadiendo contenidos simbólicos nuevos. Teniendo en cuenta el carácter negativo de estos seres fantásticos en el mundo medieval, este gesto pudo comenzar a ser usado para aludir a ese carácter de coquetería y sensualidad con el que las sirenas llamaban la atención de los marineros. Es una actitud que compartirían con las mujeres, de las que también se esperaba ese tipo de comportamiento⁹⁹². Posteriormente, el tema iconográfico pudo haber ido

⁹⁹⁰ Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale, Ms 188, fol. 30r. El manuscrito es una copia de la obra *Phenomena* de Aratus de Soli y procede de la abadía de Saint-Martin. Cfr.: *Medieval Mastery. Book Illumination from Charlemagne to Charles the Bold*, Leuven, 2002, pp. 136-137.

⁹⁹¹ El gesto de apoyar la cabeza en la mano y el codo en el suelo en figuras que están recostadas puede tener otros significados, como el de reflexión o estado de sueño. Véase, en este mismo capítulo, el apartado dedicado a las conductas trabadas asociadas a la mejilla.

⁹⁹² Sobre la imagen de la mujer como ser pecaminoso y su relación con la lujuria véase: A. GÓMEZ GÓMEZ, *El protagonismo de los otros...*, pp. 59-71.

La concepción negativa que la Iglesia medieval tenía sobre la mujer queda claramente atestiguada en un pasaje de la *Historia compostelana*, en la que se describe la relación del arzobispo de Santiago con la reina Urraca: “También un monje de Cluny, llamado Geraldo, había sancionado recientemente el vínculo de los pactos entre el arzobispo y la reina, de tal forma que había convertido al arzobispo de tímido en fuerte, de inseguro en inquebrantable. ¿A

evolucionando y se le fueron añadiendo otros elementos, como el peine y el espejo, que acentuaban esa nueva carga simbólica negativa⁹⁹³.

Por tanto, la hipótesis que planteamos respecto a este gesto de peinarse es que a partir de su presencia ya en el arte de la Tardoantigüedad, pudo ir cambiando de significante y de significado, desde unos personajes con un carácter eminentemente positivo hasta adquirir un sentido claramente peyorativo.

Por último, antes de finalizar con el análisis de este gesto, no queremos dejar de poner de manifiesto la relación iconográfica y simbólica existente entre el gesto de tocarse el cabello en las figuras de sirenas y mujeres lujuriosas y el de tocarse la barba en representaciones de personajes masculinos⁹⁹⁴.

1.5.4. Ejemplos dudosos

Como consecuencia de la diversidad semántica que hemos advertido en las conductas trabadas autoadaptadoras asociadas al cabello, existen en la iconografía románica peninsular hispana una serie de imágenes, descontextualizadas, en las que se hace difícil discernir su significado con

qué no se atreve la locura de la mujer? ¿Qué no intenta la astucia de la serpiente? ¿Qué no ataca la muy criminal víbora? El ejemplo de Eva, nuestra primera madre, indica claramente a qué se atreven, qué intentan, qué atacan los inventos de la mujer. La muy audaz mente de la mujer se precipita contra lo prohibido, viola lo más sagrado, confunde lo lícito y lo ilícito”. Cfr.: *Historia Compostelana...*, p. 360.

Sobre la condición de la mujer en el periodo medieval remitimos, además, a la obra: G. DUBY y M. PERROT (Dir.), *Historia de las mujeres. La Edad Media* (bajo la dirección de Ch. Klapisch-Zuber), Madrid, 1992.

⁹⁹³ Por otro lado, la relación entre *Tellus* y las sirenas en época medieval va más allá de esta fórmula iconográfica. Como ha señalado ya J. Leclercq, existe un parentesco entre la representación de la sirena bífida y la de la Tierra Madre como figura femenina a la que muerden los pechos dos serpientes. Ambas encarnan el vicio y el pecado y son símbolo de la seducción y la lujuria. Por ello, en muchos casos, los artistas medievales las representaron una junto a otra. Así ocurre, por ejemplo, en la iglesia francesa de Vouvant (Vendée). Cfr.: J. LECLERCQ-KADANER, “De la Terre-Mère...”, p. 41.

⁹⁹⁴ En este sentido, O. Beigbeder ha señalado la representación de una figura contorsionista femenina que se toca las trenzas y que se complementa con otro personaje masculino que se toca la barba en la abadía de Saint-André-le-Bas (Vienne). Cfr.: O. BEIGBEDER, *Op. cit.*, p. 146.

exactitud. Es el caso de tres canecillos de la iglesia palentina de Frómista, donde se esculpió a figuras femeninas, sedentes, que se llevan las manos a ambos lados de la cabeza. Algo similar ocurre en otro canecillo procedente de la iglesia de Fuentidueña, en Segovia, donde una mujer, también sentada y con la cabeza velada, se lleva las manos a la cabeza. En este caso creemos que se trata de una postura ambivalente desde el punto de vista formal, ya que podría identificarse como el gesto de tocarse los cabellos o bien de arañarse la cara. La misma ambigüedad podríamos sostener en una de las imágenes citadas de Frómista.

En todo caso, todas las representaciones, además de una confusión plástica, pueden conducirnos a una interpretación semántica diversa. En primer lugar, hemos de llamar la atención sobre el hecho de que se trata siempre de figuras femeninas aisladas, sin formar parte de ninguna escena concreta. En segundo lugar existen varias hipótesis interpretativas: por un lado, podemos identificar a estas figuras como plorantes o plañideras, de manera que su actitud sería la de dolor, aunque descontextualizadas respecto a una imagen o escena de cortejo fúnebre; por otro lado, existe la posibilidad de que se trata de personajes que se peinan el cabello, de manera que se aludiría al concepto de lujuria femenina; por último, creemos que es viable ver en ellas un simple elemento o motivo ornamental. En este sentido, es perfectamente posible que el artista que esculpió estos canecillos dispusiera en su repertorio formal de esta fórmula iconográfica, quizás inserta en una imagen mayor, y que decidiera extraerla de su contexto y significado original y utilizarla como un elemento decorativo. En este caso, el gesto perdería tanto su significado como su significante, quedaría vacío de contenido formal y conceptual.

1.6. *EL CUELLO*

1.6.1. Llevarse una mano al cuello

Tras analizar las conductas trabadas autoadaptadoras en relación con distintas partes del rostro y con el cabello, la última zona de la cabeza que vamos a analizar es el cuello, nexo de unión entre ésta y el torso. En relación con él hay una postura que tuvo cierto desarrollo en el románico peninsular hispano, fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XII. Se trata del gesto de llevarse la mano a esa zona y lo encontramos, únicamente, en aquellas escenas que representan el pasaje bíblico del pecado original.

1.6.1.1. *Análisis iconográfico*

Generalmente el que lo realiza es Adán aunque existen también casos en los que es Eva la que lo lleva a cabo, como ocurre en las puertas de bronce de San Zenón de Verona. En otros casos ambos personajes adoptan esta actitud, como en un relieve de la Maison des Consuls en Saint-Antonin-Noble-Val (Tarn et Garonne) o en la arquivolta exterior de la portada de la iglesia leridana de Santa María de Covet⁹⁹⁵. Pero, como decimos, generalmente es Adán el que adopta esta disposición y, además, no se generaliza en el románico europeo hasta bien entrado el siglo XII. En este momento destaca su presencia, por

⁹⁹⁵ Ante la representación del gesto en ambas figuras, J. Yarza ha propuesto que se trata de un signo de caída en el que ambos protagonistas han participado por igual, sin que esto excluya el hecho de que en el mundo medieval la mujer era considerada un ser inferior. Sobre la representación del pecado original en esta iglesia leridana y su interpretación simbólica véase: J. YARZA LUACES, “Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet (Lérida)”, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 202-203 (originariamente publicado en catalán en *Quaderns d'estudis medievals*, III, nº 9 (1982), pp. 535-556).

ejemplo, en ámbito borgoñón, donde podemos verlo en el exterior de las iglesias de Anzy-le-Duc, Neuilly-en-Donjon (**fig. 238**), Loupiac, Montpezat o Sainte Marie de Moirax.

Por lo que se refiere a los reinos hispanos, uno de los primeros ejemplos en los que lo hallamos es en las pinturas procedentes de la ermita segoviana de Santa Cruz de Maderuelo, del primer tercio del siglo XII (**fig. 239**)⁹⁹⁶. En el muro occidental de esta ermita se representaron dos escenas del Génesis: la creación de Adán y el pecado original. En la escena situada a la izquierda del espectador, la composición se ordena a partir del árbol del bien y del mal, situado en el centro. A un lado, y siguiendo la adaptación al marco curvo del muro, Eva toma el fruto prohibido de la boca de la serpiente y se tapa los genitales con una hoja, mientras que, al otro lado, Adán se lleva una mano a la garganta y utiliza también una hoja para taparse con la otra mano⁹⁹⁷.

A partir de mediados de esta centuria pero, sobre todo, en las últimas décadas y principios del siglo XIII, se produce un verdadero desarrollo de este gesto en el tema iconográfico que estamos analizando. Lo encontramos en todo tipo de soportes y en todas las regiones peninsulares. En Asturias es utilizado por los escultores de la iglesia de San Juan de Amandí y los de la de San Nicolás de Bari en Avilés. La iglesia de San Cipriano de Zamora nos proporciona un ejemplo muy tosco. En Burgos, donde es especialmente frecuente en las últimas décadas del siglo XII, podemos citar los ejemplos

⁹⁹⁶ L. GRAU LOBO, *La pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, 1996, pp. 128-139.

⁹⁹⁷ El tipo de composición presente en Maderuelo, en el que Adán y Eva se hallan simétricamente colocados a un lado y otro del árbol del Bien y del Mal, alrededor del cual se encuentra enroscada la serpiente, remite al mundo paleocristiano. Como ha señalado S. Silva, en la Península Ibérica esta fórmula iconográfica se conoció relativamente pronto, gracias a un grupo de sarcófagos que fueron traídos desde Roma en el siglo IV. Cfr.: S. SILVA Y VERÁSTEGUI, *Iconografía del siglo X...*, pp. 167-168. La diferencia entre las pinturas de Maderuelo y todos los ejemplos paleocristianos estriba en que, en estos últimos, el gesto que estamos analizando no aparece.

escultóricos de Butrera (**fig. 240**), Los Ausines, Riocavado de la Sierra, San Pantaleón de Losa o Siones. Sin embargo, quizá la obra burgalesa más significativa es la *Biblia de Burgos* o *de Cardeña*, de hacia 1175 (**fig. 84**)⁹⁹⁸. En la zona superior de un folio dedicado a ilustrar el ciclo de la caída, expulsión del Paraíso y vida fuera de éste, el miniaturista empleó un modelo iconográfico muy semejante al que hemos descrito de la ermita de Maderuelo. El árbol está situado en el centro, a su izquierda Eva coge el fruto de la boca de la serpiente mientras se tapa con su mano izquierda, al tiempo que Adán se lleva una mano al cuello y se cubre también con la siniestra. Aunque ambas obras son de estética y cronología completamente diferentes, nos parece que el paralelo desde el punto de vista iconográfico es notable⁹⁹⁹.

En la zona centro de la Península también podemos citar obras relevantes donde este gesto está presente; así en los relieves de la Seo de Zaragoza, en la portada de San Salvador de Luesia, el capitel del claustro de San Juan de la Peña o la representación pictórica en la tabla lateral del frontal de altar procedente de la iglesia de Sant Andreu de Sagàs¹⁰⁰⁰. En los territorios más orientales destacan los ejemplos escultóricos de los claustros de San Cugat del Vallès y de L'Estany (**fig. 241**). En este último, de nuevo la fórmula

⁹⁹⁸ Burgos, Biblioteca Pública del Estado, fol. 12v.

⁹⁹⁹ J. Yarza cree que el miniaturista que trabajó en la zona superior de este folio debía conocer la miniatura inglesa, especialmente el entorno de Winchester y que, además, pudo ser el mismo que participó en el Beato de San Pedro de Cardeña. Cfr. J. YARZA LUACES, “*Biblia de Cardeña*”, *De Limoges a Silos...*, pp. 280-281. Véase el estudio de este mismo autor, más extenso aunque más antiguo en: ID., “Las miniaturas de la *Biblia* de Burgos”, *Archivo Español de Arte*, n. 42, vol. 166 (1969), pp. 185-204.

¹⁰⁰⁰ Hoy conservado en Solsona, Museo Diocesà i Comarcal. Recientemente ha sido expuesto en la exposición “El Románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180”, celebrada en el Museo Nacional d'Art de Catalunya del 29 de febrero al 18 de mayo de 2008. Véase: *El románico y el Mediterráneo...*, ficha catalográfica nº 95-97, pp. 388-391.

Para J. Sureda el gesto realizado por Adán en esta escena sería una actitud de interrogación a la vez que de culpabilidad. Según este autor, en la misma escena se encuentran reflejados varios momentos cronológicos del pasaje del pecado original: la serpiente que incita a Eva para que coja el fruto prohibido, el hecho de taparse al descubrir que estaban desnudos y la reacción ante las interrogaciones de Dios por el acto cometido. Cfr.: J. SUREDA, *Op. cit.*, p. 164.

compositiva nos recuerda a Maderuelo y la *Biblia de Burgos* aunque, aquí, la situación de los personajes se ha invertido, de manera que la figura situada a la izquierda del árbol es la que adopta la postura que estamos analizando, mientras que la de la derecha toma el fruto de la serpiente enroscada en el árbol.

Por último, queremos citar otro ejemplo significativo, presente en una *Biblia* procedente del fondo del monasterio de Santa Cruz de Coimbra, el códice conocido como *Santa Cruz I*¹⁰⁰¹. En la inicial I del fol. 2v, se miniaron tres medallones con escenas del ciclo de la creación, pecado original y expulsión del Paraíso. El segundo de estos momentos, que ocupa el medallón central, presenta una composición parecida a los ejemplos que hemos señalado, si bien con algunas diferencias remarcables: el árbol está situado en el medio, con Eva a la izquierda, que extiende el brazo para coger el fruto prohibido mientras se lleva el otro brazo hacia la boca para comérselo. Adán, a la derecha tiene en una de sus manos el fruto y se lleva la otra hacia la garganta. Ninguno de los dos se tapa los genitales, al contrario que en otros casos. En esta escena se están representando simultáneamente dos momentos cronológicamente diferentes. Eva con una mano toma el fruto y con la otra ya se lo lleva a la boca, mientras que Adán todavía no lo ha comido pero ya acerca la mano a su cuello.

1.6.1.2. *Significado y origen*

Esto nos lleva a plantearnos cuál es el significado concreto de este gesto, cuya utilización en el arte románico peninsular de la segunda mitad del siglo XII

¹⁰⁰¹ Porto, Biblioteca Publica Municipal, Ms. 32. Esta *Biblia* fue fechada por W. Cahn en el segundo cuarto del siglo XII. Cfr.: W. CAHN, *La Bible romane*, Fribourg, 1982, p.293. Sin embargo recientemente, A. Miranda, aunque con alguna duda, la fecha en la segunda mitad de esa misma centuria y, además, señala que existen ciertas similitudes iconográficas entre esta obra y la *Biblia* de Burgos. Véase: M. A. MIRANDA, "Iluminura románica em Portugal", *La miniatura medieval en la Península Ibérica* (ed. Joaquín Yarza Luaces), Murcia, 2007, p. 393.

es bastante relevante, uso que a su vez podemos incardinarlo en la expansión de esta actitud por el románico europeo¹⁰⁰². A este respecto se han apuntado varias hipótesis. Una de ellas alude a una cuestión natural: la manzana se habría atascado al llegar a la garganta y de ahí que Adán o Eva se lleven la mano al cuello, como consecuencia del dolor físico que les causa la situación. Otra de las teorías apuntadas también supone que ambos personajes se sujetan el cuello con la mano debido al dolor que sienten, pero en este caso sería un dolor interno, una muestra de pesar por haber comido el fruto prohibido y desobedecido el mandato divino¹⁰⁰³. Existe una tercera posibilidad, que unifica ambos sentidos: se produce un atascamiento del fruto en la garganta, que alude simbólicamente al atragantamiento moral que sufren los primeros padres al darse cuenta del pecado cometido¹⁰⁰⁴.

Por último, E. Fernández ha señalado que este gesto constituye el tema iconográfico conocido como “el arrepentimiento de Adán”, el momento en el que éste se arrepiente del pecado que ha cometido e intenta, desesperadamente, no tragar el fruto antes de que sea demasiado tarde. Esta autora señala que de ahí viene la expresión popular de “el bocado” o “la nuez” de Adán¹⁰⁰⁵. La

¹⁰⁰² Destacamos, entre otros, los ejemplos del tímpano de Neuilly-en-Donjon (Bourgogne), un capitel procedente de Cluny y hoy en el Musée du Farinier, el capitel del claustro de St. Gaudens (Pyrénées Centrales) o el relieve del claustro de San Pablo Extramuros en Roma, todos ellos del siglo XII.

¹⁰⁰³ En la historiografía hispana, M. Melero remite a los dos significados al analizar el capitel del pecado original en el claustro de San Juan de la Peña en: 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 calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, s.l. 2000, p. 292, n. 9.

Por su parte, J. Yarza plantea la posibilidad de que se trata de un gesto de duda, aunque se inclina por la posibilidad de que sea una postura de pesar, que alude al momento inmediato posterior al hecho de ingerir la fruta prohibida. Cfr.: J. YARZA LUACES, “De <Casadas, estad sujetas a vuestros maridos...>”, p. 237.

¹⁰⁰⁴ Cfr.: M. SÁENZ RODRÍGUEZ, “La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del arte románico en La Rioja”, *Berceo*, 126 (1994), p. 24.

¹⁰⁰⁵ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Lectura iconográfica del <pecado original> a través de la escultura románica de Villaviciosa”, *Studium Ovetense*, VI-VII (1978-1979), p. 161. Véase

propia etimología del término garganta en latín, *gula*, se asimilaba asimismo al pecado de la gula y muchos autores como San Ambrosio, Gregorio el Grande, Pedro Lombardo o Ruperto de Deutz propusieron que el pecado cometido por Adán en el paraíso había sido el de la glotonería, la *temptatio gulae*¹⁰⁰⁶.

Independientemente de la verosimilitud de estas teorías e hipótesis, lo que sí está claro es que este gesto no responde al texto bíblico. Además, es una postura completamente ausente en las imágenes que ilustran este pasaje desde época paleocristiana¹⁰⁰⁷. En España, ninguno de los sarcófagos conservados de época paleocristiana, en los que el tema del pecado original es bastante frecuente, presenta este gesto. Podemos citar, entre otros, el sarcófago procedente de San Justo de la Vega (León), hoy conservado en el Museo Arqueológico Nacional y el denominado sarcófago de Layos, procedente de

también: L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1996, p. 108.

La expresión de “la nuez de Adán”, aparece ya en un texto médico del siglo XIX, en el que su autor, David Craigie recogía una tradición popular según la cual un trozo del fruto prohibido se había atascado en la garganta de Adán y le había causado el surgimiento de una protuberancia, conocida comúnmente como “manzana de Adán” o *pomum Adami*. Cfr.: K. AMBROSE, “A visual pun at Vézelay: gesture and meaning on a capital representing the Fall of man”, *Traditio*, 60 (2000), p. 111.

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*, p. 111 y n. 24.

¹⁰⁰⁷ Desgraciadamente, el más grande manuscrito cristiano conservado de la Antigüedad tardía, el *Pentateuco Ashburnham*, no conserva la miniatura que plasmaba gráficamente este momento bíblico. Como ha señalado B. Narkiss, el fol. 6 de este códice “reproduce la historia de Adán y Eva, y Caín y Abel. Viene a continuación de una miniatura desaparecida, en el fol. 9, que probablemente representaba la tentación y expulsión del Paraíso”. Cfr.: *El Pentateuco Ashburnham. La ilustración de códices en la Antigüedad tardía*, Valencia, 2007, p. 62.

Según las últimas publicaciones de este investigador, este manuscrito “fue realizado en Roma por encargo de la Augusta Gala Placidia durante el segundo cuarto del siglo V, con la finalidad de que sirviese para la educación de su hijo, el futuro emperador Valentiniano III”. Cfr.: *Ibidem*, p. 22.

Sobre la formación de esta iconografía, sus modelos antiguos y primeras obras véase el estudio de S. ESCHE, *Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung*, Düsseldorf, 1957. Esta autora no menciona la presencia del gesto que estamos analizando. Véase también: H. SCHADE, “Hinweise zur Frühmittelalterlichen Ikonographie. I. Adams grosses Gesicht”, *Das Münster. Zeitschrift für Christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 11/12 (1958), pp. 375-387.

Toledo y que actualmente forma parte de la colección de la Real Academia de la Historia¹⁰⁰⁸.

En la Alta Edad Media, no aparece en las grandes *Biblias* carolingias del siglo IX, cuyas ilustraciones a toda página recogen varios momentos de la historia de los primeros padres¹⁰⁰⁹. A su vez, según B. Al-Hamdani, estas *Biblias* miniadas en el entorno de Tours, se convirtieron en fuente iconográfica para varios conjuntos románicos de pintura mural del siglo XI en los que se incluyó el ciclo del *Génesis*: las pinturas de Saint-Savin sur Gartempe, el ciclo más corto de Chateau-Gontier y el conjunto de la iglesia aragonesa de los santos Julián y Basilisa de Bagüés, obras en las que tampoco vemos la representación de esta postura¹⁰¹⁰. Otro tanto ocurre con los manuscritos anglosajones de esta misma centuria, como en el manuscrito Junius XI o en el Cotton Claudius

¹⁰⁰⁸ M. SOTOMAYOR, "Sarcófago paleocristiano de Layos", *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2001, pp. 237-238.

¹⁰⁰⁹ Las cuatro grandes *Biblias* carolingias que se conservan con escenas del Génesis son: la *Biblia de Bamberg*, Bamberg, Staatliche Bibliothek, Msc. Bibl. I (A.I.5), fol. 7v; la *Biblia de Moutier-Grandval*, Londres, British Library, Add. 10546, fol. 5v; la *Biblia de Vivian* o de *Carlos el Calvo*, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. I, fol. 10v y la *Biblia de San Pablo Extramuros*, Roma, San Pablo Extramuros, fol. 7v. Tras su estudio sobre estas *Biblias*, a las que añade el *Génesis Millstatt* del siglo XII, Klagenfurt, Mus. Cod. VI, 19, fol. 9v y los mosaicos de San Marcos de Venecia, de principios del XIII, H. Kessler ha concluido que bajo estas ilustraciones subyace un manuscrito anterior, ilustrado de manera consistente y extensa, del que se pueden reconstruir hasta dieciséis o más episodios. Este manuscrito, a su vez, estaría relacionado con el desaparecido *Génesis Cotton*. De este modelo, los artistas carolingios habrían ido seleccionando escenas para construir sus propias ilustraciones a toda página. Cfr.: H. L. KESSLER, "Hic homo formatur the Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles", *The Art Bulletin*, LIII (1971), pp. 143-160.

A la misma tradición iconográfica del *Génesis Cotton*, las *Biblias* carolingias, el *Génesis Millstatt* y los mosaicos de San Marcos pertenecerían también, según R. B. Green, las miniaturas del *Hortus Deliciarum* de Herrad of Landsberg, de mediados del siglo XII. Cfr.: R. B. GREEN, "The Adam and Eve Cycle in the *Hortus Deliciarum*", *Late classical and medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton, 1955, pp. 340-347. De este manuscrito, perdido en el bombardeo de Estrasburgo de 1870, se conservan dibujos y calcos (Paris, Bibliothèque nationale de France, Dept. Estampes Ad 144 a)

Para formar sus propias miniaturas, los ilustradores de todos estos códices no rechazaron la tradición anterior, sino que, al contrario, se sirvieron de ella para crear sus imágenes. Resulta claramente revelador que en ninguna de las obras conservadas encontremos el gesto que estamos analizando, sobre todo teniendo en cuenta que, como decimos, retoman modelos iconográficos de época anterior.

¹⁰¹⁰ Cfr.: B. AL-HAMDANI, "The Genesis scenes in the Romanesque frescoes of Bagüés", *Cahiers Archéologiques*, XXIII (1974), pp. 169-194. Véase también: G. HENDERSON, "The Sources of the Genesis cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe", *Studies in English Bible Illustration*, vol. I, London, 1985, pp. 111-126.

IV¹⁰¹¹; y la misma situación se repite en territorio italiano, donde tampoco encontramos tal postura, por ejemplo, en la *Biblia de Todi*, de esta misma época¹⁰¹².

Si nos trasladamos al ámbito bizantino, es significativa su ausencia en las miniaturas de los *Octateucos* conservados, sobre todo teniendo en cuenta que, en estos manuscritos, las miniaturas que ilustran este ciclo del *Génesis* son muy abundantes. Sin embargo, el momento iconográfico que nos interesa es resuelto mediante una composición en la que el árbol del Bien y del Mal se encuentra en el centro y a cada lado, como ocurre desde época paleocristiana, se colocan simétricamente Adán y Eva. Esta última toma el fruto prohibido del árbol y se lo acerca a Adán que se lo lleva a la boca¹⁰¹³.

Por lo que se refiere específicamente a la Península Ibérica, no conocemos tampoco esta actitud en ninguno de los códices altomedievales conservados, manuscritos en los que, por otro lado, es muy frecuente la presencia de esta iconografía: las *Biblias* catalanas de Ripoll y Roda¹⁰¹⁴; la *Biblia de León* del 960¹⁰¹⁵; los códices conciliares *Albeldense* y *Emilianense*¹⁰¹⁶;

¹⁰¹¹ Oxford, Bodleian Library, Ms. Junius XI. En este manuscrito, considerado uno de los grandes códices anglosajones del siglo XI, se hizo más hincapié en la representación del ofrecimiento del fruto prohibido que en la consecuencia inmediata de ese hecho, pp. 20, 24, 28 y 31. Cfr.: J. SCHRUNK ERICKSEN, "Offering the Forbidden Fruit in Ms. Junius 11", *Gesture in Medieval Drama and Art* (ed. by Clifford Davidson), Kalamazoo, 2001, pp. 48-65.

Sobre las miniaturas de este códice véase: G. HENDERSON, "The Programme of Illustrations in Bodleian Ms Junius XI", *Studies in English Bible Illustration*, vol. I, London, 1985, pp. 138-169.

¹⁰¹² Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10405, fol. 4v.

¹⁰¹³ Así ocurre en los siguientes manuscritos: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 747, fol. 22v; Estambul, Topkapi Sarayi, Codex G. I. 8, fol. 43v; Smyrna, Evangelical School Library, Codex A.I, fol. 13r; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 746, fol. 37v. Cfr.: K. WEITZMANN y M. BERNABÓ, *The Byzantine Octateuchs* (with collaboration of Rita Tarasconi), vol. 2, Princeton, 1999, figs. 83-86.

¹⁰¹⁴ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5729, fol. 6r y Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 6, fol. 6r. Las *Biblias* catalanas de Ripoll y Roda han sido fechadas a principios del siglo XI. Sobre la cronología de estas *Biblias* véase: A. M. MUNDÓ, *Les Biblias de Ripoll III. Estudi dels Mss. Vaticà, lat. 5749 i Paris, BNF, lat. 6*, Città del Vaticano, 2002.

¹⁰¹⁵ León, Archivo Capitular de la Real Colegiata de San Isidoro, Ms. 2, fol. Cfr.:

o los beatos en los que se incluye también la representación de las figuras de Adán y Eva, como en el *Beato de Facundo*¹⁰¹⁷, donde además, los encontramos hasta dos veces; o en el *Beato de San Millán*¹⁰¹⁸.

En la mayor parte de estas obras que acabamos de señalar, el gesto que expresa el sentimiento de Adán y Eva al darse cuenta del pecado cometido es el de llevarse la mano a la mejilla. Esta actitud, al contrario que la de sujetarse el cuello, sí es posible hallarla desde el siglo X en adelante, convirtiéndose en la disposición más frecuentemente utilizada por los artistas a la hora de plasmar el sufrimiento y el dolor de los primeros padres¹⁰¹⁹.

La hipótesis que planteamos para el surgimiento y desarrollo de esta postura en un momento en el que la iconografía y las formas románicas estaban ya plenamente asentadas, es que sea una contaminación de los dramas litúrgicos¹⁰²⁰. Se constata la presencia de este tipo de obras en el marco peninsular ibérico desde finales del siglo XI en adelante aunque, hasta el momento, no se ha descubierto ninguna dedicada al ciclo del *Génesis*. En cambio, en ámbito europeo sí que se conservan, como es el caso del conocido como *Jeu d'Adam* u *Ordo Representationis Adae*, procedente de Tours y datado a mediados del siglo XII. En él se estipula claramente que los gestos realizados por los actores deberían ir acordes con el discurso y, además, la tentación y

¹⁰¹⁶ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ y F. GALVÁN FREILE, “Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la imagen”, *Códice Albeldense*, Madrid, 2002, pp. 223-224.

¹⁰¹⁷ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitrina 14-2, fols. 10v y 64.

¹⁰¹⁸ Fol. 18r.

¹⁰¹⁹ La iconografía de la expulsión del Paraíso y el consiguiente dolor y sufrimiento de Adán y Eva han sido frecuentemente comparados con otro tema iconográfico, el de los condenados al infierno en el Juicio Final. En ambos casos, el dolor se plasma, entre otras maneras, con el gesto de llevarse la mano a la mejilla. Sobre todo ello véase: M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, pp. 12-17 y A. MIGUÉLEZ CAVERO, *Actitudes gestuales...*, pp. 105-107.

¹⁰²⁰ M. Barasch también establece una conexión entre varios gestos de carácter violento presentes en el tema iconográfico de la Expulsión del Paraíso y su descripción en los dramas litúrgicos. La actitud mencionada en este apartado es calificada por este investigador como una imagen de auto-estrangulación. Cfr.: M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, p. 17.

pecado son los dos momentos en los que se hace mayor hincapié¹⁰²¹. Posteriormente, ya en época gótica, se conservan otros dramas con esta misma temática en territorio anglosajón, como en los N-Town plays.

La razón principal para establecer un nexo de unión entre el gesto de llevarse la mano al cuello al tragar la manzana y este tipo de obras es que se trata de una postura muy natural y, al mismo tiempo, muy expresiva. Teniendo en cuenta los objetivos que acabamos de señalar con los que surgieron los dramas litúrgicos, creemos que podría ser factible que los actores clérigos comenzaran a realizar este gesto para mostrar simbólicamente el pesar y el dolor de los primeros padres al darse cuenta del pecado cometido y que, progresivamente, fuera trasladado al plano artístico.

Algo similar ha planteado K. Ambrose tras analizar un capitel de la nave de Vézelay en el que se representa el pecado original (**fig. 242**). En este caso, Adán se lleva una mano al pecho en vez de a la garganta, actitud muy parecida a la que podemos ver en otro capitel procedente de Cluny y hoy conservado en el Musée Farinier de esta abadía (**fig. 243**). Las dos escenas fueron probablemente realizadas por un mismo taller escultórico y para K. Ambrose, ambas variantes de este gesto, tanto la de llevarse la mano al pecho como a la garganta podrían ser la plasmación gráfica de gestos que eran realizados por los monjes en el interior de estas abadías¹⁰²².

¹⁰²¹ K. AMBROSE, *Op.cit.*, pp. 115-116. Este drama era representado en el exterior de la iglesia, donde se colocaba una plataforma. Cfr.: D. H. OGDEN, "Gesture and Characterization in Liturgical Drama", *Gesture in Medieval Drama and Art* (edited by Clifford Davidson), Kalamazoo, 2001, p. 33.

¹⁰²² Además propone que se trataría de una especie de "juegos visuales", de manera que en el caso de la mano en la garganta se establecería un paralelismo entre *gola* y *gula*, y en el de la mano en el pecho sería entre *pectus* y *peccatum*. Cfr.: K. AMBROSE, *Op. cit.*, pp. 110-112. Sobre la presencia de este gesto en los dramas litúrgicos veáse también: E. LOMMATZSCH, *Op. cit.*, p. 53.

Por nuestra parte, nos gustaría ir más allá y plantear que este tipo de actitudes y posturas, que formaban parte del lenguaje gestual de los monjes, podrían haber comenzado a ser utilizadas también en las representaciones rituales, es decir, en lo que hoy denominamos los dramas litúrgicos y que de ahí fueron traspasadas al campo artístico.

Por último, en lo que respecta a la postura de la mano en el cuello en la figura de Adán, hemos de señalar que tuvo cierta continuidad en época gótica en toda Europa. Encontramos un ejemplo significativo, por ejemplo, en la figura esculpida en madera en una casa de Bayeux, del siglo XV. Por otro lado, en esta época es frecuente encontrar este gesto en las gárgolas de las catedrales góticas, de manera que se establece también una relación entre el término latino *gargula* y la parte del cuerpo que hemos analizado¹⁰²³.

¹⁰²³ Este gesto lo hallamos, por ejemplo, en una gárgola de la iglesia de Notre-Dame de Semur-en-Auxois, del siglo XIV; en la catedral de Bayeux y en la catedral de Saint-Pierre de Poitiers. Cfr.: C. GAIGNEBET y J. D. LAJOUX, *Op. cit.*, pp. 226-227.

2. Expresión gestual del tronco y extremidades superiores

2.1. *BRAZOS Y MANOS*

Por lo que respecta a las conductas de carácter trabado autoadaptador llevados a cabo por brazos y manos en relación con el tronco y las extremidades inferiores vamos a analizar tres comportamientos principalmente. En dos de ellas intervienen únicamente las extremidades superiores, se trata del gesto de cruzar los brazos a la altura de las muñecas y de la postura de las manos entrelazadas ante el pecho o el vientre. La tercera de ellas implica a otra parte del cuerpo, nos referimos al gesto de colocar los brazos “en jarras” y apoyar las manos en la cintura o la cadera. Empezaremos por este último.

2.1.1. Brazos en jarras y manos en la cintura

Hallamos esta postura fundamentalmente en la iconografía profana, aunque con algunas excepciones. Consiste en colocar una o las dos manos a ambos lados de la cintura o la cadera.

2.1.1.1. *Análisis iconográfico*

Podemos establecer varias peculiaridades sobre este gesto: en primer lugar, se trata de una postura poco frecuente en el románico europeo y, en cambio, tuvo bastante repercusión en la plástica hispana de este momento.

En segundo lugar, es adoptada por un tipo de personaje muy concreto, figuras femeninas en escenas juglarescas y de carácter festivo: bailarinas, danzantes y en algunos casos contorsionistas. Sin embargo, hemos de señalar que existe un tema iconográfico de carácter sacro en el que también es posible encontrar esta actitud. Se trata de la plasmación gráfica del pasaje bíblico en el que Salomé, la hija de Herodíades realiza un baile ante Herodes para conseguir la cabeza de Juan Bautista¹⁰²⁴. Aunque los ejemplos no son muchos, podemos citar su representación en la portada de la iglesia de San Miguel de Estella (**fig. 244**).

En tercer y último lugar, al igual que ocurre en la mayoría de los gestos que estamos analizando en este estudio, podemos establecer una serie de variantes de esta postura, concretamente tres. Dos de ellas la realiza una figura de pie, con el cuerpo erguido, que en unos casos apoya una única mano en la cintura o cadera de ese mismo lado, mientras que en otros apoya ambas manos, una a cada lado. Pero existe también la posibilidad de que, bien con una o las dos manos a esa altura, el personaje curve su cuerpo realizando una contorsión hasta llegar a tocar el suelo con la cabeza. Además, estas figuras de danzantes femeninas suelen formar escena con otros personajes, entre ellos músicos y otros contorsionistas¹⁰²⁵.

¹⁰²⁴ Este pasaje, como ya hemos señalado al analizar las modalidades gestuales de carácter libre relacionadas con el torso, es narrado por *Mateo*, 14, 6-8 y *Marcos* 6, 21-22.

¹⁰²⁵ P. Huerta distingue también varios tipos de bailarinas que realizan este tipo de gestos. Según este autor, la postura adoptada por estas figuras femeninas podría tomar como modelo la danza de Salomé. Por nuestra parte creemos que es posible que esta influencia iconográfica se diera en sentido contrario: que fueran las figuras de danzantes de la iconografía profana las que influyeran en la plasmación gráfica del pasaje bíblico. Si tomamos como ejemplo el gesto de las figuras que presentan los brazos en jarras vemos que los ejemplos conservados procedentes de la iconografía popular son mucho más frecuentes que los de la representación de Salomé en la misma actitud. Véase la interpretación de P. Huerta en: P. L. HUERTA HUERTA, "Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español", *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 138-139.

Por lo que respecta a la primera variante, es decir, aquellas bailarinas que apoyan una mano en la cintura, podemos destacar los siguientes ejemplos: un canecillo en el muro sur de la iglesia cántabra de Revilla-Cabriada, en el que una figura femenina, ataviada con un vestido hasta los pies, se lleva una mano al vientre mientras sujeta con la otra un velo; un capitel de la portada de la iglesia de Rebollo (Segovia), donde podemos ver dos figuras: una danzante que apoya su mano derecha en la cintura, y un músico que porta un instrumento de viento; y una dovela de la iglesia de Otero de Herreros, también en Segovia, en la que de nuevo se representó a la bailarina, con una mano en la cintura y otra levantada, acompañada de un músico, que en este caso toca instrumento de cuerda (**fig. 245**). Esta última escena es especialmente expresiva ya que ambos personajes doblan la cintura hacia delante, con una actitud que logra transmitir claramente la danza que llevan a cabo. Fuera de nuestras fronteras, como hemos señalado, se trata de una actitud poco común, aunque podemos señalar algún caso, muy cercano al ámbito hispano. Se trata de la representación de una figura femenina que es acompañada también de un personaje músico, ambos situados en un capitel interior de la iglesia de Saint-Engrace, en los Pirineos Atlánticos. Al igual que ocurre en la imagen de Otero de Herreros, la bailarina se lleva una mano a la cintura y levanta la otra, al tiempo que el personaje masculino toca un instrumento de cuerda frotada.

Ya en el siglo XIII, en una obra gótica pero que presenta todavía algunos rasgos iconográficos románicos, encontramos la presencia de este gesto. Se trata de un sepulcro procedente del desaparecido monasterio de Villafilar, que hoy se conserva en la iglesia palentina de San Pedro. En este sarcófago se representó a un personaje músico, coronado y sedente, que toca el arpa mientras que ante él

se esculpió a una figura femenina que apoya una mano en la cadera mientras que en la otra sostiene la maqueta de un edificio. Esta escena ha sido identificada como la imagen del rey David músico acompañado de la personificación de la Iglesia. El tipo de arpa representada sigue el modelo generalizado en la plástica románica y la imagen de la Iglesia no sigue los parámetros de su iconografía tradicional, en la que generalmente porta un estandarte y un cáliz. Creemos que la postura que adopta podría ser, al igual que el instrumento musical, una reminiscencia de la actitud de las bailarinas en las escenas de danza de época anterior¹⁰²⁶.

La segunda variante de esa postura que hemos propuesto es aquella que generalmente se denomina *brazos en jarras*, es decir apoyar una mano a cada lado de la cintura o cadera. Al igual que ocurre en el caso anterior, los ejemplos europeos son mucho menores. Podemos citar un cofre de esmaltes hoy conservado en el British Museum (**fig. 246**). En una de sus caras más largas la arqueta acoge una representación de la Adoración de los Magos y en la otra una escena de carácter lúdico profano. En el extremo izquierdo de la composición, un músico toca un instrumento de cuerda frotada, al son de cuya música una figura femenina parece bailar con las manos apoyadas en las caderas¹⁰²⁷.

En cambio, se trata de una actitud que tuvo un especial desarrollo en la plástica peninsular hispana de la segunda mitad del siglo XII, principalmente en soporte escultórico y en cuatro regiones: el Norte de Portugal, Castilla, Aragón y Navarra.

¹⁰²⁶ Sobre esta imagen y la interpretación de las figuras véase: M. RUIZ MALDONADO, “El arpa en la imaginería románica: polisemia de un icono musical en el Camino de Santiago”, *El arpa románica en el Camino de Santiago y su entorno socio-cultural*, Madrid, 1999, pp. 215-216.

¹⁰²⁷ Esta escena ha sido relacionada con la corte de Leonor de Aquitania. Cfr.: B. D. BOEHM – E. TABURET-DELAHAYE, “L’Oeuvre de Limoges”, *De Limoges a Silos...*, p. 77.

En el extremo occidental de la Península encontramos dos ejemplos muy expresivos: uno de ellos se encuentra en la arquivolta de la portada románica del Monasterio de Vilar de Frades (Barcelos) (**fig. 247**); el otro se encuentra representado en un canecillo de la iglesia de San Pedro de Rates (Póvoa de Varzim)¹⁰²⁸.

En la zona castellana podemos citar, entre otros, los siguientes: en Segovia, un capitel de la portada norte de la iglesia de Sequera de Fresno, donde dos figuras femeninas realizan este gesto¹⁰²⁹ y un canecillo en la zona del presbiterio de la iglesia de Santa Marta del Cerro, donde vemos a una única bailarina que adopta esta postura y va ataviada con un vestido hasta los pies, con mangas que cuelgan en pico hasta el suelo, a la moda de la época. En Burgos, una escena juglaresca en la segunda arquivolta de la portada occidental de la iglesia de San Esteban en Hormaza, donde una figura femenina apoya las manos en las caderas y flexiona las rodillas, acompañada de un personaje masculino que toca un instrumento de cuerda (**fig. 248**); y un canecillo en la iglesia de San Lorenzo en Vallejo de Mena. En Palencia, la portada de la iglesia de San Juan Bautista en Moarves de Ojeda. En este caso, la escena juglaresca ocupa tres capiteles de lado izquierdo de la portada. En los de los extremos se han representado a dos músicos, uno sentado con las piernas cruzadas que porta un instrumento de cuerda, y otro, también sedente, pero que toca el arpa. El capitel del centro está ocupado por tres figuras, de las cuales la situada en el ángulo derecho no puede identificarse bien debido a su estado de conservación. En

¹⁰²⁸ Sobre estos ejemplos portugueses véase: L. CORREIA DE SOUSA, "Iconografía musical na escultura Românica em Portugal", *Medievalista* on line, año 1, número 1 (2005).

¹⁰²⁹ Las dos figuras ocupan una de las caras del capitel y van acompañadas de un músico que toca un instrumento de viento, situado en la otra cara. Las dos bailarinas van ataviadas con collares de tres vueltas, de gran tamaño, muy visibles, que agrandan su cuello.

cambio, la situada a la izquierda de la composición, se lleva claramente los brazos a la cintura, sobre los que se enrollan una especie de velos. Está situada de rodillas, al igual que la figura que ocupa el centro de la composición, que eleva los brazos en vez de colocarlos en la postura que estamos analizando.

En Navarra podemos citar también algún ejemplo interesante, como la representación de la portada de Santa María de Sangüesa, donde hallamos una escena formada por dos personajes en el lado izquierdo de la segunda arquivolta: una figura femenina de cabellos largo, ataviada con un vestido hasta los pies que ciñe con un cinturón, se lleva las manos a la cadera, mientras que, encima de ella encontramos un músico. Un canecillo de la iglesia de Santa María de Artaiz nos muestra, de nuevo, a una bailarina en la misma actitud. En otro can de la portada occidental de la iglesia de la Magdalena de Tudela, otra figura femenina se contorsiona hacia atrás, apoyando las manos en la cintura y presentado un cabello largo y suelto.

Por último, en territorio aragonés, podemos señalar también representaciones relevantes de este gesto. En la iglesia de Santa María de Uncastillo se esculpió dos veces una escena muy similar. Una de ellas se encuentra en un canecillo de la iglesia, donde dos figuras femeninas, que se dan la espalda, se llevan ambas manos a la cintura. Van ataviadas con un vestido cuyas mangas cuelgan hasta el suelo, como ocurre en la imagen de la iglesia segoviana de Santa Marta del Cerro citada anteriormente. El canecillo de Uncastillo con la representación de las bailarinas tiene a ambos lados otros dos en los que continúa la escena: en uno de ellos se representa a un arpista mientras que en el otro a un personaje que porta un instrumento de cuerda. Esta fórmula iconográfica la vemos repetida en las arquivoltas de la portada occidental de

esta misma iglesia, donde dos bailarinas forman escena con un músico que toca un instrumento de viento. Aunque ambas figuras se conservan en peor estado que las primeras que hemos comentado, ya que les faltan ambos brazos, gracias a aquellas podemos identificar su postura¹⁰³⁰.

Realmente significativa es la presencia de este gesto en la portada occidental de la iglesia aragonesa de Santiago de Agüero, donde, al igual que ocurre en Moarves de Ojeda, la escena juglaresca se desarrolla en varios capiteles (**fig. 249**). Uno de ellos acoge la representación de un personaje masculino, sentado, que apoya sobre las piernas un arpa; a su lado, ocupando el ángulo del capitel, una figura femenina se lleva ambas manos a la cadera, mientras que en la otra cara se esculpió otro personaje que porta un instrumento de cuerda.

El capitel contiguo a éste presenta una ampliación de la fiesta: en este caso, sin embargo, la escena parece expresar una intensificación tanto de la música como de la danza. La composición ha sido reducida a dos figuras: una de ellas, un músico ataviado con un gorro puntiagudo, toca un instrumento de viento mientras que ante él una figura femenina apoya sus manos en la cadera al tiempo que se contorsiona violentamente y curva su cuerpo hacia atrás, tocando el suelo con los cabellos.

¹⁰³⁰ Ambas escenas habrían sido realizadas por el mismo taller escultórico que, según L. Torralbo, sería el segundo de los que trabajaron en la decoración escultórica de esta iglesia aragonesa. Según esta autora, este taller se ocupó de la ornamentación exterior del edificio: la portada meridional, los modillones de la cornisa del ábside y los capiteles de las ventanas de este último. Desde el punto de vista estilístico, esta escultura ha sido puesta en relación con otras obras románicas del sur de Francia, de la región del Vizcondado de Bearn, en los Pirineos Atlánticos, entre las que están las portadas de Sainte-Marie d'Oloron y Sainte-Foy de Morlaas. Cfr.: L. TORRALBO SALMÓN, *La escultura románica de Santa María de Uncastillo*, Zaragoza, 2003, pp. 39-46. Sin embargo, el gesto que estamos analizando no lo encontramos en ninguna de las dos portadas señaladas.

Éste es, por tanto, un ejemplo de la tercera variante del gesto que estamos analizando. Se trata de figuras femeninas que adoptan una actitud mucho más expresiva, realizan una danza frenética, que se contrapone con las bailarinas que simplemente se llevan una o las dos manos a la altura de la cintura. Común a todas ellas es el ir ataviadas con un vestido hasta los pies y mostrar una larga cabellera, suelta y frecuentemente ondulada. Esta postura tuvo un especial desarrollo en la escultura aragonesa y podemos citar varias obras significativas: la representación de la portada meridional de San Miguel de Biota, que sigue muy de cerca la representación de Santiago de Agüero; uno de los capiteles de la portada meridional de la iglesia de San Nicolás de El Frago, donde la bailarina adopta este gesto pero en presencia del arpista que veíamos en el primer capitel de Agüero; este último modelo se repite en un capitel del claustro de San Pedro el Viejo, en otro de la portada de la iglesia de Ejea de los Caballeros y en uno de los relieves del interior de la Seo de Zaragoza (**fig. 250**)¹⁰³¹. En Navarra, un canecillo de la iglesia de la Magdalena de Tudela, nos muestra un ejemplo muy parecido a los aragoneses: una bailarina de largos cabellos que, situada de perfil respecto al espectador, tiene el torso vuelto hacia atrás y se lleva las manos a la cintura¹⁰³².

2.1.1.2. *Significado y origen*

Por lo que se refiere al significado de este gesto, hemos de señalar, en un primer momento, que se trata de una conducta que, aún hoy, podemos encontrar con cierta frecuencia en la sociedad occidental. Como ya señalara A.

¹⁰³¹ Sobre estos ejemplos aragoneses véase: F. ABBAD RÍOS, *El románico en Cinco Villas*, Madrid, 1974 y M. I. GARCÍA PEROMINGO, "El tema de la bailarina en el románico de Cinco Villas", *Cuadernos de Arte e iconografía*, VI. 11 (1993), pp. 98-102.

¹⁰³² Este canecillo es recogido en: M. A. ARAGONÉS ESTELLA, "Música profana...", p. 276, fig. 11.

Mehrabian, es una posición del cuerpo que indica la actitud y la condición social de la persona que la adopta respecto a la que la recibe. Este investigador ha constatado que, generalmente, el uso de esta postura es más frecuente ante personas a las que no se le tiene aprecio que al contrario. Es más, existe una tendencia a utilizarla preferentemente con personas de estatus inferior y no con las de nivel social superior¹⁰³³.

Sin embargo, creemos que el sentido que tiene esta conducta en época actual no tiene puntos en común con el que porta en las imágenes románicas analizadas. El significado de este gesto en todas sus variantes es claro: tanto si se trata de figuras con el cuerpo erguido como en torsión, que apoyan una o ambas manos en la cintura/cadera, se trata de una actitud que evoca el movimiento realizado al acometer un baile o danza¹⁰³⁴. Las figuras que adoptan esta postura son, por tanto, bailarinas o danzantes y forman parte, en la mayoría de los casos, de una escena en la que aparecen otros personajes relacionados con el ambiente lúdico y festivo: músicos, saltimbanquis, acróbatas, etc.

En lo que se refiere al origen y difusión de la postura, hemos de llamar la atención sobre el extraordinario desarrollo que tiene este gesto en la iconografía románica de los reinos hispanos y que contrasta con otras regiones europeas. En este sentido, planteamos la posibilidad de que, en este caso, la iconografía peninsular hispana recibiera una influencia muy concreta, la musulmana.

¹⁰³³ A. MEHRABIAN, *Op. cit.*, p. 368.

¹⁰³⁴ F. Pérez e I. Frontón han señalado que podríamos establecer una especie de estadios o pasos de la danza: en primer lugar, las figuras que encontramos con el cuerpo erguido, que se llevan una o las dos manos a la cintura, aludirían al momento previo al baile, esperando a escuchar los compases tocados por los músicos junto a los que aparecen representados. En segundo lugar las bailarinas que se contorsionan hacia atrás llegando a arrastrar sus cabellos por el suelo, como en los ejemplos aragoneses, aludiendo ya a la propia danza. Estos dos autores apuntan un tercer estadio, representado por las figuras que dan un salto como si dibujaran una elipse en el aire. Véase: F. J. PÉREZ CARRASCO- I. M. FRONTÓN SIMÓN, “El juglar románico...”, p. 217.

Ya se ha subrayado en el apartado dedicado a las torsiones del cuerpo, que las celebraciones festivas eran frecuentes tanto en el norte como en el sur de la Península. En Al-Andalus, y fundamentalmente en Córdoba, desde el siglo XI, existieron una especie de escuelas similares a los actuales conservatorios en los que se formaban las esclavas destinadas a la música, el canto y a la danza. Estas mujeres recibían una esmerada educación en estos aspectos pero también en otras disciplinas como la filosofía, la geometría o la astronomía¹⁰³⁵. Por su formación, eran extremadamente apreciadas no sólo en esta región, sino también en el Norte de África y en los reinos cristianos del norte peninsular, donde se ha constado su presencia en diversas cortes¹⁰³⁶.

La importancia adquirida por la música, el canto y la danza en la cultura andalusí se incardina a su vez en la propia tradición musulmana oriental desde épocas anteriores, Ya en el siglo X, en Bagdad encontramos un testimonio escrito que da buena prueba de la categoría que habían llegado a adquirir las danzarinas en la cultura islámica. Se trata de la crónica universal *Las praderas del oro*, del viajero Al-Mas' udi, quien describe minuciosamente las condiciones que deben reunir las bailarinas; entre ellas hay características innatas y naturales, como la gracia o el sentimiento interno del ritmo; otras que afectan a su constitución física, como tener el cuello y los cabellos largos, así como un cuerpo bien proporcionado y unas articulaciones flexibles que les permitan tener facilidad de movimiento en la torsión y balanceo del tronco y las

¹⁰³⁵ H. PÉRÈS señala la existencia de un médico del siglo XI que se dedicaba a formar alumnas que después vendía a precios exorbitantes. Recoge la descripción de una de estas muchachas educadas por este médico en unos versos del poeta Ibn Bassam: “Nadie vio, en su época, mujer con aspecto más gracioso, de movimientos más ágiles, de silueta tan fina, de voz más dulce, sabiendo cantar mejor, más destacada en el arte de escribir, en la caligrafía, de cultura más refinada, de dicción más pura (...). Sobresalía en el manejo de las armas, en el volteo de los escudos de cuero, en los juegos malabares con sables, lanzas y afilados puñales; en todo ello no tenía pareja, igual ni equivalente”. Cfr.: H. PÉRÈS, *Op. cit.*, pp. 386-387.

¹⁰³⁶ *Ibidem*, pp. 388-389.

caderas. Por último, deben tener un profundo conocimiento de todos los tipos de danza y sus modalidades, saber contorsionarse y mantener los pies fijos en eje, realizar los movimientos siguiendo el ritmo de la música, etc¹⁰³⁷. Se describen, como vemos, posturas y gestos similares a los que podemos encontrar en la plástica románica.

La poesía andalusí de este momento también proporciona variada información sobre estas bailarinas-cantoras. Aunque no se describen, detalladamente, los movimientos que realizaban en sus danzas, sí permite suponer que se plegaban hacia atrás, es decir, el gesto que vemos realizar a muchas de las figuras de la iconografía románica hispana. Además, en estos poemas encontramos referencias al tipo de vestidos que utilizaban y a los adornos que llevaban, entre los que se encuentran los collares. Destacan, por ejemplo, algunos versos del poeta Ibn al-Zaqqaq, del siglo XII:

“La amé con locura, a aquella morena que cantaba y se contorsionaba; veía en ella una paloma gris-ceniza en una flexible rama”.

“Ella cantaba, y el tintineo de sus joyas le respondía cuando se plegaba en su vestido de wasy y sus collares”

“¿No es extraño que una paloma haya podido cantar al mismo tiempo que la gorguera de plumas de su cuello?”¹⁰³⁸.

¹⁰³⁷ A. SHILOAH, “Reflexions sur la danse artistique musulmane au Moyen Âge”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, IV (1962), p. 464.

¹⁰³⁸ Estos versos han sido traducidos por H. PÉRÈS, *Op.cit.*, p. 392.

El capitel de la portada de San Pedro Moarves de Ojeda (Palencia) nos proporciona una representación de bailarinas cuya vestimenta nos recuerda a la descrita en la poesía árabe, al tiempo que en el capitel de Sequera de Fresno (Segovia), aparecen dos figuras femeninas que adornan su cuello con collares al tiempo que se llevan las dos manos a la cintura. Ambas tienen el cabello muy corto, al contrario de lo que ocurre con la mayoría de los ejemplos que hemos citado. Sin embargo, esta particularidad nos hace pensar en un relato incluido en la obra del siglo XII *Al-Dajira*, de Ibn Bassam, en el que se narra el viaje de un mercader judío a Barbastro para rescatar a las hijas de un noble musulmán que habían quedado cautivas en la ciudad oscense. Al llegar a la casa del conde que las mantenía presas, dicho mercader se encontró con varias muchachas jóvenes con el cabello corto que le servían. Entre ellas se encontraba la primogénita del noble, a la que se le ordenaba cantar¹⁰³⁹. A este respecto, se sabe que en Al-Andalus era frecuente que algunas mujeres-escanciadoras se cortaran el cabello para imitar a los adolescentes¹⁰⁴⁰.

Los paralelos que descubrimos al comparar las fuentes literarias musulmanas y las propias representaciones románicas nos llevan a plantear la posibilidad de que, en el caso de las figuras femeninas que tienen los brazos en jarras, existiera una mezcla de influencias provenientes tanto del románico europeo como del sur islámico, que cristalizaron en el norte peninsular hispano, dando lugar al extraordinario desarrollo que tuvieron estas representaciones en la segunda mitad del siglo XII. Estaríamos, por tanto, ante una situación diferente al gesto de estirar las comisuras de los labios hacia los lados, que

¹⁰³⁹ *Ibidem*, pp. 389-390

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*, p. 375.

hemos analizado anteriormente, y para el que hemos propuesto un origen en el mundo antiguo y un desarrollo paralelo en las culturas cristiana e islámica.

Por último, en lo que respecta al sentido que tal vez tuvieran las representaciones analizadas en este apartado, debemos señalar una doble posibilidad. Esta dualidad semántica sería la misma que hemos planteado al analizar la postura de la torsión y la figura del contorsionista. En primer lugar, las imágenes de bailarinas y danzantes pudieron ser la plasmación artística de las actividades lúdicas que, como hemos resaltado anteriormente, fueron frecuentes en la sociedad medieval. Por otro lado, buena parte de la historiografía del siglo XX ha llamado la atención sobre el carácter negativo que pudieron tener este tipo de representaciones, utilizadas por el clero y la Iglesia para criticar una serie de prácticas y rituales festivos en los que se daba rienda suelta a la alegría y el esparcimiento de la sociedad¹⁰⁴¹.

Sin embargo, en el caso de la postura que estudiamos en este apartado, la de llevarse una o ambas manos a la cintura, hemos de señalar que se trata siempre de figuras femeninas las que la llevan a cabo. Este hecho es, desde todo punto de vista, de radical importancia, debido a las connotaciones negativas que tuvo la figura de la mujer a lo largo de todo el período medieval. Como ya ha puesto de relieve J. Yarza, hemos de tener en cuenta que el arte románico depende, eminentemente, del estamento eclesiástico, tanto del clero regular como secular. Se trata de un grupo social que reniega de la existencia real de la carne, a la que considera como fuente generadora de males y pecados, y que ve en la figura de la mujer a la protagonista de todo un mundo de tentaciones. Por esta razón, como señala J. Yarza, no resulta extraño que en las manifestaciones

¹⁰⁴¹ Sobre la bibliografía de estas dos posibilidades historiográficas remitimos al apartado dedicado a la torsión en el capítulo de los gestos y actitudes libres.

artísticas promovidas por el clero la mujer sea representada como fuente del mal. Para este autor, la representación de figuras de bailarinas tendrían una función ejemplar y condenatoria, en clara relación con el pecado de la lujuria¹⁰⁴².

Como hemos señalado anteriormente, la presencia de la postura analizada en este apartado tuvo una mayor repercusión en la Península Ibérica que en resto de regiones europeas. Sin embargo, es en un manuscrito francés en el que encontramos una referencia que nos sugiere la posibilidad de que este gesto sea portador de un significado simbólico más allá de la plasmación natural de la danza. Se trata de una copia de la obra *De Octo principalibus vitiis*, de Ambroise Autpert, procede de Moissac y es de principios del siglo XI (**fig. 251**)¹⁰⁴³. En el fol. 173r hallamos la representación de un personaje femenino, ataviado con un vestido talar, de mangas anchas y que tiene los brazos en jarras. Una inscripción situada a la altura de su cabeza la identifica como *luxuria*, al tiempo que un demonio le toca la cabeza y otro ser híbrido aprisiona uno de sus pies con unas tenazas. Podríamos, por tanto, identificar a las bailarinas que realizan este gesto en la iconografía románica como una alegoría del pecado de la lujuria¹⁰⁴⁴. En este sentido, el gesto realizado estaría en relación con otros llevados a cabo también por figuras femeninas, como el de peinarse en el caso de las sirenas.

Como conclusión, planteamos la posibilidad de que esta postura de colocar uno o ambos brazos en la cintura, pudo ser un reflejo plástico de una

¹⁰⁴² J. YARZA LUACES, “De <Casadas, estad sujetas a vuestros maridos...”, pp. 232-235 y 241.

¹⁰⁴³ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 2077, fol. 173r.

¹⁰⁴⁴ Sobre esta imagen, así como sobre la representación de la mujer en la iconografía románica véase: C. FRUGONI, “L’iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 20 (1977), pp. 177-188.

conducta que solían realizar bailarinas y contorsionistas en actividades lúdicas del norte peninsular hispano. Hemos planteado que el origen de tal postura podría haber sido importado como influencia de las cortes musulmanas del sur, en las que la realización de este tipo de posturas parece bien atestiguada. Sin embargo, en la cultura cristiana, estos comportamientos fueron condenados por la Iglesia, que utilizó su plasmación artística de manera condenatoria y ejemplarizante. El gesto de la mano en la cintura pudo adquirir, en este sentido, un carácter negativo y ser manejado como símbolo de las tentaciones y el pecado de la lujuria.

2.1.2. Muñecas cruzadas

La segunda conducta trabada autoadaptadora en relación con las extremidades superiores que hemos citado es la de cruzar las muñecas, bien con las manos colocadas delante del vientre, o bien a la altura del pecho.

2.1.2.1. *Muñecas cruzadas a la altura del vientre*

Se trata de una postura que tiene dos variantes: la más simple consiste únicamente en formar una cruz con las muñecas, mientras que la segunda de ellas implica además, asir la muñeca izquierda con la mano derecha. Debido al parecido formal entre ambas modalidades, existen casos en los que la postura es clara, mientras que en otros, por diversos motivos, pueden confundirse¹⁰⁴⁵. Además, son utilizados en los mismos contextos y temas iconográficos para expresar el mismo significado por lo que analizaremos estas dos variantes de manera conjunta.

¹⁰⁴⁵ Puede deberse a un mal estado de conservación de la pieza o también a la poca pericia del artista encargado de realizarla.

Es una actitud presente en varios temas iconográficos de época románica, tanto del ámbito religioso como profano. Por lo que respecta al primero, la *Biblia* es, de nuevo, la principal fuente. Del *Antiguo Testamento*, destaca la plasmación gráfica del pecado original, en la que Adán y Eva adoptan esta postura para cubrirse, de manera que se trata siempre del gesto a la altura del vientre. Los ejemplos que hemos podido encontrar no son muy abundantes, ya que los primeros padres pueden taparse de diversas maneras: únicamente con una mano mientras que con la otra realizan algún otro gesto, como el de agarrarse el cuello, que ya hemos analizado anteriormente o el de llevarse la mano a la mejilla; en el caso de que utilicen ambas manos para cubrirse, existe también la posibilidad de que no lleguen a cruzar las muñecas sino que únicamente coloquen las manos paralelamente.

Por todo ello, el número de obras en las que se aprecia el gesto que estamos analizando se reduce considerablemente. Aún así, en el románico hispano encontramos varios ejemplos: quizá uno de los más significativos se encuentra en el *Beato de Facundo*, en el que la representación de Adán y Eva cubriendo su desnudez aparece representada dos veces (**fig. 252**)¹⁰⁴⁶. En una de ellas la postura que adoptan es la de colocar ambas manos paralelas sujetando una hoja de parra, mientras que en la otra cruzan sus muñecas, tras las cuales sostienen también una hoja. Una actitud muy similar a ésta la hallamos en otro Beato, el conocido como *Beato de Rylands*, en cuyas tablas genealógicas se representó este pasaje del Génesis, aunque en este caso los primeros padres se hallan completamente desnudos y se tapan únicamente con las manos¹⁰⁴⁷. En soporte escultórico, podemos citar la representación en un capitel del exterior de

¹⁰⁴⁶ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitrina 14-2, fols. 64 y 10v.

¹⁰⁴⁷ Manchester, John Rylands University Library, Ms. Lat. 8, fol. 6v.

la ermita de San Pantaleón de Losa (Burgos), o un capitel del claustro de la catedral de Elna (Pirineos Orientales). Una placa de marfil decorada con escenas del Génesis, hoy conservado en el Hermitage de San Petersburgo, muestra también a la figura de Adán adoptando esta postura¹⁰⁴⁸.

Por lo que se refiere al *Nuevo Testamento*, los dos principales pasaje en los que hallamos la representación de este gesto es en la Crucifixión y la Deposición de la cruz¹⁰⁴⁹. Es adoptado indistintamente por María o San Juan, situados a los lados de la cruz. Al contrario de lo que ocurre con este gesto en la escena del pecado original que acabamos de analizar, en este caso se trata de una actitud muy frecuente en todas la regiones del románico europeo; sin embargo, igual que ocurre en el pasaje del Génesis, es combinado con otras posturas como la de llevarse la mano a la mejilla o extender ambas manos hacia la figura de Cristo. En ningún caso los dos personajes muestran el mismo comportamiento, sino que los artistas intentaron aumentar la expresividad de la escena variando las actitudes gestuales.

En soporte escultórico podemos citar, a modo de ejemplo, la escena de las puertas de bronce de la portada occidental de la catedral de Ravello, donde esta postura es adoptada por San Juan, que ase su muñeca izquierda con la mano derecha (**fig. 253**); los grupos escultóricos realizados en madera en la iglesia noruega de Urnes (Sogn) y en la de San Pedro en Bologna, en los que es la Virgen la que es representada con esta actitud: situada a la izquierda de Cristo

¹⁰⁴⁸ La placa está dividida en tres registros. El superior alberga la escena del pecado original, la central el pasaje del arca de Noé, y la inferior el sacrificio de Isaac. Ha sido fechada a principios del siglo XI y relacionada con otras piezas de marfil procedentes del monasterio de San Millán de la Cogolla. Cfr.: C. T. LITTLE, "Plaque with scenes from Genesis", *The Art of Medieval Spain. A.D. 500-1200*, New York, 1993, pp. 266-267

¹⁰⁴⁹ El propio Cristo adopta esta postura en algunos sarcófagos paleocristianos, en escenas del pasaje de su pasión. Así ocurre, por ejemplo, en un sarcófago del Museo Pio Cristiano de Roma, en la escena en la que se le coloca a Jesús la corona de espinas.

crucificado, toma la muñeca izquierda con la mano derecha con las palmas hacia arriba; y en escultura pétrea nos parece muy expresiva la representación del dintel de la portada de la iglesia de Saint-Paul, en Saint-Paul-lès-Dax (Landas), donde María cruza ambas manos ante el pecho, mientras san Juan levanta su brazo izquierdo para llevar la mano a la mejilla¹⁰⁵⁰.

En soporte pictórico destacamos la imagen del conjunto de Sant'Angelo in Formis y en marfil la cubierta de un libro de la escuela de Echternach, del siglo XI y hoy conservado en el British Museum. Por lo que se refiere a los ejemplos en miniatura, citamos la escena del *Antifonario Hartker*, de principios del siglo XI, en el que San Juan coge su muñeca izquierda con la mano derecha¹⁰⁵¹, o el *Sacramentario de Saint Amand*, en el que María adopta esta misma postura pero con las manos hacia arriba¹⁰⁵².

Centrándonos en ámbito peninsular hispano, podemos señalar también algunos ejemplos relevantes, en todos ellos es la Virgen la que ase su muñeca izquierda. En escultura, destacamos la escena de la Crucifixión en la portada de Santo Domingo de Soria, así como uno de los sepulcros hoy conservados en el monasterio de Carrión de los Condes. En soporte pictórico la escena de la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés, actualmente en el Museo Diocesano de Jaca (**fig. 254**). Y, en el ámbito de la producción libraria, la cubierta de los evangelios de la reina Felicia de Aragón, hoy conservados en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Junto con el *Antiguo y el Nuevo Testamento*, el *Apocalipsis* también proporciona varios pasajes en cuya plasmación gráfica podemos encontrar el

¹⁰⁵⁰ Cfr.: F. HORVAT-M PASTOUREAU, *Op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁵¹ Sakt Gallen, Siftsbibliothek, Mss. 390-391.

¹⁰⁵² Valenciennes, Bibliothèque Municipale, Ms. 108, fol. 58v.

gesto que estamos analizando, principalmente en el Juicio Final¹⁰⁵³. Se trata de los condenados al infierno los que muestran este comportamiento. Así podemos verlo, por ejemplo, en el tímpano de Sainte-Foy de Conques (Aveyron), en el que una mujer, con una soga al cuello como símbolo de su cautiverio y condena, ase, en este caso, su muñeca derecha con la mano izquierda (**fig. 255**). Un personaje masculino cruza también las manos, con las palmas hacia arriba, en la imagen del Juicio Final de la catedral de Torcello y una postura muy parecida adopta la figura sentada en el regazo de Lucifer en el folio que ilustra este pasaje en el *Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg (**fig. 256**)¹⁰⁵⁴.

En la Península Ibérica, gracias a la difusión que tuvo el contenido y comentario del último libro de la *Biblia*, encontramos varias imágenes significativas en las que está presente esta actitud.

Una de ellas es la caída de Babilonia, en la que esta postura es adoptada por los mercaderes y reyes de la ciudad al contemplar su destrucción¹⁰⁵⁵. En el *Beato Rylands*, estos personajes están divididos en dos registros, que ocupan todo un folio (**fig. 257**)¹⁰⁵⁶. En cada uno de estos registros, uno de los personajes cruza las manos ante el vientre. Es un gesto que los artistas combinan con otros como mostrar la palma ante el pecho o llevarse una mano velada a la mejilla.

Las escenas que plasman el Juicio Final en los Beatos también ofrecen ejemplos de este gesto. En el fol. 196 del mismo manuscrito que acabamos de

¹⁰⁵³ En el relato bíblico se cita el juicio al que se somete a los muertos, pero no la reacción de éstos al conocer el veredicto de que no estaban inscritos en el libro de la vida y que por tanto eran enviados al infierno. Las actitudes de los condenados son, por tanto, una aportación gráfica de los artistas. Cfr.: *Apocalipsis*, 20, 11-14.

¹⁰⁵⁴ HERRAD OF HOHENBURG, *Op. cit.*, p. 439.

¹⁰⁵⁵ En el texto bíblico se describe la lamentación por la caída de Babilonia y cómo por ella lloran y gimen los mercaderes y reyes de la ciudad. Sin embargo, el único gesto que se cita es el de echarse polvo por encima de la cabeza. Por tanto, los artistas recurrieron a su repertorio gestual para plasmar de manera expresiva la situación acontecida, al igual que ocurre con el pasaje del Juicio Final. Cfr.: *Apocalipsis*, 18, 1-24.

¹⁰⁵⁶ Manchester, John Rylands University Library, Ms. Lat. 8, fol. 182.

citar, podemos observar dos variantes de esta actitud entre los condenados al infierno. En el segundo registro del folio, un personaje cruza las manos ante el pecho, con las palmas hacia arriba, mientras que otro lo hace con ellas hacia abajo, a la altura del vientre (**fig. 258**). Algo parecido ocurre en el *Beato de Facundo*, aunque en este caso, el número de figuras es más reducido, de manera que sólo una de ellas cruza las manos, ante el pecho¹⁰⁵⁷.

Por lo que se refiere al significado y origen de esta actitud, se trata de una actitud que manifiesta plásticamente el sentimiento de dolor y sufrimiento internos ante una situación o hecho acontecido de carácter negativo. En cuanto a su origen, al contrario de lo que hemos visto que sucede con el gesto de llevarse la mano a la garganta en las figuras de Adán y Eva, que no comienza a aparecer en la iconografía románica hasta el siglo XII, la postura que estamos analizando en este apartado, la de formar una cruz con las muñecas, es utilizada por los artistas desde época paleocristiana. La podemos ver, por ejemplo, en la representación de las catacumbas de Pedro y Marcelino o en el sarcófago de Junio Basso (**fig. 259**). En época carolingia, una de las grandes *Biblias* conservadas, la *Biblia de Vivian*, presenta también este gesto¹⁰⁵⁸. De esta manera, existe una especie de continuación gestual a lo largo de toda la Alta y Plena Edad Media.

Al igual que ocurre con este gesto en el pasaje del Pecado Original, la Virgen y San Juan aparecen representados con esta actitud desde época paleocristiana. María adopta esta actitud en algunas de las ampollas de Monza. Además, fue asimilada también por los artistas bizantinos, que la utilizaron combinándola con otras posturas como la de presentar las manos veladas o

¹⁰⁵⁷ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitrina 14-2, fol. 251.

¹⁰⁵⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 1, fol. 10v.

llevarse la mano a la mejilla, de manera similar a lo que hacían los artistas en el Occidente medieval¹⁰⁵⁹. Así lo demuestra, por ejemplo, una miniatura que ilustra las *Homilias de Gregorio Nacianceno*, del siglo IX, en la que San Juan cruza las manos mientras la Virgen extiende sus manos veladas hacia la cruz (**fig. 260**)¹⁰⁶⁰.

Por último, en lo que se refiere a la continuación de esta postura en épocas posteriores a los siglos del románico, podemos afirmar su continuación. Esta postura fue la adoptada por muchos yacentes de sepulcros góticos. Podemos citar, por ejemplo, las efigies esculpidas en los sepulcros de Armengol VII y Armengol IX, hoy conservados en el Metropolitan de Nueva York¹⁰⁶¹.

2.1.2.2. *Manos cruzadas a la altura del pecho*

La segunda variante que hemos propuesto de la postura de cruzar las manos consiste en hacerlo a la altura del pecho, de manera que se muestra el dorso al espectador.

Su presencia en el arte románico peninsular hispano, al igual que en el resto de las regiones europeas, es mucho menor que la postura que acabamos de analizar, la de las manos cruzadas a la altura del vientre. Aún así, podemos señalar algunos ejemplos de gran expresividad.

En soporte pictórico destaca su representación en la escena del Bautismo de Cristo, perteneciente al ciclo de pinturas murales de Santa María de

¹⁰⁵⁹ Sobre la presencia de este gesto en el arte bizantino, así como su origen en el mundo clásico véase: H. MAGUIRE, "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", *Dumbarton Oaks Papers*, 31 (1977), pp. 153-156.

¹⁰⁶⁰ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Grec. 510, fol. 30v.

¹⁰⁶¹ *The Metropolitan Museum of Art. Europe in the Middle Ages*, Nueva York, 1987, pp. 106-107.

Uncastillo (**fig. 261**). Aunque el estado de conservación no es demasiado bueno, podemos ver claramente a la figura de Cristo inmerso en una pila bautismal, con las manos cruzadas y las palmas, extendidas, vueltas hacia el espectador. San Juan Bautista, a su lado, vacía el líquido de una copa sobre él al tiempo que le impone su mano derecha, realizando así el bautismo¹⁰⁶².

Otra representación de esta actitud la encontramos en soporte miniado: se trata de la figura situada en el registro inferior del folio 12v de la *Biblia de Burgos*. Está situada al lado del Pantocrátor. Debajo de ésta se encuentran otras dos figuras, identificadas como Caín y Abel. Portan en sus brazos sendos animales, que parecen ofrecer al Pantocrátor. El personaje que estamos analizando, con los brazos cruzados ante el pecho e inclinando la cabeza hacia Caín y Abel, ha sido identificado por J. Yarza como Seth. Junto con Abel, Seth es prefiguración de Cristo y además simboliza su muerte y resurrección¹⁰⁶³.

En el ámbito escultórico, la Virgen adopta una postura muy similar a la que acabamos de describir en un relieve hoy empotrado en el muro de la iglesia palentina de Dehesa de Tablares (**fig. 262**). En este caso, las manos de María no están extendidas sino que toma una dentro de otra. Sin embargo, están con las palmas vueltas y las aprieta contra su pecho, de manera similar a los demás ejemplos comentados¹⁰⁶⁴.

¹⁰⁶² La adopción de esta postura por parte de Cristo en la escena de su bautismo podemos verla también en otros ámbitos europeos. Citamos, entre otras, la representación del *Hortus Deliciarum* de Herrad von Landsberg, (fol. 98v). Cristo, con el cabello largo y barbado, cruza las manos a la altura del pecho, al tiempo que San Juan, de la misma manera que en la pintura aragonesa, le impone una de sus manos. Cfr.: HERRAD OF HOHENBOURG, *Op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁶³ J. YARZA LUACES, "Las miniaturas...", p. 198.

¹⁰⁶⁴ El gesto de la Virgen en este calvario podemos compararlo con el que realiza San Juan en la misma escena de la Crucifixión, miniada en el *Misal Berthold*, procedente de la abadía alemana de Weingarten y miniado a principios del siglo XIII, conservado en Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 710, fol. 11r. San Juan adopta la postura completa que estamos analizando, los brazos cruzados ante el pecho, con las palmas extendidas y vueltas hacia el espectador. Sobre este calvario: A. SANCHO CAMPO, "Imaginería y artes del objeto del período románico en la provincia de Palencia", *Palencia en los siglos del románico...*, p. 80.

Vemos, por tanto, que se trata de un gesto utilizado en diferentes temas iconográficos, aunque todos ellos relacionados con la iconografía de carácter sacro. El significado de este gesto parece claro: se trata de una actitud que denota sumisión, claudicación, aceptación y humildad, todos ellos valores positivos para la mentalidad medieval. De esta forma, la Virgen acepta con resignación la muerte de su hijo en la cruz; la propia figura de Cristo recibe sumisamente el bautismo de manos de Juan; mientras que Isaac admite humildemente la decisión de su padre de sacrificarle.

Sobre su origen, podríamos afirmar que se trata de un gesto de carácter universal¹⁰⁶⁵. Está presente tanto en la cultura occidental como en la iconografía hinduista y budista. Así por ejemplo, uno de los grandes budas de Gal Vihariya, en Polonnaruva (Sri Lanka), adopta también la misma postura¹⁰⁶⁶. En el arte occidental, podemos rastrearlo desde las civilizaciones más antiguas del mundo mediterráneo. En Egipto, los faraones son representados en esta actitud, cruzando los brazos ante el pecho y sosteniendo en sus manos dos cetros. También aparecen de esta manera, por ejemplo, en la escultura monumental y en los sarcófagos.

Sin embargo, se trata de una actitud prácticamente ausente de la iconografía griega y romana¹⁰⁶⁷. En cambio, resurgió con gran apogeo en la cultura bizantina, de donde pudo haberla tomando el arte medieval occidental.

¹⁰⁶⁵ El estudio más completo sobre el origen y desarrollo de este gesto es: J. BOUSQUET, "Le geste des mains croisées sur la poitrine. Stéréotype ou symbole? Abandons et résurrections d'un motif", *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16 (1985), pp. 51-91.

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹⁰⁶⁷ J. Bousquet cita, como excepción, la representación de esta postura en una hidria de figuras rojas hoy conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston. Cfr.: J. BOUSQUET, *Op. cit.*, p. 76.

2.2. **ÓRGANOS GENITALES**

Las conductas trabadas autoadaptadoras que podemos asociar con los órganos genitales en la iconografía del arte románico peninsular hispano son variadas, de manera que procedemos a realizar, en primer lugar, un análisis iconográfico y formal de las mismas para después indagar en su significado y origen.

2.2.1. Análisis formal e iconográfico

En la iconografía románica española son muy frecuentes las representaciones de “exhibicionistas”, es decir, de personajes que muestran sus órganos genitales, tanto masculinos como femeninos. Las fórmulas iconográficas empleadas para tal fin pueden ser diversas: podemos hallar personajes vestidos, que levantan sus ropajes para mostrar sus sexos. El caso paradigmático de este motivo es la pareja de exhibicionistas esculpidos en dos canecillos de la iglesia burgalesa de San Pedro de Tejada (**fig. 263**). Situados en dos canecillos contiguos, un hombre y una mujer levantan sus vestiduras para mostrar al espectador sus respectivos sexos. Existen también ejemplos de figuras masculinas o femeninas contorsionistas que levantan sus piernas para mostrar su sexo, de las que la muestra gráfica quizá más conocida es un capitel situado en una de las ventanas exteriores de la colegiata de Cervantos (Cantabria)¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁸ Este tipo de escenas de carácter erótico son especialmente habituales en la zona norte de Palencia y sur de la provincia cántabra. Sobre ellas véase: M. P. DELGADO BUENAGA, “Sexo y arte en el románico campurriano”, *Cuadernos de Campoo*, 4 (1996); A. DEL OLMO GARCÍA – B. VARAS VERANO, *El románico erótico en Cantabria*, Palencia, 1988.

Junto con los exhibicionistas, en la iconografía románica en nuestro país podemos hallar también frecuentes representaciones relacionadas con el falo masculino¹⁰⁶⁹. En el arte románico de otras regiones europeas son frecuentes también las conductas trabadas asociadas al sexo femenino, sobre todo aquella que consiste en abrir los genitales con ambas manos para mostrarlos al espectador. En el ámbito de la historiografía anglosajona, los personajes que la adoptan son conocidos como *Sheela Na Gig*, que hemos citado ya en este trabajo, en los apartados dedicados a la torsión en el capítulo de los gestos libres y al de estirar los labios en este mismo capítulo de actitudes trabadas autoadaptadoras¹⁰⁷⁰. Entre los ejemplos más significativos y numerosos que podemos señalar se encuentran las esculturas y relieves irlandeses, de los cuales actualmente el museo nacional de Irlanda conserva hasta trece ejemplares¹⁰⁷¹.

En la Península Ibérica se trata de una postura mucho menos frecuente que en Francia o Gran Bretaña, aunque existen casos como la representación de una figura femenina que abre su sexo en un canecillo de la iglesia zaragozana de Santiago Apóstol, en Luna (**fig. 264**) y otro canecillo en el templo de San Esteban, en Lomilla de Aguilar (Palencia). Sin embargo, autores como J. Nuño, que se basa en los trabajos de otros investigadores, señalan la posibilidad de que las imágenes irlandesas de este tipo de figuras femeninas que abren su sexo podrían haberse inspirado en modelos hispanos. Sería el caso de la *Sheela Na Gig* esculpida en un canecillo de la iglesia inglesa de Kilpeck, cuyo fundador, Oliver de Merlemont, construyó la iglesia tras su peregrinación a Compostela, en el transcurso de la cual habría podido tomar modelos gráficos.

¹⁰⁶⁹ Cfr.: J. NUÑO GONZÁLEZ, "Hacia una visión...", p. 208.

¹⁰⁷⁰ E. KELLY, *Op. cit.*, pp. 124-137 y O. NICCOLI, *Op. cit.*, pp. 199-223.

¹⁰⁷¹ Cfr.: E. KELLY, *Op. cit.*, p. 124.

En lo que se refiere al sexo masculino, la postura más frecuente que hemos podido hallar es la de colocar la mano en el órgano sexual masculino, éste último generalmente de grandes proporciones y en postura erecta¹⁰⁷². Es ésta una actitud difundida por todo el románico europeo, especialmente en Francia e Inglaterra. Además, se trata de una postura que fue frecuentemente combinada con la de tocarse la barba, ya sea bífida o única, larga o corta. Es el caso, por ejemplo, de dos canecillos situados en las iglesias francesas de Saint-Contest (Calvados) y Saint Palais (Gironde) o el de una figura esculpida en las arquivoltas de la iglesia pirenaica de Seignac-Thèze (**fig. 265**). Existen, asimismo, representaciones en las que este comportamiento es combinado con otros, como ocurre en un relieve de Ballycloghduff en Westmeath (Irlanda), donde una figura masculina esculpida de pie se lleva su mano derecha al falo mientras sostiene una llave con la izquierda, situada a la altura del pecho¹⁰⁷³.

Por lo que se refiere al ámbito de la Península Ibérica, podemos señalar muestras de varias variantes de este gesto. Por un lado, la simple representación de una figura masculina que sostiene su sexo con la mano, generalmente la diestra, como ocurre por ejemplo en canecillos situados en el exterior de las iglesias de: el Pla de Santa María (Tarragona), Echano (Navarra), El Olmo (Segovia), el monasterio de Rodilla (Burgos) o en Sequera del Fresno (Segovia), donde se esculpió una figura de cuerpo entero, de pie y de perfil respecto al

¹⁰⁷² Se trata, por tanto, de una exageración o hiperbolismo, lo cual es uno de los signos característicos de toda imagen grotesca, aunque no el único. Así lo señala M. Bajtin: “La exageración (hiberbolización) es efectivamente uno de los signos característicos de lo grotesco (sobre todo en el sistema rabelésiano de imágenes); pero no es, sin embargo el signo más importante. Es inadmisibles considerarla como la naturaleza intrínseca de la imagen grotesca”. Cfr.: M. BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, 1988, p. 276. Véase también: I. RUIZ MONTEJO, “La temática obscena en la iconografía del románico rural”, *Goya*, 147 (1978), pp. 136-146, especialmente p. 144.

¹⁰⁷³ Sobre éstos y otros ejemplos a lo largo y ancho de todo el románico europeo remitimos a la obra, ya citada de: A. WEIR – J. JERMAN, *Op. cit.*, así como la recopilación de ejemplos de este gesto en todas las regiones europeas en el CD editado por: A. WEIR, *Satan in the groin...*

espectador, cubierto con un largo manto y capucha, por lo que podría ser identificado como un monje (**fig. 266**). Levanta ese manto y deja ver un falo de grandes proporciones que toca con su mano izquierda, al tiempo que alza su brazo derecho y señala con su dedo índice hacia arriba. En cambio, en la iglesia de Santa Marta del Cerro (Segovia), la representación de un varón que coge su pene con ambas manos en un canecillo es acompañada de una figura femenina en el canecillo contigua, desnuda y que se lleva las manos a un vientre abultado, clara señal de embarazo. En este caso, podríamos establecer una conexión directa entre los gestos de ambos personajes: la actitud y embarazo de la mujer sería una consecuencia del falo erecto del hombre situado a su lado¹⁰⁷⁴. Hallamos otra escena en la que el gesto masculino mencionado está en relación clara con la mujer: se trata de la imagen esculpida en una de las metopas de la portada occidental de la iglesia de San Quirce de los Ausines (Burgos). Un hombre, situado de perfil, se coge con la mano su desproporcionado pene erecto y señala con la otra mano hacia la figura femenina situada ante él, que con sus manos se dispone a tocarlo¹⁰⁷⁵.

Existe, asimismo, la variante que muestra al hombre con una mano en la barba y otra cogiéndose el falo con la otra. Podemos señalar, también, muestras elocuentes de esta actitud en canecillos situados en: la iglesia cántabra de San Martín de Elines; los templos de Crespos y San Pedro de Tejada en Burgos, el

¹⁰⁷⁴ J. Nuño llama la atención sobre el hecho de que esta mujer sea representada con el cabello suelto y al descubierto, característica generalmente de las mujeres solteras. Cfr.: J. NUÑO GONZÁLEZ, “Hacia una visión...”, p. 204 y p. 221

¹⁰⁷⁵ Se trata de lo que J. Nuño denomina la “solicitud obscena”, que podemos comparar con una escena del Tapiz de Bayeux en la que un hombre también muestra su enorme sexo ante una mujer y extiende su brazo hacia ella haciendo una clara invitación sexual. Ante la imagen burgalesa, el mencionado investigador ha llamado la atención sobre la inscripción situada ante la figura masculina, IO, que parece identificar al propio escultor con el hombre esculpido. Ante ello, se pregunta cómo el artista pudo retratarse en tal situación si la escena tuviera un aparente carácter soez y degradante. Lanza la posibilidad, en este caso concreto, de que la imagen no tuviera un sentido pecaminoso. Cfr.: J. NUÑO GONZÁLEZ, “Hacia una visión...”, p. 209.

templo dedicado a la Virgen de la Peña en Sepúlveda o la iglesia leonesa de Nuestra Señora de la Asunción en Villarmún (**fig. 267**)¹⁰⁷⁶.

2.2.2. Origen y significado

En cuanto al significado de esta conducta nos hallamos ante imágenes que tienen un fuerte componente sexual, situadas casi siempre en canecillos, un lugar del templo románico que frecuentemente acoge escenas de este tipo. Es la simple representación de un onanista que se masturba. Además, en el caso de la variante que hemos señalado en la que se combina el gesto de tocarse el falo con el de tocarse la barba, podemos añadir el matiz de la honra virilidad masculinas al que hemos aludido en el apartado dedicado a la gestualidad de la barba¹⁰⁷⁷. Por último, estas imágenes en las que el hombre muestra un órgano sexual de gran tamaño que coge con la mano puede ser comparado, desde el punto de vista formal y simbólico, con otra postura que fue bastante frecuente en la iconografía románica ultrapirenaica, aunque no tanto en territorio hispano. Se trata de las figuras, de rasgos humanos o animalísticos, que abren su boca, sacan su lengua y tiran de ella hacia fuera¹⁰⁷⁸. Tanto la lengua como el falo tienen en común características eróticas y sexuales muy elocuentes.

¹⁰⁷⁶ Sobre el canecillo de Villarmún véase: M. V. HERRÁEZ ORTEGA, “Arte románico en la cuenca del Esla”, *Tierras de León*, 51 (1983), p. 98. Esta autora relaciona la representación con la idea de la lujuria. Cfr. también: A. M. MARTÍNEZ TEJERA, “Villarmún”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. León*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 639-644.

¹⁰⁷⁷ En cambio, J. Nuño identifica estas imágenes como las de un onanista en actitud pensativa. Para este investigador, la actitud que manifiestan este tipo de figuras que se cogen el falo con una mano y se tocan la barba con la otra transmiten el concepto del hombre sabio y señala paralelos franceses en las iglesias de Champagnoles o Saint Palais. Cfr.: J. NUÑO GONZÁLEZ, “Hacia una visión...”, p. 207.

¹⁰⁷⁸ Citamos, a modo de muestras gráficas, las representaciones de varias figuras humanas y de animales que adoptan esta postura en diversos capiteles del transepto en el interior de la iglesia

Una vez manifestada la carga simbólica de este tipo de imágenes, el segundo paso en su proceso de interpretación sería el de analizar si se trata de representaciones positivas, críticas o bien meramente decorativas¹⁰⁷⁹. El primer aspecto sobre el que queremos llamar la atención, en relación con ello, es que la visión del hombre actual con respecto a las imágenes medievales está enormemente mediatizada por su propia cultura, civilización y costumbres. Escenas que hoy podemos considerar eróticas, obscenas, pudieron tener un carácter mucho más liviano y natural del que hoy en día les conferimos¹⁰⁸⁰.

En cuanto a su carácter positivo o negativo, existen autores que han visto en este tipo de representaciones una condena taxativa hacia prácticas, rituales y costumbres presentes en la sociedad medieval coetánea. Serían imágenes utilizadas por la Iglesia para condenar todos aquellos vicios relacionados con el mundo carnal, las pasiones y la sexualidad¹⁰⁸¹. En este sentido, la *Biblia* es el primero y más importante de los escritos cristianos que hace alusiones al sexo y

francesa de Pamplied (Berry), así como un canecillo en el exterior del templo de Perignac (Charente-Maritime).

¹⁰⁷⁹ Nos encontramos ante un caso muy similar al que ocurre con las representaciones de carácter juglaresco y festivo que hemos analizado ya en este trabajo. Al igual que sucede con los contorsionistas, bailarinas y músicos, la mayor parte de estas representaciones eróticas estaban situadas en los canecillos de los templos románicos y pudieron tener una ambivalencia de sentidos, uno de carácter positivo y otro negativo.

¹⁰⁸⁰ En este sentido, es obligado señalar la enorme influencia que ejerció el Concilio de Trento en el arte y la iconografía de carácter sacro, influencia de la que la cultura actual es todavía heredera en muchos aspectos. En este mismo sentido, I. Montejo señala que los clérigos y, en general la sociedad medieval, se movía entorno a una moralidad mucho más laxa que la Iglesia y la cultura posterior al citado concilio del siglo XVI. Cfr.: I. RUIZ MONTEJO, “La temática obscena...”, p. 139.

Sobre el concepto de obsceno véase también: N. McDONALD, “Introduction”, *Medieval obscenities* (ed. by N. McDonald), York, 2006, pp. 1-16 y F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “Obscenidad en el margen”, *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval* (ed. I. Monteiro Arias, A. B. Muñoz Martínez y F. Villaseñor Sebastián), Madrid, 2009, 101-113, especialmente pp. 101-102.

¹⁰⁸¹ Es el caso, por ejemplo, de A. Weir y J. Jerman, quienes defienden que “the function of sexual exhibitionists is not erotic but rather the reverse, that these extraordinarily frank carvings were more probably an element in the medieval Church’s campaign against immorality, and that they were not intended to inflame the passions but rather to allay them”. La función de estas figuras, por tanto, no estaría relacionada con el erotismo y el deseo de inflamar la pasión humana sino con la intención de condenarla y aplacarla. Cfr.: A. WEIR – J. JERMAN, *Op. cit.*, p. 11.

condena muchas prácticas. Sobre ella se basan los textos condenatorios de los Padres de la Iglesia y los posteriores escritores y teólogos medievales. Junto a varios pasajes del *Antiguo Testamento*, quizá las enseñanzas de San Pablo se convierten en el mejor exponente de la moralidad y legislación cristiana en cuanto a estos aspectos. Los textos de este apóstol se convirtieron en grandes defensores de la castidad, la contención sexual y condenatorios en cuanto a la lujuria y el abandono a las pasiones amorosas:

“Sed, pues, imitadores de Dios, como hijos queridos, y vivid en el amor como Cristo os amó y se entregó por nosotros como oblación y víctima de suave aroma. La fornicación, y toda impureza o codicia, ni siquiera se mencione entre vosotros, como conviene a los santos. Lo mismo que la grosería, las necesidades o las chocarrerías, cosas que no están bien; sino más bien, acciones de gracias. Porque tened entendido que ningún fornicario o impuro o codicioso – que es ser idólatra- participará en la herencia del Reino de Cristo y de Dios. Que nadie os engañe con vanas razones, pues por eso viene la cólera de Dios sobre los rebeldes. No tengáis parte con ellos (...)”¹⁰⁸².

Por otro lado, estas figuras pueden ser interpretadas como imágenes que son reflejo de la cultura popular medieval. En este sentido, I. Ruiz Montejo las ha considerado como una muestra clara de la coexistencia que se dio en la iconografía románica de formas serias y rigurosas y otros motivos asociados a la cultura popular, a las fiestas, el carnaval etc. Serían, en este sentido, ejemplo

¹⁰⁸² *Epístola a los Efesios*, 5, 1-6. Sobre estos aspectos véase: J. NUÑO GONZÁLEZ, “Hacia una visión...”, pp. 198-203.

claro del tipo de sociedad medieval, llena de contrastes y contradicciones¹⁰⁸³. Esta misma autora ha planteado otro aspecto de especial importancia en relación con estas imágenes y los lugares físicos que las acogieron. Se trata de la relación existente entre estas escenas y los artistas que las llevaron a cabo. Según esta investigadora, los escultores que realizaron la mayor parte de los canecillos que hemos ido mencionando se formaron en talleres artísticos relacionados con el mundo religioso. Una vez recibida su formación técnica y artística, fueron trasladándose a diversos lugares más alejados del ámbito eclesiástico y comenzaron a plasmar temas y fórmulas más cercanas a la cultura popular. Y, según esta misma autora, los clérigos rurales no ayudaron a frenar esta tendencia, debido principalmente a dos razones: la primera de ellas es éstos mismo no conocían correctamente los preceptos monacales y cluniacenses y la segunda que ellos mismos se encontraban inmersos en esa cultura popular que reflejaban los artistas en sus obras.

Por último, I. Ruiz Montejo ha llamado la atención sobre un tercer aspecto que consideramos de especial relevancia: se trata de la relación entre estas obras y la poesía trovadoresca y, especialmente goliardesca, tan frecuente en este momento, en la que los temas procaces y con una evidente carga sexual

¹⁰⁸³ Se trata de un caso completamente distinto, por ejemplo, a las representaciones y escenas de carácter erótico y sexual que podemos encontrar en los templos hindúes, como los de Katmandú, Jaipur o Khajuráho. Los altorrelieves esculpidos en estos templos, donde los gestos, posturas y conductas sexuales abundan por doquier, forman una auténtica simbiosis con la filosofía, la religión y la estructura del Hinduismo. Éste está basado, en buena parte, en cultos fálicos de la fertilidad, que hallan su expresión ideal en el arte sacro. O. Giordano describe así la evidente contradicción entre esta simbiosis oriental y la situación de la Edad Media occidental: “La oposición dialéctica entre hombre carnal y hombre espiritual, que marca la vicisitud de la Redención y de la salvación cristiana iniciada con la culpa de los progenitores avergonzados de su propia desnudez, aquí (en el hinduismo) es superada y rescatada por la sacralización del sexo”. Cfr.: O. GIORDANO, *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, 1983, pp. 152-153.

y erótica fueron habituales¹⁰⁸⁴. A este respecto, en nuestra opinión este aspecto resulta importante a la hora de analizar el significado que tuvieron estas imágenes en la iconografía románica. Como ya hemos puesto de relieve en varios momentos a lo largo de este trabajo, creemos que los contactos e influencias entre la literatura y el arte han sido muy estrechos tanto en esta época como en anteriores. En esta misma línea, este tipo de representaciones en los siglos XI y XII tendrían un desarrollo paralelo tanto en las creaciones literarias como artísticas. Así, las imágenes de exhibicionistas, onanistas y otras escenas procaces que hemos citado en este apartado tendría su paralelo textual, por ejemplo, en la descripción que podemos hallar en el *Codex Calixtinus* sobre los navarros:

*“En algunas de sus comarcas, sobre todo en Vizcaya o Álava, el hombre y la mujer navarros se muestran mutuamente sus vergüenzas mientras se calientan. También usan los navarros de las bestias en impuros ayuntamientos. Pues se dice que el navarro cuelga un candado en las ancas de su mula y de su yegua, para que nadie se le acerque, sino él mismo. También besa lujuriosamente el sexo de la mujer y de la mula. Por lo cual, los navarros han de ser censurados por todos los discretos”*¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁸⁴ J. Nuño va más allá y señala que, en la literatura medieval, los cuentos y poemas en los que no existe carga de sentimiento amoroso pero sí mucho deseo sexual no sólo podemos hallarla en el ámbito de las creaciones goliardescas, sino en otras obras con un claro mensaje moralizante como *Las Cantigas* de Alfonso X o los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Además, pone de relieve que los protagonistas de este tipo de cuestiones no son únicamente personajes de las clases sociales más bajas, sino también nobles y clérigos, lo cual, para este autor, es un claro reflejo del acontecer diario de la sociedad medieval. Cfr.: J. NUÑO, “Hacia una visión...”, p. 194.

¹⁰⁸⁵ *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, libro V, cap. VII, *op. cit.*, p. 521.

Por último, nos parece también relevante señalar la posible relación de estas imágenes con respecto a su descripción y condena en los *Penitenciales*, género de la literatura moral cristiana que, desde su aparición en Irlanda en época altomedieval, fueron adquiriendo una gran importancia hasta convertirse en texto de referencia obligada para la Iglesia y la sociedad medievales¹⁰⁸⁶. En estos penitenciales, se otorgaba una gran importancia a todas las actividades de carácter sexual, entre las que se encontraban prácticamente todas las que podemos hallar en los canecillos e imágenes procaces de la iconografía románica: el hecho de exhibir los órganos genitales, la masturbación, las relaciones con animales, la homosexualidad etc. La masturbación, postura que hemos analizado en este apartado, recibió gran atención en los penitenciales, a diferencia de anteriores comentarios cristianos sobre moral sexual. La penitencia impuesta para este tipo de actos variaba considerablemente, pero siempre era tenida en cuenta y castigada duramente¹⁰⁸⁷.

En cuanto al origen de este tipo de imágenes, debemos señalar que escenas con alto contenido erótico o sexual existen desde tiempos prehistóricos. Por ejemplo, la fórmula iconográfica que representa a una figura masculina, desnuda y sedente, con un sexo desproporcionado que se toca con una mano, podemos hallarlo ya en el arte prehistórico, donde estuvo asociado a conceptos como la fertilidad y la procreación¹⁰⁸⁸. Así lo demuestra una figurilla de

¹⁰⁸⁶ Estos manuales eran considerados como guía para los confesores en relación a los pecados reconocidos en el momento de la confesión con el deseo de reconciliarse con Dios y con la Iglesia. En los penitenciales estos confesores encontraban los medios de determinar la peligrosidad y alcance del pecado cometido así como los ritos y acciones a llevar a cabo para lograr la deseada reconciliación. Cfr.: J. BRUNDAGE, *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*, México, 2000, pp. 161-162.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*, p. 170.

¹⁰⁸⁸ El falo, según J. Chevalier y A. Gheerbrant, significa poder generador ante todo. Su representación artística no tiene que tener, por fuerza, un valor esotérico ni erótico. Su poder

terracota hoy conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, fechada a finales del Neolítico, y que ha sido identificada como el dios de la fertilidad¹⁰⁸⁹. En la misma línea estarían muchas de las representaciones de otros dioses del mundo antiguo asociados con estos conceptos de fertilidad y procreación, por ejemplo el dios griego Príapo, cuyo culto se desarrolló a partir del siglo IV a. C.¹⁰⁹⁰.

En el ámbito de la cuenca mediterránea, la cultura grecorromana, de una moralidad relajada, cercana y natural respecto al sexo, dio rienda suelta a representaciones de carácter erótico y procaz en las creaciones artísticas¹⁰⁹¹. Las pinturas de varias casas de Pompeya y las de la Casa de los ciervos en Herculano son un buen ejemplo de ello.

como elemento generador de vida es venerado en numerosas religiones. Cfr.: J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, "Phallus", *op. cit.*, p. 593.

Como portador de un poder apotropaico y asociado al acto procreador, el miembro masculino jugó siempre un papel importante tanto en la religión como en otros aspectos de la vida cotidiana de todas las civilizaciones mediterráneas antiguas. Sobre ello véase: J. SCHERF, "Phallus", *Brill's New Pauly*, 10 (2007), cols. 912-913

¹⁰⁸⁹ Está situada en la sala dedicada al arte premicénico, vitrina 34, No. 5894. Véase una reproducción en: S. KARUSU, *Museo Nacional. Guía ilustrada del Museo*, Atenas, 2000, pp. 13-14.

¹⁰⁹⁰ Este dios procede de la región noroeste de Asia Menor, situada en el Helesponto. Es considerado como hijo de Dionisio y Afrodita. Cuando ésta estaba a punto de dar a luz, Hera, celosa, tocó su estómago con su mano encantada; como consecuencia de ello nació un niño deforme. La diosa de la belleza, entonces, llevó al niño a las montañas, donde fue criado por pastores. Como consecuencia de la anomalía de su miembro sexual, fue adorado como dios de la fertilidad, tanto de la naturaleza como del reino animal y de los seres humanos. En el campo artístico, las representaciones de este dios, generalmente en la escultura, suelen hacer hincapié en el tamaño y características supernaturales de su falo, de manera que en muchos casos se le representa sentado, con las piernas abiertas, reclinado hacia atrás y con los brazos colocados sobre la cabeza, mostrando de manera impudicamente su miembro. Sobre la figura del príapo véase: T. HEINZE, "Priapus", *Brill's New Pauly*, 11 (2007), cols. 820-821.

¹⁰⁹¹ En la Antigüedad grecorromana el matrimonio no se consideraba como el único medio de satisfacer la necesidad erótica. El matrimonio estaba pensado para transmitir un patrimonio o riqueza o para asegurar nuevas fuerzas para un grupo determinado. Griegos y romanos, por tanto, practicaban el sexo independientemente del matrimonio, algo que después dará completamente la vuelta en época medieval. O. Giordano asegura, incluso, que el concepto de "sexualidad contra natura" no era conocido por los romanos y que la heterosexualidad de la reproducción se fue afirmando en los primeros siglos del imperio, provocando la generalización individual y social del matrimonio. Cfr.: O. GIORDANO, *Op. cit.*, p.150. Sobre la sexualidad en la cultura grecolatina véase también la obra: *La imagen del sexo en la Antigüedad* (coord. por S. Celestino), Barcelona, 2007.

Se trata, sin embargo, de un tipo de imágenes que desaparecieron rápidamente con la implantación de la religión y doctrina cristianas. Son representaciones prácticamente ausentes en el arte altomedieval. Por lo que respecta a las primeras representaciones de estas características en la iconografía románica, A. Weir y J. Jerman han propuesto que tienen su origen, propósito y forma en las iglesias románicas franco-españolas y, en cuanto a las imágenes peninsulares hispanas, estos autores las relacionan con las zonas costeras y sobre todo con el Camino de Santiago, señalando que los motivos podrían proceder de Auvernia¹⁰⁹².

Estos mismos autores proponen ciertas influencias de motivos y elementos procedentes del arte antiguo que pudieron haber influido en el surgimiento de exhibicionistas, contorsionistas, personajes que sacan la lengua, que se tocan sus órganos genitales etc. Tomando como punto de partida las teorías de E. Mâle según las cuales muchos temas iconográficos originados en el mundo clásico fueron metamorfoseados en motivos cristianos, experimentando sutiles cambios, estos investigadores creen que en el caso de los exhibicionistas este cambio no fue tan sutil. Señalan como ejemplo claro el caso del tema iconográfico del espinario. La imagen del joven atleta, sedente, que se quita una espina del pie es transformada en época medieval en una figura macrofálica y grotesca. Así también ocurriría con otras figuras en las que las connotaciones sexuales son evidentes¹⁰⁹³.

Por último, en lo que respecta a la continuidad iconográfica de este tipo de representaciones en el arte de la Baja Edad Media, debemos señalar una

¹⁰⁹² A. WEIR – J. JERMAN, *Op. cit.*, pp. 30 y 144. Sobre la transformación del espinario a lo largo del período medieval véase: J. ADHEMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, London, 1939, pp. 189-192.

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p. 18.

persistencia de las imágenes procaces y con esa fuerte carga sexual. En cambio, los soportes que habían sido idóneos en los siglos del románico, los canecillos, son progresivamente sustituidos por otros ámbitos, como fueron las gárgolas de las catedrales góticas, la miniatura y, sobre todo, las misericordias de las sillerías de coro en el interior de los templos. A estas últimas parece haber sido trasladado ese mundo popular, alegre, caricaturesco, procaz y obsceno que hemos podido constatar en los canecillos de las iglesias románicas. Asimismo, han sido analizadas en su relación con la doctrina y la religión cristianas y, en muchos casos, interpretadas con una clara sátira a diversas prácticas y costumbres de clérigos y monjes¹⁰⁹⁴. Y, además, al igual que ocurría en épocas anteriores, su presencia en el arte es paralela a lo que ocurre en otros ámbitos culturales¹⁰⁹⁵.

¹⁰⁹⁴ Sobre la iconografía y los temas profanos en las sillerías de coro véase: I. MATEO GÓMEZ, “La sátira religiosa en las sillerías de coro góticas españolas”, *Archivo Español de Arte*, XLVII (1974), pp. 301-315; ID., *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979 y R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge. I. La vie quotidienne*, New York, 1971.

¹⁰⁹⁵ Es el caso, por ejemplo, del tratado especial compuesto por Jean Gerson, en el siglo XIV, para oír las confesiones de los masturbadores. Aunque ésta era una acción considerada grave, el autor reconoce que era algo sumamente común. De ahí que, tanto ésta como otras actividades, aparezcan con tanta frecuencia en diversos contextos. Cfr.: J. A. BRUNDAGE, *Op. cit.*, p. 515.

3. Extremidades inferiores

Las conductas trabadas autoadaptadoras que podemos hallar en la iconografía románica hispana están asociadas a las posturas adoptados por las piernas. Nos referimos, más concretamente al gesto de cruzar las piernas, que puede representarse tanto en personajes de pie como sentados.

3.1. *LAS PIERNAS*

La postura de las piernas cruzadas en figuras sedentes tiene, en principio, un carácter natural. Es un gesto cotidiano que, hoy en día, realizamos habitualmente. En la plástica románica podemos hallarlo, asimismo, con cierta frecuencia. Sin embargo, como pondremos de relieve a continuación, tras un primer sentido natural, esta conducta de las piernas cruzadas pudo adquirir, en época románica, un significado simbólico más allá de la propia realización de un gesto común.

El primero de ellos sería, de manera similar a la actualidad, una conducta natural. Nos referimos a la representación, fundamentalmente, de músicos y juglares que cruzan sus extremidades inferiores con una finalidad práctica: la de estar cómodos y, además, en algunas ocasiones, poder apoyar en ellas sus instrumentos musicales. Representaciones de este tipo son comunes, como podemos ver, por ejemplo, en los canecillos donde se representan figuras de músicos, como ocurre en dos canecillos de la iglesia de Santa María de la Peña en Sepúlveda (Segovia) o en otro del templo navarro de San Martín de Artaiz (**fig. 268**). Es, además, la postura que pueden ofrecer, con frecuencia, los

músicos en obras islámicas o relacionadas con las artes plásticas de Al-Andalus. Así sucede, por señalar una muestra, en la denominada arqueta de Leyre¹⁰⁹⁶.

Pero, como acabamos de señalar, el gesto de cruzar las piernas pudo tener un sentido más allá que una postura natural y funcional. Fue, al mismo tiempo, adoptada por diversos personajes, caracterizados por ser, siempre, figuras a las que se le confiere dignidad, poder y categoría social, cultural o filosófica. Por último, se trata de una conducta trabada que podemos hallar tanto en la iconografía sacra como profana.

En cuanto a la primera, podemos citar la representación de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis¹⁰⁹⁷. Éstos, sentados, muchas veces con las piernas cruzadas, sostienen entre sus manos sus instrumentos musicales, que frecuentemente apoyan en las extremidades inferiores cruzadas. Esta fórmula iconográfica tuvo una gran difusión en la decoración escultórica de las portadas de las iglesias románicas, y podemos encontrar ejemplos de esta actitud tanto en el románico francés como español. En el primero de los dos territorios fue un motivo iconográfico muy difundido por las regiones de Saintogne, Poitou, Aquitania o Berry. Es significativa, por ejemplo, su presencia en el tímpano en la portada sur de Moissac (**fig. 269**)¹⁰⁹⁸.

Por lo que respecta al románico español, la representación de los ancianos del Apocalipsis se convirtió en un tema muy difundido en las portadas del románico castellano, donde solían ocupar una de las arquivoltas de la

¹⁰⁹⁶ Sobre ésta y otras obras califales andalusíes donde aparece la conducta descrita véase: M. M. LILLO ALEMANY, "La figura del intérprete musical en los marfiles califales andalusíes", *Cuadernos de arte iconografía*, VI-11 (1993), pp. 143-150.

¹⁰⁹⁷ Las figuras de estos ancianos son descritas en varios pasajes del texto apocalíptico. *Apocalipsis*, 4, 10-11: "los veinticuatro Ancianos se postran ante el que está sentado en el trono y adoran al que vive por los siglos de los siglos, y arrojan sus coronas delante del trono (...)"; véase también *Apocalipsis*, 5, 1-4 y *Apocalipsis*, 16-17.

¹⁰⁹⁸ Cfr.: M. SCHAPIRO, *The sculpture of Moissac...*, pp. 77-104.

portada. Podemos destacar su presencia en la portada de la iglesia de Santo Domingo de Soria, o en las burgalesas de San Esteban de Moradillo de Sedano, Ahedo de Butrón o Cerezo de Riotirón, que se encuentra en el paseo de la Isla en la ciudad de Burgos¹⁰⁹⁹. Otros ejemplos interesantes, son los de Sepúlveda y la Colegiata de Toro. Por último, en la zona oriental de la Península, encontramos la gran aportación del arte gallego a esta iconografía: la magnífica representación de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (**fig. 270**)¹¹⁰⁰.

En la misma catedral de Santiago encontramos a otro tipo de figuras que adoptan, con frecuencia, la postura descrita. Se trata de varios de los profetas esculpidos originariamente para el coro pétreo del interior de la catedral compostelana, que actualmente se encuentran decorando la puerta santa en el brazo sur del crucero del templo (**fig. 87**), así como descontextualizados en

¹⁰⁹⁹ Ha sido planteada por varios investigadores la posibilidad de que los ejemplos castellanos citados pudiesen estar copiando la representación de este tema esculpida en una arquivolta de la portada que daba al claustro que existió en Santo Domingo de Silos. Esto explicaría su relativo éxito en el románico castellano, como ocurre con otros motivos presentes en la decoración escultórica del claustro, que se convirtió en cabeza de serie para muchas obras de esta región. Sobre todo ello véase: I. FRONTÓN SIMÓN, “El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Santo Domingo de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 64 (1996), pp. 65-98 y E. LOZANO LÓPEZ, *Op. cit.*, pp. 328-345 (consultado online en: [http://www.tdr.cesca.es/TESIS_URV/AVAILABLE/TDX-0504107-](http://www.tdr.cesca.es/TESIS_URV/AVAILABLE/TDX-0504107-140820/m.VIII.LASCUATROARQUIVOLTAS.PDF)

140820//m.VIII.LASCUATROARQUIVOLTAS.PDF). Sobre la representación de Santo Domingo de Soria véase también: J. A. GÓMEZ-BARRERA – A. PLAZA PLAZA, “Los 24 ancianos músicos de la primera archivolta de Santo Domingo”, *Revista de Soria*, 17 (1997), pp. 17-29. Sobre la representación en Moradillo de Sedano véase: G. BOTO VARELA, “Victoria del León. Humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)”, *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 67-78 y J. MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, “La iglesia románica de Moradillo de Sedano”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VI (1930), pp. 267-275.

¹¹⁰⁰ La imagen compostelana ha sido planteada como la superación y culmen de la tradición iconográfica de las obras castellanas. Sería, según E. Lozano, el final del trayecto de una tradición comenzada en la hipotética representación de Santo Domingo de Silos, que posteriormente se expandió por la región castellana y concluyó al final del Camino de Santiago, en la plasmación del pórtico de la Gloria. Al analizar el ejemplo de Santo Domingo de Soria, esta autora plantea la posibilidad de que la influencia de las obras francesas en las que podemos encontrar este tema iconográfico sobre las hispanas sería menor de lo que se ha supuesto hasta el momento. Cfr.: E. LOZANO LÓPEZ, *Op. cit.*, pp. 328-345.

otros lugares próximos a la capital gallega, por ejemplo en la fuente de San Pedro de Vilanova¹¹⁰¹.

Por otro lado, esta conducta de cruzar las piernas podemos hallarla en la representación de personajes regios y gobernantes, tanto bíblicos como profanos. Se trata, en este caso, de una postura que frecuentemente se combina con la de alzar el brazo derecho y extender el dedo índice. Como ya hemos puesto de relieve al estudiar esta postura del *index* en la plástica románica, Herodes es uno de los reyes bíblicos que más frecuentemente adopta estas posturas, tanto en la Península Ibérica como en otros territorios europeos. En cuanto a estos últimos la combinación de ambas conductas la observamos, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia de Saint-Jacques-des-Guérets (**fig. 271**), donde el monarca oriental ordena la matanza del apóstol Santiago; o, en el campo escultórico, en la representación de la orden de la masacre de los inocentes en Saint-Loup-de-Naud (Ile-de-France). En ámbito hispano podemos citar, entre otros, el ejemplo del fol. 366v de la *Biblia de Ripoll* (**fig. 272**)

En el campo de la iconografía profana los artistas románicos lo utilizaron también, asiduamente, en las representaciones de personajes regios. Como muestras señalamos la representación de un monarca miniado en el fol. 102 del *Beato de Silos* o el documento de donación del rey Ramiro I y su hijo Sancho a la catedral de Jaca (**fig. 90**)¹¹⁰².

Por último, se trata de una postura que hallamos con frecuencia en la iconografía hagiográfica, en la que emperadores, reyes y otros gobernantes

¹¹⁰¹ R. Otero ya ha señalado las similitudes formales entre los personajes esculpidos para el coro mateano y las figuras de los ancianos apocalípticos del pórtico catedralicio. Sobre todo ello véase: R. OTERO NÚÑEZ, "Iconografía del coro del maestro Mateo", *Cuadernos de arte e iconografía*, VI-11 (1993), pp. 9-21 y R. YZQUIERDO PERRÍN, *Reconstrucción del coro pétro del maestro Mateo*, Santiago, 1999.

¹¹⁰² Cfr.: F. GALTIER MARTÍ, "Donación de Ramiro I y su hijo Sancho a la catedral de Jaca", *Sancho el Mayor y sus herederos...* vol. I, p. 157.

ordenan la ejecución de los mártires ante la negativa de éstos a renunciar a su fe cristiana. En ámbito europeo hemos destacado, también en el apartado dedicado al dedo índice, los casos de un arquitrabe hoy conservado en el Museo Civico de Spoleto (**fig. 273**) y el juicio de San Sabino y San Cripriano en las pinturas murales de Saint Savin sur Gartempe. En el románico peninsular hispano podemos señalar las pinturas murales de la nave de la iglesia segoviana de San Vicente en Pelayos de Arroyo (**fig. 274**), o los frontales catalanes procedentes de las iglesias de San Lorenzo Dosmunts (**fig. 275**) y de Santa Margarita de Sescorts¹¹⁰³; así como el capitel del claustro de Santa María de Tudela donde se ordena el martirio de San Lorenzo.

Como apuntábamos anteriormente, el gesto de cruzar las piernas en todos estos personajes alude a la autoridad y poder de todos ellos. En este sentido, S. Moralejo ha llamado la atención sobre el hecho de que esta actitud, por numerosos testimonios iconográficos y fuentes literarias, era prescrita a figuras revestidas de algún tipo de autoridad, ya fuera de tipo político, judicial, militar etc, así como un signo de status social elevado¹¹⁰⁴. En este sentido, podemos equiparar este gesto con el de señalar con el dedo índice, como también hemos señalado anteriormente, así como la utilización de otros atributos que dejen constancia de la dignidad y autoridad del personaje representado: cetro, corona, manto regio etc.

¹¹⁰³ Ambos conservados en la actualidad en el Museo Episcopal de Vic.

¹¹⁰⁴ Este investigador, además, señala que también pudo ser una postura presente en contextos de coloquio o discusión. En este caso, la actitud aludía a la aceptación de superioridad intelectual o magisterio del oponente. Pone el ejemplo de la imagen que plasma en encuentro entre el rey Salomón y la reina de Saba en la portada meridional de la catedral de Orense y, en ámbito francés, en un joven que lleva a cabo una discusión con una figura femenina en un tímpano conservado en el Museo de Saint-Remis de Reims. Cfr.: S. MORALEJO ÁLVAREZ, *Iconografía gallega de David y Salomón...*, pp. 32-33.

Por su parte, E. Aragonés, al analizar la escena de los magos ante Herodes en la tercera arquivolta de la iglesia de Santiago en Puente la Reina también señala que el monarca oriental “cruza una pierna sobre otra en un gesto conocido de autoridad (...)”. Cfr.: E. ARAGONÉS ESTELLA, “La portada de Santiago...”, p. 122.

b. Alteradaptadores

Como ya hemos señalado al comienzo del capítulo dedicado a los gestos, manera y posturas trabadas, podemos subdividir a éstas en autoadaptadoras, que acabamos de analizar y suponen la interacción entre dos o más partes del cuerpo humano; alteradaptadoras, que implican la relación entre dos o más seres humanos y, por último, objetoadaptadoras, en las que existe una correspondencia con elementos extraños al cuerpo humano. A continuación, pasamos a realizar el estudio sobre los gestos alteradaptadores más significativos que fueron utilizados por los artistas de época románica. Al igual que hemos llevado a cabo en el análisis de las actitudes autoadaptadoras, nuestro trabajo se basa en la división de estas conductas en función de las diversas partes del organismo, comenzando por la cabeza; el tronco y extremidades superiores y, por último, las extremidades inferiores.

4. En relación con la cabeza

Asociadas a la cabeza, podemos encontrar en la iconografía románica conductas relacionadas, fundamentalmente, con la boca, la barba y el cabello.

4.1. LA BOCA

4.1.1. El Beso

La principal de las conductas alteradaptadoras en relación con la boca que podemos hallar en la iconografía románica peninsular hispana está relacionada con el acto de besar, es decir “tocar u oprimir con un movimiento de

labios, a impulso del amor o del deseo o en señal de amistad o reverencia”¹¹⁰⁵. Este acto queda codificado en la creación artística mediante la representación de un personaje cuyos labios quedan colocados en una parte del cuerpo de la figura a besar. En este sentido, podemos hallar dos variantes significativas de esta acción: el beso en la cabeza, tanto en la boca como en la mejilla, y el beso en los pies. En el caso de ésta última fórmula, la postura es combinada con el acto de la postración que, en el arte románico de la Península Ibérica, queda circunscrito, fundamentalmente, al tema de la Adoración de los Magos y a escenas procedentes de las miniaturas de los Beatos. Al haber sido ya analizado en el capítulo de los gestos libres, debido a su combinación siempre con la postración, en este momento nos centraremos en el estudio y análisis del beso en el rostro, bien sea en la mejilla o en la boca.

4.1.1.1. *Análisis iconográfico*

Al igual que sucede en la mayor parte de las conductas que estamos analizando en este estudio, la postura que alude, gráficamente, al beso podemos hallarla, tanto en el ámbito de la iconografía profana como religiosa del arte románico hispano.

Por lo que se refiere, en primer lugar, a las representaciones de carácter sacro, el *Antiguo Testamento* nos proporciona un pasaje significativo relacionado con este acto que fue plasmado gráficamente en uno de los frisos del claustro de la catedral de Gerona. Se trata del episodio del *Génesis*

¹¹⁰⁵ Véase: Voz “Besar”, *Diccionario de la Real Academia...*, p. 210.

relacionado con la boda entre Jacob y Raquel¹¹⁰⁶, sellada mediante un beso por ambos contrayentes. Por otro lado, también en relación con el texto veterotestamentario hallamos la representación de la boda de Tobías y Sara en la *Biblia de Ripoll*¹¹⁰⁷. Se reproduce concretamente el intercambio del beso entre ambos novios, junto al ángel Rafael, los padres de Sara y dos sirvientes.

Pero, junto a estas escenas que plasman pasajes veterotestamentarios, existen en el arte románico hispano dos temas iconográficos con mayor difusión, en los que este comportamiento se convierte en el elemento protagonista de la imagen, de manera que asume una gran carga simbólica y conceptual. El primero de ellos es la escena que representa la Visitación, es decir, el momento en el que María acude a casa de su prima Isabel¹¹⁰⁸. Aunque en la narración textual no se describen los gestos concretos realizados por ambas figuras, desde su aparición en el campo artístico en el transcurso del siglo V d.C., este tema presentó dos variantes iconográficas, en las que las actitudes

¹¹⁰⁶ *Génesis*, 19, 28: “Así lo hizo Jacob; y habiendo cumplido aquella semana, le dio por mujer a su hija Raquel. Labán dio su esclava Bilhá como esclava de su hija Raquel. Él se unió también a Raquel y amó a Raquel más que a Lía, y sirvió en casa de su tío otros siete años más”.

¹¹⁰⁷ *Tobías*, 7, 12-13: “Llamó Ragüel a su hija Sarra, y cuando ella se presentó, la tomó de la mano y se la entregó a Tobías, diciendo: <Recíbela, pues se te da por mujer, según la ley y la sentencia escrita en el libro de Moisés. Tómala y llévala con bien a la casa de tu padre. Y que el Dios del Cielo os guíe en paz por el buen camino>. Llamó luego a la madre, mandó traer la hoja de papiro y escribió el contrato matrimonial, con lo cual se la entregó por mujer, conforma a la sentencia de la ley de Moisés”. El texto bíblico, no hace alusión al intercambio de un beso para sellar el compromiso nupcial entre ambos contrayentes de manera que su inclusión en la plasmación gráfica de este pasaje en la miniatura catalana se debe al interés y pericia de los propios miniaturistas.

¹¹⁰⁸ Este pasaje es narrado únicamente por *San Lucas*, 1, 39: “En aquellos días, se levantó María y se fue con prontitud a la región montañosa, a una ciudad de Judá; entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Y sucedió que, en cuanto oyó Isabel el saludo de maría, saltó de gozo el niño en su seno, e Isabel quedó llena de Espíritu Santo (...)”. Como vemos, por tanto, el evangelista señala el acto de saludo entre las dos mujeres pero no describe los gestos concretos llevados a cabo por ninguna de ellas. Este momento, además, en el *Protoevangelio de Santiago*, XII, 2: “Llena de gozo, María se fue a casa de Isabel su parienta. Llamó a la puerta y, al oírla Isabel, dejó la escarlata, corrió hacia la puerta, abrió, y, al ver a María, la bendijo diciendo: <¿De dónde a mí el que la madre de mi Señor venga a mi casa?; pues fijate que el fruto que llevo en mi seno se ha puesto a saltar dentro de mí, como para bendecirte> (...)”. Cfr.: A. DE SANTOS OTERO, *Op. cit.*, p. 150. Tampoco en este caso se hace alusión a conductas concretas para realizar ese acto del saludo entre ambas mujeres.

jugaron un papel fundamental¹¹⁰⁹. Por un lado, los artistas utilizaron la fórmula que consistía en representar a las dos mujeres a una cierta distancia conversando a través de las posturas de sus manos. Por otro lado, desde el primer momento se figuró esta escena mediante la representación de las dos figuras femeninas fundidas en un abrazo, de manera que, en muchos casos, sus rostros y labios llegan a juntarse¹¹¹⁰.

En el arte románico occidental, la fórmula más utilizada por los artistas fue la segunda, aunque con distintos matices. Generalmente, ambas figuras son representadas fundidas en un cálido abrazo, cogiéndose las manos o bien por los hombros. Sin embargo, en algunos casos sus rostros no llegan a tocarse mientras que en otros se plasma claramente el beso en la mejilla o en la boca. En ámbito hispano, se trata del motivo empleado por los escultores del foco de Santo Domingo de Silos: hallamos la representación del beso de María e Isabel en el capitel de la Infancia del claustro de la abadía silense, en el capitel del propio claustro del Burgo de Osma y en el capitel del interior de la iglesia de San Juan de Ortega (**fig. 276**).

Otras muestras elocuentes que podemos citar son: el capitel de la portada de la iglesia de San Salvador en Grandas de Salime (Asturias), el capitel del claustro de San Juan de la Peña (Huesca) o el del monasterio de L'Estany (Barcelona). En soporte argénteo es destacable su presencia en el Arca Santa de

¹¹⁰⁹ Estas dos variantes, una de ellas de origen helenístico y otra de origen sirio, fueron incluidas, siempre, como parte de un programa iconográfico más amplio, el que representaba varios momentos de la infancia de Cristo. La Visitación solía ser la imagen figurada tras la Anunciación. Hasta el siglo XV este tema no comenzó a aparecer en el arte como una escena individual. Sobre ello véase: L. RÉAU, *Op. cit.*, t. I, vol. 2, p. 206; G. SCHILLER, *Op. cit.*, vol. I, p. 55.

Por otro lado, a finales de la Edad Media surgieron otras fórmulas iconográficas para plasmar gráficamente este pasaje. Entre ellas se encuentra el motivo en el que Isabel se arrodilla ante la Virgen y la representación del embarazo en transparencia con los dos embriones visibles en el útero de ambas mujeres. Cfr.: L. RÉAU, *Op. cit.*, t. I, vol. 2, pp. 206-207.

¹¹¹⁰ *Ibidem*, p. 55-56.

la catedral de Oviedo (**fig. 277**), mientras que en el campo de la creación pictórica podemos señalar su representación en las pinturas murales del Panteón de San Isidoro de León¹¹¹¹. Fue también un tema recurrente en la decoración de pintura sobre tabla en los frontales de altar, entre los que podemos destacar el beso y abrazo de María e Isabel en el frontal de la iglesia de Santa María de Lluça¹¹¹².

El segundo de los temas iconográficos procedentes del texto bíblico en los que el beso se convierte en motivo protagonista de la imagen es el de la traición de Judas. En este caso, a diferencia de la Visitación, se trata de un pasaje narrado por los cuatro evangelistas, de los cuales tres, además, describen claramente la realización de este gesto por parte de Judas, convirtiéndolo en el símbolo de su traición¹¹¹³.

¹¹¹¹ La imagen se halla situada en el muro sur del panteón, en el primer arco ciego colindante con la iglesia. La escena, situada bajo un arco, está situada entre la Anunciación a la izquierda y la representación de otro personaje, a la derecha, que ha sido identificado con Joaquín, marido de Ana y padre de la Virgen. Cfr.: A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *Panteón Real de San Isidoro...*, p. 12.

¹¹¹² El frontal contiene un gran recuadro central con la representación de la Virgen y el Niño en una mandorla cuadrilobulada. A ambos lados se representaron otros compartimentos laterales con escenas de la vida de María, entre las que se encuentran la Anunciación, Epifanía, Visitación y Huida a Egipto. Fue realizado en la primera mitad del siglo XIII. Sobre esta pieza véase: J. SUREDA, *La pintura románica...*, pp. 251 y 362.

¹¹¹³ *San Mateo*, 26, 47-50: “Todavía estaba hablando, cuando llegó Judas, uno de los Doce, acompañado de un grupo numeroso con espadas y palos, de parte de los sumos sacerdotes y los ancianos del pueblo. El que le iba a entregar les había dado esta señal: <Aquel a quien yo dé un beso, ése es; prendedle>. Y al instante se acercó a Jesús y le dijo: <¡Salve Rabbí!>, y le dio un beso. Jesús le dijo: <Amigo, ¿a lo que estás aquí!>. Entonces aquellos se acercaron, echaron mano a Jesús y le prendieron”; *San Marcos*, 14, 43-46: “Todavía estaba hablando, cuando de pronto se presenta Judas, uno de los Doce, acompañado de un grupo con espadas y palos, de parte de los sumos sacerdotes, de los escribas y de los ancianos. El que le iba a entregar les había dado esta contraseña: <Aquel a quien yo de un beso, ése es, prendedle y llevadle con cautela>. Nada más llegar, se acerca a él y le dice: <Rabbí> y le dio un beso. Ellos le echaron mano y le prendieron”; *San Lucas*, 22, 47-48: “Todavía estaba hablando, cuando se presentó un grupo; el llamado Judas, uno de los Doce, iba el primero, y se acercó a Jesús para darle un beso. Jesús le dijo: <¡Judas, con un beso entregas al Hijo del hombre!>”; *San Juan*, 18, 1-9, es el único de los evangelistas canónicos que relata el episodio sin hacer referencia al gesto concreto realizado por Judas para delatar a Cristo.

Por otro lado, la traición de Judas en el ciclo de la Pasión de Cristo tiene un precedente claro en la traición llevada a cabo por Absalón al rey David en el Antiguo Testamento. Gracias a la intervención de Joab, el rey David perdona a Absalón: “Fue Joab al rey y se lo comunicó. Entonces llamó al Absalón. Entró éste donde el rey y se postró sobre su rostro en presencia del

Debido a ello, al ser plasmado este episodio del prendimiento de Cristo en el campo artístico, generalmente los artistas se decantaron por la representación de Judas dando a Jesús un beso, bien en la mejilla o directamente en los labios¹¹¹⁴. En el ámbito del arte románico podemos destacar los siguientes ejemplos: en soporte pictórico su representación en las pinturas murales de la iglesia de San Martín de Nohant-Vicq (Berry)¹¹¹⁵; en soporte escultórico es altamente expresiva la escena esculpida en la fachada de la iglesia provenzal de Saint Gilles du Gard (**fig. 278**)¹¹¹⁶; por último es interesante también citar la representación de las puertas de bronce de la catedral de Benevento, donde Judas, además de besar a Cristo, coloca su pie sobre el del maestro, subrayando de este modo, quizá, su traición.

En territorio hispano existen también muestras significativas de la utilización de este gesto en el tema iconográfico que nos ocupa: en el campo de la creación pictórica podemos señalar su presencia en las pinturas murales de la iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés, hoy en el Museo Diocesano de Jaca (**fig. 279**). En el ámbito de la pintura sobre tabla podemos citar la inclusión

rey. Y el rey besó a Absalón” (II *Samuel*, 14, 33). Sobre esto véase: Y. CARRÉ, *Op. cit.*, pp. 404-408.

¹¹¹⁴ Ningún texto justifica la tradición iconográfica de que Judas bese a Cristo en la boca o en la mejilla. En los Evangelios sólo se hace referencia al gesto, sin especificar en qué parte del cuerpo fue realizado. L. Réau ha señalado que, de acuerdo con las costumbres judías, el discípulo debería haber besado la mano del maestro. Sin embargo, en las manifestaciones artísticas, Judas siempre besa a Jesús en el rostro. Este investigador, además, pone de manifiesto que en el arte italiano siempre lo besa en la boca, salvo que lo abraza en el pecho. El ejemplo paradigmático sería la representación realizada por Giotto de Bondone en la Capilla Scrovegni de Padua en el siglo XIV. Cfr.: L. RÉAU, *Op. cit.*, t. I, vol. 2, pp. 451-452. Por otro lado, G. Millet diferencia entre el tipo helenístico de esta representación, en el que Judas se acerca a Cristo por la izquierda, y el tipo oriental, en el que el discípulo llega ante el maestro por la derecha. Cfr.: G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XV et XVIe siècles*, Paris, 1960, p. 326.

¹¹¹⁵ Judas se acerca a Cristo por la izquierda, lo abraza y alza su rostro para besarle, mientras Jesús, situado de espaldas a él, gira su cabeza para recibir el beso, aunque ambas figuras no llegan a tener contacto físico. Cfr.: J. FAVIÈRE, *Berry Roman*, Yonne, 1970, fig. 118.

¹¹¹⁶ La imagen se encuentra situada en los relieves que ornán la portada central de la fachada. Cfr.: W. S. STODDARD, *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its influence on French sculpture*, Middletown, 1973, p. 95 y figs. 133-135.

de esta escena en la denominada “Viga de la Pasión”, que roza los límites cronológicos de nuestro campo de estudio¹¹¹⁷. La imagen de la traición de Judas es la primera de las representaciones empezando por la izquierda, Judas se acerca a Cristo por el lado izquierdo de la composición, mientras éste se gira para recibir el beso y el consiguiente prendimiento. En lo concerniente a la escultura y, sin salirnos del ámbito catalán, podemos señalar un ejemplo notable en un capitel del ala norte del claustro de Santa María de l’Estany¹¹¹⁸. Pero, en soporte escultórico, en la Península Ibérica, destaca, sobre todo, el capitel del prendimiento procedente del claustro de la catedral de Pamplona, hoy en el Museo de Navarra (**fig. 280**). En éste, Judas se acerca por la izquierda a Cristo, cuyos hombros rodea con el brazo izquierdo, y le besa en la boca¹¹¹⁹. En la galería porticada de la iglesia de San Martín de Segovia hallamos otro capitel en el que, de nuevo, se plasma a Judas acercando sus labios al rostro de Cristo, como señal para que los judíos pudieran apresar a éste. Por último, podemos citar la presencia de este tema en un capitel interior de la iglesia asturiana de San Esteban de Sograndio (**fig. 281**).

Junto a la Visitación y el Prendimiento, temas iconográficos en los que el gesto que estamos analizando se convierte en el protagonista de la escena, existe un tercera escena de carácter religioso que conllevó en ocasiones la representación de esta actitud. Se trata de la lamentación sobre Cristo muerto,

¹¹¹⁷ Esta pieza, hoy conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, ha sido fechada en el primer cuarto del siglo XIII. Se trata de una tabla alargada, que posiblemente formaba parte de un baldaquino, en la que se pintó un programa completo dedicado a la Pasión de Cristo. Cfr.: R. ALCOY, “Ilustrador de la Pasión o Maestro de la Pasión”, *Prefiguración del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 168-170 y E. CARBONELL I ESTELLER – J. SUREDA I PONS, *Tesoros medievales del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Barcelona, 1997, pp. 60-62.

¹¹¹⁸ Sobre esta representación véase: A. PLADEVALL – J. VIGUÉ, *El Monastir romànic de Santa Maria de L’Estany*, Barcelona, 1978, pp. 406-407.

¹¹¹⁹ M. JOVER HERNÁNDO, “Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra”, *Príncipe de Viana*, 180 (1987), pp. 7-40, en concreto p. 16.

un tema que no aparece citado en los *Evangelios* y que comenzó a ser representado en el arte bizantino durante el siglo XII, desde donde se difundió a Occidente¹¹²⁰. Generalmente se halla situado entre las escenas de la Deposición de la cruz y el Enterramiento y en él se representó a la figura de María ante el cuerpo de su Hijo, cogiéndole frecuentemente la mano y llevándosela a la boca, en una actitud que podríamos identificar con una muestra de afecto muy similar al beso. En el ámbito peninsular hispano, la conocida como “Viga de la Pasió” a la que acabamos de hacer referencia en relación con el beso de Judas, presenta esta temática y la conducta que acabamos de señalar¹¹²¹.

Como hemos puesto de relieve al comienzo del análisis formal del beso, en la iconografía románica hispana podemos hallar su presencia en escenas de carácter profano. En este sentido, es importante llamar la atención sobre la práctica ausencia de esta conducta en imágenes que plasmen gráficamente el rito del homenaje y la fidelidad, comportamiento que ha quedado atestiguado en la Península Ibérica a través de otras fuentes, como veremos en el análisis del significado y origen de este gesto.

En cambio, sí lo hallamos en representaciones de carácter amistoso o amoroso. En primer lugar, el tema de la despedida de la dama y el caballero, al que ya hemos hecho referencia en el capítulo de los gestos libres debido a la utilización de la postura del brazo levantado¹¹²². El motivo del saludo o despedida de ambos personajes puede ir acompañado, en ocasiones, del abrazo

¹¹²⁰ La imagen apareció en el seno de la cultura bizantina, como consecuencia de la influencia de místicos e himnógrafos que hacían alusión al dolor y los lamentos desgarradores de la Virgen ante la contemplación del cuerpo difunto de su hijo. Según L. Réau, el surgimiento de este tema también pudo ir parejo e influenciado por los ritos populares de las lamentaciones fúnebres. Cfr.: L. RÉAU, *Op. cit.*, t. I, vol. 2, pp. 537-539.

¹¹²¹ En este caso, sin embargo, la escena se halla situada entre el Descendimiento y la Visita al sepulcro vacío de las tres Marías.

¹¹²² Remitimos, por tanto, a la bibliografía general citada en el mencionado capítulo con respecto a este tema iconográfico.

entre ambos y, además, del intercambio de un beso, que en este caso adquiere un carácter de cariño o amor, a diferencia del beso de fidelidad señalado anteriormente. Ejemplos significativos de esta actitud son los las representaciones esculpidas en varias iglesias asturianas. Quizá el más representativo sea el que encontramos en la portada principal del monasterio de San Pedro en Villanueva (Cangas de Onís), donde el motivo del beso aparece dos veces (**fig. 282**)¹¹²³. En la primera de las escenas, el caballero, sobre su montura y con un halcón posado en su brazo izquierdo, gira su rostro para encontrarse con el de la dama que le abraza. En el capitel contiguo, deteriorado en su parte inferior, ambos personajes, situados junto a una representación arquitectónica, se funden en un abrazo y se besan¹¹²⁴. Por otro lado, una escena similar a la primera de las descritas, podemos hallarla en un capitel del arco triunfal de la iglesia de San Esteban en Sograndio¹¹²⁵. De nuevo la figura femenina se halla de pie ante el caballo y el jinete se da la vuelta para encontrarse con ella y adoptar la postura mencionada.

Otros ejemplos asturianos los hallamos en las iglesias de Santa María de Narzana (Sariego) y Santa María de Villamayor (Piloña), así como en un capitel hoy conservado en el monasterio de San Pelayo de Oviedo, del que se desconoce su contexto primigenio. La imagen, en este caso, es muy similar a la

¹¹²³ Sobre este ejemplo véase: I. RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, *Arquitectura religiosa medieval en el espacio oriental de Asturias (ss. XII-XVI)*, Oviedo, 2002, pp. 180-185.

¹¹²⁴ El tema iconográfico se completa con una tercera escena en la que de nuevo aparecen los dos protagonistas, aunque separados. M. Ruiz Maldonado ha querido ver en este tema narrativo una representación del inicio y desenlace de una aventura caballeresca y ha planteado la posibilidad de que se trate de la plasmación plástica de un pasaje épico concreto perteneciente a la épica románica hispana, aunque no ha señalado a cuál. Cfr.: M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica...*, p. 66.

¹¹²⁵ Llama la atención el hecho de que una escena de este tipo esté situada, no sólo en el interior del templo, sino tan próxima a la cabecera. Sobre este aspecto, D. Rico Camps ha señalado, en este sentido, el *pendant* que forma esta escena de beso profano con la representación del beso de Judas. Cfr.: D. RICO CAMPS, *El románico en San Vicente de Ávila...*, p. 235, n. 103. También refleja esta particularidad: I. RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, “Un tema iconográfico entorno al 1200...”, p. 445, n. 35.

segunda de las escenas de Villanueva, ya que se esculpió a dos figuras fundidas en un abrazo y besándose, junto a la representación arquitectónica de un castillo¹¹²⁶.

Junto a estos ejemplos asturianos, el tema iconográfico de la dama y el caballero nos proporciona otras representaciones en las que el beso profano entre ambos protagonistas hace su aparición. Muy parecido a los capiteles anteriormente citados es la escena esculpida en un capitel del crucero en la colegiata zamorana de Santa María de Toro (**fig. 283**), donde de nuevo el caballero se gira para abrazar y besar a la dama que lo sostiene por la cintura¹¹²⁷. En cambio, otros ejemplos castellanos cercanos a esta representación zamorana no presentan el motivo del beso. Entre ellos estarían el capitel de la portada occidental de San Juan del Mercado (Benavente), el de la arquería absidal de San Vicente de Ávila o el de la arquería también absidal de San Millán de Segovia.

Por último, en cuanto a lo que concierne a la presencia del gesto de besar en la iconografía románica hispana debemos hacer alusión a otra representación bien conocida. Se trata de las dos figuras esculpidas en una de las dovelas de la arquivolta interior de la portada meridional de la iglesia lebaniega de Santa María de Piasca (**fig. 284**)¹¹²⁸. El artista esculpió el busto de dos personajes que

¹¹²⁶ A pesar del deterioro avanzado de la pieza, M. S. Álvarez Martínez e I. Torrente Fernández consideran que la calidad de la talla sería esmerada. Sobre ello véase: M. S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ – I. TORRENTE FERNÁNDEZ, “Consideraciones sobre algunos restos de la fábrica románica del monasterio de San Pelayo y de la plástica monumental de Oviedo en el siglo XII”, *Scripta. Estudios en Homenaje a Élide García García*, t. II, Oviedo, 1998, pp. 669-697 e I. RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, “Un tema iconográfico entorno al 1200...”, p. 446.

¹¹²⁷ Al igual que ocurre en Sograndío, la escena se encuentra en un capitel contiguo a la cabecera. En este caso hace pareja con un capitel en el que se esculpió el tema de Daniel en el foso de los leones. Cfr.: M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica...*, p. 65.

¹¹²⁸ Se trata de la portada denominada *Portada del Cuerno*, que daba al claustro. Cfr.: E. CAMPUZANO - R. BOHIGAS, “Santa María la Real de Piasca”, *Clavis: boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, 4 (2003), pp. 8-13.

giran sus rostros para besarse en la boca. Este motivo va acompañado de otra figura femenina, una anciana que mira hacia ellos y tiene un brazo levantado. Además hallamos también la representación de un personaje que escribe acompañado de un lector, una pareja de sastres y otra de herreros, tañedores de instrumentos de cuerda y varios monjes sosteniendo cartelas.

Esta imagen fue analizada, en la década de los setenta, por M. A. García Guinea, que identificó a la anciana como una Celestina que impulsa a la pareja hacia el encuentro amoroso¹¹²⁹. Sin embargo, estudios posteriores han intentado descifrar esta escena en relación con el sacramento del matrimonio.

Recientemente, todo el conjunto de la portada ha sido interpretado por R. Bartal en función de un compromiso nupcial¹¹³⁰. En este sentido, compara esta imagen con otras miniadas en el *Liber Feudorum Maior*¹¹³¹. Este código jurídico, que recopila normas y actos legales del reino de Aragón, fue ilustrado con varias miniaturas sobre el sacramento del matrimonio y el compromiso, que han sido comparadas por esta investigadora con la escena cántabra, que sugiere para ambas un mismo tono cortesano¹¹³². Apunta que en el caso de la portada de Piasca nos encontraríamos ante la representación no de la ceremonia de boda sino ante la ceremonia del compromiso anterior, que en este siglo XII estaba regida por una serie de rituales codificados, entre los que estaba el intercambio de un beso. También relaciona esta autora la imagen de Piasca con la

¹¹²⁹ Cfr. M. A. GARCÍA GUINEA, *El románico en Santander*, vol. I, Santander, 1979, p. 516 e ID., “Piasca”, *Enciclopedia del románico en Cantabria*, vol. 2, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 554-606, especialmente pp. 582-585.

¹¹³⁰ Sobre todo ello véase: R. BARTAL, “The iconographic Program of Santa María in Piasca, an Image of the Contemporary Reality”, *Arte Medievale*, VI/2 (1992), pp. 1-13 e ID., “La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana”, *El tímpano románico*..., pp. 279-294.

¹¹³¹ Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, Registros, 1.

¹¹³² Sin embargo, en el *Liber Feudorum Maior* no hallamos la representación concreta del beso, aunque sí del abrazo. Este hecho también lo pone de manifiesto: A. GÓMEZ GÓMEZ, “Glosas sobre la iconografía de la portada meridional de Piasca (Cantabria)”, *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp. 135-152.

representación de la pareja de Jacob y Raquel en el claustro de la catedral de Gerona que hemos señalado anteriormente.

Además, según R. Bartal, este compromiso nupcial podría estar relacionado con la boda de Alfonso VIII y Leonor de Aquitania en Tarazona, en septiembre de 1170. Esta autora ha relacionado con ella a Gutierre, abad que había estado presente en las negociaciones previas al enlace regio y que dos años después de la celebración del matrimonio consagró la fábrica de Piasca.

Sin embargo, otros investigadores han cuestionado esta teoría. Así, J. L. Hernando Garrido ha puesto de relieve el estado fragmentario del conjunto de la portada, el presumible trasiego de piezas entre las portadas occidental y meridional, así como la presunción de la existencia de un promotor tan erudito en la programación de esta portada lebaniega¹¹³³.

Más recientemente, A. Gómez Gómez ha cuestionado también la teoría de R. Bartal, poniendo de relieve la ausencia de atributos regios en las posibles figuraciones de Alfonso VIII y Leonor o la identificación del objeto presente en la escena de los herreros, que R. Bartal había descrito como una rueda y que este investigador identifica como una lámina metálica que golpea con un martillo sobre el yunque¹¹³⁴. En cambio, ha comparado la imagen cántabra con la representación del matrimonio de Tobías y Sara en la *Biblia de Ripoll* que hemos citado anteriormente. Este autor señala que aunque el número de personajes figurados en ambas imágenes es distinto, el beso es clave en ambas representaciones, así como también la presencia de un ángel. Sin embargo,

¹¹³³ J. L. HERNANDO GARRIDO, “Escultores en el Románico del Norte de Castilla: itinerancias y anonimatos. Reflexiones sobre Rebolledo de la Torre (Burgos) y Santa María de Piasca (Cantabria)”, *Los protagonistas de la obra románica...*, pp. 151-185, especialmente p. 179.

¹¹³⁴ A. GÓMEZ GÓMEZ, “Glosas sobre la iconografía...”, pp. 145-146.

asume que este relato bíblico no fue muy representado en el arte románico y, cuando lo fue, se centró en diferentes aspectos, y no en el momento del enlace entre ambas figuras veterotestamentarias¹¹³⁵.

En nuestra opinión, nos encontramos ante una imagen que, en cierta manera, está desvinculada y descontextualizada de su ambiente original debido, como ya ha señalado J. L. Hernando Garrido, al traslado e intercambio de piezas y dovelas con la portada occidental. Si a este hecho añadimos que el gesto del beso podemos encontrarlo en escenas muy diversas y adquiriendo distintos significados, las posibilidades de interpretación de esta escena se amplían considerablemente.

4.1.1.2. *Significado y origen*

El primer aspecto a tener en cuenta al analizar el gesto del beso es que se trata de una de las conductas más universales que podemos hallar en todo este trabajo. Es un comportamiento común a todas las civilizaciones y culturas desde el surgimiento del ser humano sobre la faz de la tierra. La segunda particularidad importante tiene que ver con el intercambio de besos en la boca. En la cultura occidental actual, los besos en la mejilla son dados tanto entre personajes de un mismo sexo como de distinto. En cambio, las muestras de afecto en la boca han sido consideradas hasta hace poco tiempo como una expresión únicamente concebible entre personas de distinto sexo, debido precisamente a las connotaciones eróticas que se le presuponen¹¹³⁶. Este hecho

¹¹³⁵ *Ibidem*, pp. 148-152.

¹¹³⁶ Sin embargo, desde el punto de vista antropológico, existen estudios que defienden el origen del beso en relación con el acto de alimentar al bebé por parte de su madre. En este sentido, el

queda invalidado a la luz de las imágenes analizadas en relación con la iconografía románica, donde el beso en la boca se intercambia tanto entre Judas y Cristo como entre la dama y el caballero.

En tercer lugar, debemos poner también de manifiesto que nos encontramos ante una actitud a la que, de nuevo en la civilización occidental de nuestros días, podemos adscribir un único significado: el del afecto, cariño o amor. En cambio, si nos trasladamos a épocas anteriores, se trata de un gesto que adquirió diversos significados y fue utilizado en varios contextos distintos¹¹³⁷.

Comenzando por las civilizaciones antiguas de la cuenca mediterránea, podemos observar la presencia de esta postura en las manifestaciones artísticas egipcias en su vertiente de manifestación de cariño. Así lo demuestra, por ejemplo, una estela procedente de Tell-el-Amarna, en la que se representó una escena familiar, con el faraón Akhenatón y su esposa con sus dos hijas (**fig.**

beso en la boca estaría relacionado con la alimentación boca a boca entre la madre y su hijo, una práctica presente en diversas culturas, y consistente en que ésta mastica el alimento antes de pasárselo directamente al niño. Sobre ello véase: D. MORRIS – P. COLLETT – P. MARSH – M. O’SHAGHNESSY, *Op. cit.*, p. 3. Por otro lado, Y. Carré señala que el gesto en la boca, según su contexto, puede funcionar en un plano corporal (como gesto erótico), afectivo (como muestra de afecto), intelectual (como un símbolo jurídico) o espiritual (gesto de carácter litúrgico). Además, esta autora propone que, frecuentemente, dos, tres o incluso los cuatro niveles juntos pueden aparecer implicados en el beso. Cfr.: Y. CARRÉ, *Op. cit.*, p. 15.

¹¹³⁷ W. Frijhoff ha puesto de manifiesto que cada cultura crea su propia configuración de formas y significados. Incluso culturas muy cercanas pueden diferir, de manera considerable, en el uso que hacen de los gestos, debido a diversas variables. Entre ellas se encontrarían, por ejemplo: el objeto del beso, es decir personas humanas, o cosas; la esfera social donde se interactúa con el gesto, que puede ser de carácter público o privado; su alcance, por ejemplo las redes sociales, amigos, familia, intimidad; la relación del rito con respecto a la edad; el estatus social; el género; la forma del beso y las partes del cuerpo humano que intervienen en él; el ambiente cultural, bien sea sacro o profano; y por último sus posibles significados, como amor, deferencia, sumisión, veneración etc. Sobre todo ello véase: W. FRIJHOFF, “The kiss sacred and profane: reflections on a cross-cultural confrontation”, *A Cultural History of Gesture...*, pp. 210-236, especialmente pp. 211-212. Con carácter general sobre los besos véase también los estudios de: K. NYROP, *The Kiss and its History*, London, 1901 y N. PERELLA, *The Kiss Sacred and Profane. An interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes*, California, 1969.

285)¹¹³⁸. Ambos están sentados y sostiene a sus hijas entre sus brazos. El faraón, además, alza a la que tiene hasta su cabeza y la besa.

Si nos trasladamos a Mesopotamia, encontramos otro de los usos principales que tuvo el acto de besar en el mundo antiguo, el de mostrar la veneración, el respeto y la adoración. Como ya hemos puesto de relieve al analizar las conductas de carácter libre, existieron, en la civilización mesopotámica, diversas variantes de muestras de veneración, todas ellas englobadas bajo el término de *prosquinesis*. Una de ellas consistía en el denominado beso a distancia, consistente en besar la palma de la mano y después extender el brazo hacia la persona a quien iba dirigida la adoración. En el campo artístico este movimiento quedó codificado mediante varias posturas, de las cuales podemos destacar la de colocar la mano ante la boca¹¹³⁹, como sucede, por ejemplo, en la estela del Código Hammurabi, fechada entorno al año 1760 a. C., en gran número de cilindros-sellos de época arcadia y sumeria, o en los bajorrelieves de la Apadana de Persépolis, del siglo VI a. C. (**fig. 286**)¹¹⁴⁰.

En los territorios del Oriente próximo en época antigua, el mundo judío, consideró el beso simplemente como un signo de amistad, de bienvenida, de afectación, de reconciliación, pero no constituía un rito particular¹¹⁴¹. En el texto bíblico veterotestamentario, sin embargo, podemos hallar innumerables situaciones, pasajes y momentos en los que el beso se convirtió en protagonista

¹¹³⁸ Hoy conservada en Berlín, Museo Egipcio. Cfr.: *Egipto. El mundo de los faraones...*, p. 338, fig. 25. E. Panofsky identifica los personajes de este mismo relieve como Amenhotep IV con su familia. Cfr.: E. PANOFSKY, *Tomb sculpture...*, p. 16 y fig. 16.

¹¹³⁹ Otras posturas relacionadas con esta actitud son la mano abierta, con la palma vuelta hacia la cara, el dedo índice apuntando hacia la divinidad o el objeto sagrado, la mano con los dedos juntos ante los labios o bien con el pulgar e índice juntos, y el brazo levantando con la palma vuelta hacia el exterior. Cfr.: G. AMAD, *Le baiser rituel. Un geste de culte méconnu*, Beyrouth, 1973, p. 15 y S. LANGDON, *Op. cit.*, p. 544.

¹¹⁴⁰ G. AMAD, *Op. cit.*, figs. 1-7 y 19-20.

¹¹⁴¹ F. CABROL, voz "Baiser", *Dictionnaire d'archéologie...*, t. II, cols. 117-130.

absoluto. Generalmente lo hallamos con un carácter afectuoso o ceremonial, y muy pocas veces como un acto amoroso o erótico¹¹⁴².

Si nos trasladamos a la Península Ibérica, la cultura íbera también nos ha legado alguna muestra importante del papel que el gesto del beso pudo jugar en ella. Así, un sillar procedente de Osuna (Sevilla)¹¹⁴³ muestra la representación en relieve del busto de dos figuras que unen sus rostros físicamente mediante un beso. Se trata de un varón y una mujer que se adornan con collares, un torques en el caso de la figura masculina y un collar de cuentas en el caso de la femenina¹¹⁴⁴.

Por lo que se refiere a la cultura grecolatina encontramos la utilización de este acto en varios contextos y con diversos significados¹¹⁴⁵. Por un lado, las fuentes literarias nos dan constancia del gesto del beso en la mano como señal de súplica, como demuestra el pasaje de *La Iliada* en el que Príamo se postra ante Aquiles:

“Respeto, pues, a los dioses, oh Aquiles, y apiádate de mí, recordando a tu padre anciano; piensa que aún soy más digno de compasión que él, pues he hecho lo que no hizo mortal alguno en la

¹¹⁴² Entre las excepciones podemos señalar: *Proverbios*, 7, 13 y *Cánticos*, 1, 2.

¹¹⁴³ Actualmente conservado en Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

¹¹⁴⁴ Sobre esta pieza véase: E. RUANO RUIZ, “El amor y el matrimonio entre los íberos”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua*, 7 (1994), pp. 141-163, especialmente p. 147 y fig. 7

¹¹⁴⁵ Por ello, los gramáticos romanos solían distinguir entre tres clases de gestos: *oscula* (el beso de la amistad y la afeción), *basia* (los besos de amor), y *suavia* (los besos apasionados). Cfr.: G. FENWICK JONES, “El papel del beso en el cantar de gesta”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31 (1965-1966), pp. 105-118, especialmente p. 110, n. 32 y W. FRIJHOFF, “The kiss sacred and profane...”, p. 211.

tierra: ¡llevar a mis labios las manos del hombre que me abrumó de pesares! ¡Las propias manos que dieron muerte a mis hijos!”¹¹⁴⁶.

Por otro lado, lo hallamos también en relación con las muestras de afecto y de cariño, generalmente en relación con el intercambio de besos en el rostro y la boca. En la cerámica griega las escenas amorosas tuvieron, por ejemplo, un gran desarrollo, como podemos comprobar en una crátera del pintor de Palermo, hoy en el Museo Gregoriano Etrusco de Roma o en otra crátera del pintor de Leningrado, de la Biblioteca Nacional de París¹¹⁴⁷. En las manifestaciones artísticas de época romana podemos citar, por ejemplo, las pinturas de la Villa Farnesina, hoy conservadas en el Museo Nazionale di Roma (**fig. 287**), donde hallamos la representación de una pareja recostada en un diván y fundida en un abrazo amoroso, o en los mosaicos de la villa romana de Piazza Armerina (Sicilia), concretamente en el mosaico que adornaba la habitación del Dominus, donde se representó a una pareja, de pie, en actitud de besarse.

El beso en el mundo romano, además, fue uno de los elementos fundamentales en la celebración de las uniones matrimoniales. Esto se acentúa si nos trasladamos a la Hispania romana. En su tratado *Sobre el matrimonio*, Séneca describe la intervención del ósculo en este tipo de ceremonias como algo habitual en la sociedad cordobesa y señala que el beso era dado por el novio a la novia en presencia de ocho parientes y vecinos¹¹⁴⁸. Pero, además, este acto tenía

¹¹⁴⁶ *La Iliada...*, XXIV, 486, p. 460.

¹¹⁴⁷ Sobre el gesto del beso en la cerámica griega véase el capítulo dedicado al efecto en: M. BAGGIO, *I Gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a.C.*, Roma, 2004, pp. 117-167 y figs. 34-35.

¹¹⁴⁸ R. DE UREÑA Y SMENJAUD, *Historia de la literatura jurídica española*, Madrid, 1906, p. 293. Sobre el tratado de Séneca y el tema del matrimonio en la filosofía de los estoicos romanos véase: I. RAMELLI, “La tematica de *matrimonio* nello Stoicismo romano: alcune osservazioni”, *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 5 (2000), pp. 145-162.

también cierto interés desde el punto de vista jurídico en estos territorios occidentales del Imperio, lo que motivó que, ya que en el siglo IV d. C., Constantino regulara la intervención del beso en relación con las donaciones esponsalicias. En el año 336, este emperador dirigió una Constitución a Tiberio, vicario de los Españoles, la que se conoce como *Ley del ósculo*. Según esta norma, si moría uno de los prometidos antes de llegar a contraer el matrimonio habiéndose intercambiado ya el beso de compromiso (*interviniente osculo*), la mitad de las donaciones corresponderían al cónyuge que había sobrevivido mientras que la otra mitad a los herederos del difunto. En cambio, si no se había intercambiado el beso (*osculo non interviniente*), los bienes donados debían ser restituidos al esposo donante o a sus herederos. En el caso raro de que el donante hubiera sido la esposa y no el marido, como solía ser habitual, los bienes habrían de ser restituidos a ésta en todo caso, *interviniente uel non interviniente osculo*¹¹⁴⁹.

El último de los usos y contextos que podemos señalar en relación con el beso en la cultura grecolatina está relacionado con el ámbito funerario, donde fue frecuente no sólo el besar al difunto sino también al moribundo en la boca, un acto con el que se pretendía recoger a través de los labios el alma del ser agonizante. Esta acción era realizada, generalmente, entre dos amantes, entre madre e hijo o entre hermana y hermano, es decir dos personas muy allegadas.

¹¹⁴⁹ R. DE UREÑA Y SMENJAUD, *Op. cit.*, p. 294. En cuanto a estas donaciones, que se realizaban antes del propio matrimonio, surgieron en época bajoimperial por influjo germánico. Eran realizadas generalmente por el futuro marido a su prometida para reforzar el compromiso nupcial establecido y garantizar un soporte material para la esposa e hijos en caso de divorcio o viudez. Por influencia del cristianismo, a partir del siglo IV d. C. se convirtieron en un elemento imprescindible para la legitimidad del matrimonio y se difundieron por todo el occidente cristiano. Sobre este aspecto véase: M. ARIAS Y ALONSO, “*Kartulae arrarum*. Significado socioeconómico del matrimonio femenino en latín medieval”, *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina XVIII Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León, León, 2-5 de noviembre de 2004*, ed. J. M. Nieto Ibáñez, León, 2005, pp. 285-302.

La realización de esta conducta, aunque frecuente en el campo literario, es menos asidua en las fuentes artísticas¹¹⁵⁰.

Con la llegada del cristianismo, los besos no cesaron de tener importancia, tanto en los rituales religiosos como en la vida cotidiana. Inmersos en la cultura y costumbres romanas, los primeros cristianos continuaron realizando este tipo de actos de manera natural. De hecho, el beso entre hombres era algo tan común que Judas creyó que podía utilizarlo como recurso para identificar a su Maestro sin levantar sospechas¹¹⁵¹.

Por otro lado, el cristianismo introdujo este acto en sus ritos como un signo de unión y de paz, como atestiguan varias de las epístolas de San Pablo y San Pedro. Tomamos como ejemplo la Epístola a los romanos de San Pablo en la que determina el beso como signo de saludo entre los cristianos:

*“Saludaos los unos a los otros con el beso santo. Todas las iglesias de Cristo os saludan”*¹¹⁵².

Se consideraba habitual que un cristiano, al entrar en la casa de otro hermano cristiano y recibir hospitalidad por parte de éste, intercambiara con él

¹¹⁵⁰ Sobre esto véase: M. A. FORNÉS PALLICER – M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, “El beso al moribundo”, *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos...*, t. II, pp. 833-838.

¹¹⁵¹ J. RUSSEL MAJOR, “<Bastard Feudalism> and the Kiss: Changing Social Mores in Late Medieval and Early Modern France”, *Journal of Interdisciplinary History*, XVII:3 (1987), p. 510.

¹¹⁵² *Primera Epístola a los Romanos*, 16, 16. Frases muy parecidas se suceden en los siguientes pasajes bíblicos: *Primera Epístola a los Corintios*, 16, 20; *Segunda Epístola a los Corintios*, 13, 12; *Primera Epístola a los Tesalonicenses*, 5, 26 y *Primera Epístola de San Pedro*, 4, 14. Todos estos textos son citados también por: F. CABROL, voz “Baiser”, *Dictionnaire d’archéologie...*, t. II, col. 118. Sobre el beso en el cristianismo puede consultarse, con carácter general, el estudio de: R. CALATAYUD GASCÓ, *Beso humano y ósculo cristiano: dimensiones historico-teológicas del beso litúrgico*, Valencia, 2003.

el beso de la paz, algo que señalan diversos autores como Tertuliano¹¹⁵³. Pero, además, este acto llegó a constituir en sí mismo un rito especial en el desarrollo de la liturgia¹¹⁵⁴. En este sentido, el lugar y momento que ocupaba este acto tuvo desde el primer momento una importancia especial, considerado como una característica que diferenciaba a las dos grandes familias litúrgicas cristianas. En Oriente, este beso de paz se realiza al final de la oración de los fieles o de la letanía, es decir en el ofertorio. En la iglesia romana, en cambio, se llevaba a cabo antes de la comunión. Aún así, las liturgias gala y mozárabe defendían el intercambio del beso de paz en el ofertorio, de manera que se convirtió en uno de los argumentos para asociar estas liturgias con la oriental¹¹⁵⁵.

Por otro lado, además de durante el oficio de la misa, el principal rito cristiano, el beso adquirió pronto importancia en otras celebraciones y ritos: el obispo abrazaba a los neófitos a los que iba a otorgar el bautismo; la absolución y la reconciliación de los penitentes solía implicar, asimismo, el rito del beso de paz; éste se daba asimismo entre los contrayentes en el sacramento del matrimonio, siguiendo en este caso una costumbre pagana¹¹⁵⁶; también se tenía esta actitud con los moribundos y a los difuntos, de nuevo continuando con el hábito presente en la cultura romana citado anteriormente; por último, los fieles

¹¹⁵³ W. RORDORF, *Op. cit.*, pp. 192-193.

¹¹⁵⁴ Fue únicamente eliminado en el transcurso de las misas de difuntos y de la misa del jueves santo. Para este último, la razón dada para la supresión de este acto fue que se trataba de un día marcado por el beso de Judas, de manera que se quería evitar toda alusión explícita a éste. En cuanto a las misas de los muertos, se trataba de misas privadas y el beso no se daba más que en misas solemnes. F. CABROL, voz "Baiser", *Dictionnaire d'archéologie...*, t. II, col. 127.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, col. 121. Esta diferencia también la señala: W. RORDORF, *Op. cit.*, p. 193.

¹¹⁵⁶ El beso a partir de la época de Constantino jugó un papel esencial en los ritos previos a la celebración del matrimonio, sobre todo en el momento del compromiso y el intercambio de donaciones entre ambos contrayentes. Cfr.: H. LECLERCQ, "Mariage", *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie...*, t. X, cols. 1843-1982. Sobre el concepto del matrimonio a partir del cristianismo y su plasmación en la iconografía véase, con carácter general: A. ROIG i TORRENTÓ, "Mariage", *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003, pp. 531-533.

solían también besar el evangelio, así como los pies del papa, ambos actos en señal de respeto y veneración¹¹⁵⁷.

Por lo que se refiere a Oriente y la cultura bizantina, este gesto fue introducidos en los ritos religiosos como signo de paz. Pero, además, las fuentes nos dan constancia del intercambio de besos en otros contextos de la vida, por ejemplo, en relación con las muestras de afecto y veneración. Este tipo de comportamientos eran exteriorizados a través de besos en diversas partes del cuerpo y entre personas tanto del mismo como de distinto sexo. Así podemos intuirlo, por ejemplo, en el poema de Basilio Digenis Akritas en el siglo X:

*“El padre y el tío besaban a éste,
sus manos y abrazos, ojos y pecho,
y ambos, alegres, le decían de este modo (...)”*¹¹⁵⁸.

Además, las fuentes literarias nos proporcionan también el intercambio de besos como forma de saludo y de despedida, en este caso en la boca, tal y como podemos comprobar en dos pasajes de la novela *Rodante y Dosicles*, del siglo XII:

“Supo que se trataba de la presencia de Estratón y Lisipo. Se acercó a los dos, los besó en la boca y, cogiéndolos, los llevó ante su padre y dijo: <Padre, la suerte que tuvimos, pienso, parecería pequeña, en razón de la alegría, si se quiere comparar con la de

¹¹⁵⁷ F. CABROL, voz “Baiser”, *Dictionnaire d’Archéologie...*, t. II, cols. 127-128.

¹¹⁵⁸ *Basilio Digenis Akritas...*, pp. 153-154.

ahora. Estos caballeros que ves aquí son los padres de Rodante y de Dosicles”¹¹⁵⁹.

“Así agasajó Cratón a los ancianos hasta que, al final de dos días completos, cuando no los pudo retener por más tiempo, deseándoles lo mejor, vientos favorables, mar en calma, navegación tranquila, se les acercó finalmente, les besó la boca y envió al mismo lugar a terceras personas que serían útiles al buen guía Crátandro”¹¹⁶⁰.

En cuanto a las fuentes artísticas, el arte bizantino nos muestra la presencia de esta conducta en, prácticamente, los mismos temas iconográficos procedentes del texto bíblico a los que hemos hecho referencia en el arte románico. Así, aunque el tema de la Visitación no llegó a constituir una de las grandes doce fiestas litúrgicas de la iglesia oriental, el denominado *dodekaorton*¹¹⁶¹, podemos hallar esta escena en muchos ciclos de la infancia de Cristo, por ejemplo, en las pinturas murales de la iglesia Ayvali Kilise en Capadocia. Algo similar sucede con la traición de Judas que, sin llegar a convertirse en uno de los pasajes fundamentales del ciclo de la pasión de Cristo, podemos hallarlo en múltiples obras. El arte bizantino combinó varias fórmulas iconográficas para representar el encuentro entre el discípulo y el maestro, como por ejemplo plasmar el momento en el que el grupo de soldados acompañados por Judas llegan ante Cristo, sin llegar a representar el momento en el que el

¹¹⁵⁹ TEODORO PRÓDOMOS, *Op. cit.*, p. 156.

¹¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 159.

¹¹⁶¹ Sobre este conjunto de doce fiestas litúrgicas en Bizancio véase el artículo ya citado en este trabajo de: E. KITZINGER, “Reflections on the feast cycle in Byzantine Art”..., pp. 51-73.

discípulo realiza el acto concreto para delatarlo¹¹⁶². En otros casos, sin embargo, al igual que ocurría en el arte occidental, se figuró el beso de traición, como por ejemplo en los mosaicos de San Apolinar el Nuevo (Rávena)¹¹⁶³.

En tercer lugar, como hemos señalado anteriormente, la escena del lamento de la Virgen sobre el cuerpo difunto de su hijo constituyó un tema esencial en la iconografía bizantina, donde surgió a partir de textos apócrifos y de exégetas que hicieron hincapié en el dolor desgarrador sufrido por María ante el cuerpo de Cristo. Así, suele ser representada cogiendo la mano de su hijo o acercando su rostro al de éste. Este tema, como hemos señalado, fue posteriormente trasladado al arte occidental como hemos podido comprobar en la denominada “Viga de la Pasión” conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña¹¹⁶⁴.

Por lo que se refiere al occidente de la cuenca mediterránea, el cristianismo, al igual que en Oriente, incluyó el intercambio de besos en el oficio litúrgico, como demuestra su descripción en la obra *De ecclesiasticis officiis* de San Isidoro de Sevilla:

*“En la cuarta, después de las peticiones anteriores, es preparación el beso de la paz, para que todos, reconciliados entre sí, se unan al Cuerpo y a la Sangre de Cristo, porque el Cuerpo indivisible de Cristo no admite discordia alguna”*¹¹⁶⁵.

¹¹⁶² G. MILLET, *Op. cit.*, pp. 328-329.

¹¹⁶³ *Ibidem*, fig. 351.

¹¹⁶⁴ Sobre este tema iconográfico en el arte bizantino, donde fue denominado *Threnos*, véase: G. MILLET, *Op. cit.*, pp. 489-516.

¹¹⁶⁵ ISIDORO DE SEVILLA, *De los oficios eclesiásticos*, introducción y traducción del latín por A. Viñayo González, León, 2007, Libro I, cap XV: De la misa y sus oraciones, p. 55. Sobre la inclusión del ósculo de paz en el desarrollo de la eucaristía véase también: M. RIGHETTI, *Historia de la liturgia. II*, Madrid, 1956, pp. 431-436.

Por otro lado, en la Alta Edad Media, este ósculo de paz era utilizado también fuera de la liturgia, como una acción llevada a cabo en otro tipo de contextos dentro de la vida monástica. Así por ejemplo, San Fructuoso, en el siglo VII, hace alusión a este acto cuando describe la norma que debe seguirse con los monjes que por algún vicio desertan de su propio monasterio:

*“Cuando alguien se fugare por un vicio del monasterio, no será recibido en otro ni por afecto de humanidad ni por ósculo de paz, sino que sin tardanza será devuelto, con las manos atadas a la espalda, a su propio abad”*¹¹⁶⁶.

En la Alta Edad Media hispana, el beso continuó jugando un papel importante en las ceremonias nupciales, como una continuación clara de la tradición anterior señalada anteriormente. Es más, la Ley del ósculo promulgada por Constantino fue pasando de unos códigos jurídicos a otros a lo largo de todo el período medieval, hasta llegar a ser incluida por Alfonso X en *Las Partidas*¹¹⁶⁷.

¹¹⁶⁶ SAN FRUCTUOSO, *Regla común*, 20. Cfr.: SAN LEANDRO, SAN FRUCTUOSO, SAN ISIDORO, *Reglas monásticas...*, p. 207.

¹¹⁶⁷ Partida IV, Título XI, Ley III: “(...) Ca si se muriere el esposo, que fizo el don, ante que besasse la esposa, deue ser tornada la cosa quel fue dada, por tal do nadio como este, a sus herederos del finado. Mas si la ouiesse besado, en on les deue tornar saluo la metad: e la otra metad deue fincar a la esposa: e si acaeciese que la esposa fiziesse don a su esposo, que es cosa que pocas vegadas auiene, porque son las mugeres naturalmente cobdiciosas e avariciosas. E si muriesse ella, ante que el matrimonio fuesse acabado: estonces en tal caso, como este quier sean besados, o non, deue tornar la cosa dada a los herederos dela esposa. E la razon, porque se mouieron los sabios antiguos, en dar departido juicio sobre estos donadios, es esta: porque la desposada da el beso a su esposo, e non se entiendo que lo recibe del. Otrosi, quando recibe el esposo el beso, ha ende plazer: e es alegre, e la esposa finca enuergonçada”. Según R. de Ureña, nos encontramos ante una institución de origen ibero-céltica, que debía tener un verdadero arraigo en nuestro país ya que se hizo necesaria una Constitución imperial para regular sus

En cuanto a la expresión de afecto y amor, las copias carolingias de las comedias de Terencio que se llevaron a cabo en el siglo IX nos proporcionan un claro nexo de unión entre las manifestaciones artísticas del mundo antiguo y lo que, posteriormente, será la plasmación gráfica de este aspecto relacionado con el beso en la iconografía plenomedieval. Así por ejemplo, en la obra *Heautontimorumenos* de varios de estos manuscritos del comediógrafo romano, los jóvenes Clinia y Antiphila aparecen fundidos en un abrazo, de perfil, y próximos al intercambio del beso¹¹⁶⁸.

Por otro lado, en el ámbito profano, en toda Europa el beso comenzó a ser utilizado como uno de los actos más importantes de la ceremonia vasallática del homenaje¹¹⁶⁹. En el rito vasallático, como ya puso de relieve J. Le Goff, entran en juego tres categorías de elementos simbólicos: la palabra, el gesto y los objetos. Este acto consistía en tres partes fundamentales: el homenaje, la fe y la investidura del feudo¹¹⁷⁰. La primera fase, denominada *hominium* comprendía dos actos: el compromiso verbal del vasallo que expresa su voluntad de volverse hombre del señor y la *inmixtio manuum*, momento en el que el vasallo pone sus

efectos jurídicos, que, además, fue incorporada al derecho romano y, posteriormente, al castellano. Cfr.: R. DE UREÑA Y SMENJAUD, *Op. cit.*, p. 295.

¹¹⁶⁸ Podemos señalar los siguientes ejemplos: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 3305, fol. 49v; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat., 3868, fol. 40v y Paris, Bibliothéque national de France, Ms. Lat., 7899, fol. 77r. Véase también la descripción de esta escena en: D. H. WRIGHT, "The Forgotten Early Romanesque Illustrations of Terence in Vat. Lat. 3305", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1993), Heft 2, pp. 183-206, especialmente p. 201.

¹¹⁶⁹ Sobre la ceremonia vasallática del homenaje feudal medieval son imprescindibles los estudios de: F. L. GANSHOF, *Qu'est-ce que la féodalité?*, Bruselas, 1957 (consultada la edición en español: F. L. GANSHOF, *El Feudalismo*, Barcelona, 1982); L. GARCÍA DE VALDEAVELLANO, *Curso de Historia de las Instituciones Españolas. De los orígenes al final de la Edad Media*, Madrid, 1973, p. 384; J. LE GOFF, "El ritual simbólico del vasallaje", *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, 1983, pp. 328-390; C. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *En torno a los orígenes del feudalismo*, Madrid, 1993; *En torno al feudalismo hispánico. Actas del I Congreso de Estudios Medievales de la Fundación Sánchez-Albornoz*, Ávila, 1989 e *Il Feudalismo nell'alto Medioevo. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto, 2000.

¹¹⁷⁰ Seguimos, en la descripción del rito de entrada al vasalle, el análisis de: J. LE GOFF, "El ritual simbólico...", pp. 331-337.

manos juntas entre las de su señor, que cierra sobre ellas las suyas. La segunda etapa de este rito consistía en el compromiso de fidelidad y estaba formado por el intercambio de un beso entre el vasallo y el señor, el denominado *osculum* vasallático¹¹⁷¹, y por un juramento, generalmente sobre la Biblia o sobre reliquias. Por último, la tercera de las fases de este rito de entrada al vasallaje consistía en la investidura el feudo, realizada mediante la entrega de un objeto simbólico por parte del señor a su vasallo.

Por lo que se refiere concretamente al acto del beso en este ritual, en territorios ultrapirenaicos, y, a pesar de que se conservan muy pocas descripciones del ritual, parece que este acto no formó parte de ella en un principio. Aparece recogido, por primera vez, cuando el abad electo del monasterio suizo de Sankt Gall hizo el homenaje a Otón I en el 971 y fue incorporado definitivamente a la ceremonia en Francia a finales del siglo X. Por entonces los besos ya habían se intercambiaban sin connotaciones eróticas desde hacía siglos y era natural incluirlos en la práctica de un ritual que tenía tanta importancia en el conjunto de la sociedad medieval¹¹⁷². El beso, en la ceremonia del homenaje, era dado como señal de fidelidad mutua, como un signo de confirmación de la promesa de lealtad dada por las dos partes¹¹⁷³.

¹¹⁷¹ El *osculum* vasallático, como ha señalado J. Le Goff es un beso en la boca, *ore ad os*. En este sentido, las mujeres parece que fueron excluidas de este rito. Por otro lado, muchos historiadores del derecho medieval han distinguido entre el *osculum* que se realizaba en los países consuetudinarios, donde el señor era el que tomaba la iniciativa de intercambiar el beso, y los países de derecho escrito, donde era el vasallo el que se lo daba al señor, quien se limitaba a devolvérselo. Sin embargo, según este historiador francés, lo importante en el intercambio del *osculum* vasallático es la reciprocidad y no quien tomara la iniciativa. Sobre estos aspectos véase: J. LE GOFF, "El ritual simbólico...", pp. 335-336. Puede consultarse también: E. BENITO RUANO, *Tópicos y realidades en la Edad Media*, 1, Madrid, 2000, pp. 102-103.

¹¹⁷² J. RUSSEL MAJOR, *Op. cit.*, pp. 513-514. Véase también: G. KOZIOL, *Op. cit.*, p. 308.

¹¹⁷³ En la Edad Media, todos los tratados y pactos requerían de un lenguaje gestual muy visible y claro, que pudiera ser entendido y corroborado por los testigos iletrados. Junto con la presentación de guantes, estandartes y otros símbolos que reflejaban la autoridad de las partes que intervenían en dichos tratados y pactos, éstos iban siempre acompañados de gestos

Son varias las obras literarias, además, que hacen alusión al intercambio de besos como prueba del compromiso de fidelidad entre dos hombres. Así por ejemplo lo hallamos en el *Cantar de Roldán*¹¹⁷⁴, en el momento en que Ganelón traiciona a Carlomagno y Roldán con el musulmán Marsil:

*“Marsil, al oír esto, besa en el cuello al franco y comienza a mostrarle sus tesoros”*¹¹⁷⁵.

Algo similar ocurre en el episodio en el que, de nuevo, Ganelón traiciona a Carlomagno con los musulmanes y se besa con el musulmán Valdabrun:

“Viene entonces un infiel, Valdabrun, y se acerca al rey Marsil. Muy risueño, habla a Ganelón de esta guisa:

Tomad mi espada. No hubo otra más rica. El pomo solamente vale más de mil escudos de oro fino. Como amigo os ofrezco este don, buen caballero; vos nos ayudaréis en la empresa de buscar a Roldán el barón, en la retaguardia franca.

*Así será- responde el conde Ganelón. Y se besan en la mejilla y en la barba”*¹¹⁷⁶.

expresivos, feudales y diplomáticos, que simbolizaban claramente las transacciones que se realizaban. Cfr.: G. FENWICK JONES, *Op. cit.*, pp. 108-109.

¹¹⁷⁴ G. Fenwick Jones ha llamado la atención sobre el hecho de que en este poema épico sólo contiene tres besos, todos ellos besos de ritual intercambiados entre el traidor Ganelón y los sarracenos. Según este autor, esto contrasta significativamente con otros cantares de gesta, que contienen besos en mayor número y variedad. Así por ejemplo, en la *Chanson de Guillaume* o en el *Raoul de Cambrai* hallamos muchas más situaciones en las que el beso se convierte en protagonista, reflejando tanto el afecto humano como situaciones sociales y diplomáticas. Cfr.: G. F. JONES, *Op. cit.*, p. 105.

¹¹⁷⁵ *Cantar de Roldán, op. cit.*, XLV, p. 103. Esta frase prueba, además, la utilización de este gesto por parte del pueblo musulmán, como demuestra el hecho de que Marsil bese a Ganelón.

¹¹⁷⁶ *Ibidem*, XLVIII, p. 104. A través de esta obra podemos observar cómo los besos que se intercambiaban en este tipo de ritos podían ser tanto en el rostro como en el cuello.

En la Península Ibérica, como ya hemos señalado al analizar el gesto de la postración en este tipo de ceremonias, la primera fase del rito vasallático, el homenaje, supuso la instauración de un acto muy concreto, el besamanos¹¹⁷⁷. Mediante él, el vasallo declaraba a su señor que deseaba serlo y le besaba su mano derecha. Además, la costumbre llegó a generalizarse de tal manera que en muchos casos se aludía al “señor mano besada” para aludir a un señor que recibe el vasallaje¹¹⁷⁸. El investigador francés J. Le Goff ha llamado la atención acertadamente sobre el hecho de que la *osculatio manuum* o besamanos española conlleva un gesto de humildad del vasallo mucho más pronunciado, ya que la función del señor es únicamente no negar su mano a besar mientras que en la *inmixtium manuum* europea, tanto el señor como el vasallo intervenían activamente¹¹⁷⁹.

En cuanto al origen de esta práctica en la Península Ibérica, H. Grassotti ha planteado la posibilidad de que este acto en la mano como prueba de vasallaje fuera secularizada a partir del beso en los pies realizado en el ámbito monacal, teniendo como paso intermedio el beso de los laicos nobles al rey y después a su señor. Esta investigadora, sin embargo, también ha propuesto relacionar el besamanos que comenzó a realizarse en el norte peninsular con la misma práctica que se llevaba a cabo en las cortes musulmanas del sur de la Península.

¹¹⁷⁷ T. PUÑAL FERNÁNDEZ, “Análisis documental de los rituales de posesión en la Baja Edad Media”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 15 (2002), pp. 113-148.

¹¹⁷⁸ Sobre estos aspectos véase el magno estudio, ya citado en el análisis de la postración, de: H. GRASSOTTI, *Op. cit.*, pp. 141-142.

¹¹⁷⁹ Cfr.: J. LE GOFF, “El ritual simbólico del vasallaje...”, pp. 334-335.

En el siglo IX y en la centuria siguiente, momentos de máximo esplendor del califato cordobés en el sur de la Península Ibérica, se ha documentado la realización de la postración y besamanos de distintos monarcas europeos y del norte peninsular hispano ante varios dignatarios cordobeses¹¹⁸⁰. H. Grassotti, en este sentido, planteó la posibilidad de que los reyes del norte conocieran esta costumbre porque existía en sus respectivas regiones o bien que la realizaran siguiendo la práctica habitual en el mundo musulmán. La misma historiadora expuso también la teoría de que, quizás, la tradición andalusí meridional fue implantada progresivamente en el norte peninsular hispano. En este caso la vía de influencia podría haber sido a través de los muchos cristianos, nobles y condes gallegos y leoneses que formaron parte de las huestes de Almanzor, donde presumiblemente tuvieron que besar la mano de éste y que, posteriormente, comenzaron a requerir esta acción por parte de sus propios vasallos del norte. Sin embargo, la propia autora reconoce que es muy difícil llegar a asegurar con toda certeza el origen hispano-musulmán del besamanos y cómo y cuándo llegó a difundirse en los reinos del norte¹¹⁸¹.

Lo cierto es que, a partir de este momento y durante prácticamente todo el período medieval, la postura de arrodillarse y realizar el besamanos se convirtió en una de las partes más importantes del ritual de vasallaje. Su difusión queda atestiguada por fuentes de diversa índole, como testimonios

¹¹⁸⁰ Entre ellos podríamos destacar a Juan de Gorze, embajador de Otón I de Alemania ante Al-Nasir; Ordoño IV de León ante Al-Hakam II en Medina Azahra; Borrell I de Barcelona ante el mismo califa; Sancho Garcés II el Abarca ante su propio nieto Abd al-Rahmán Sanchuelo, hijo y segundo sucesor de Almanzor. Cfr.: H. GRASSOTTI, *Las instituciones feudo-vasalláticas en León y Castilla, t. I: el Vasallaje*, Spoleto, 1969, pp. 146-148.

¹¹⁸¹ *Ibidem*, pp. 144-149. L. García de Valdeavellano también insiste en el hecho de que el acto de besar el vasallo la mano del señor era característica del rito hispánico y cita como fuentes a Rodrigo Jiménez de Rada y a Las Partidas. Cfr.: L. GARCÍA DE VALDEAVELLANO, *Op. cit.*, p. 384.

legales, narrativos, documentales y literarios. Por ejemplo, es descrita en la *Crónica de Alfonso VII*:

*“En cuanto al conde Rodrigo González, después de besar las manos del rey y decir adiós a sus gentes y amigos, marchó en peregrinación a Jerusalén, donde entabló numerosas batallas con los musulmanes...”*¹¹⁸².

En cuanto a las fuentes literarias, podemos tomar como ejemplo *El Cantar del Cid*, podemos hallar varias muestras descriptivas del besamanos como prueba de homenaje y fidelidad. Así sucede, por ejemplo, en el momento en el que Minaya acude a ver al rey Alfonso VI para interceder por su señor:

*“De missa era exido essora el rey Alfonsso,
afé Minaya Álbar Fáñez do llega tan apuosto
fincó sus inojos ante tod el pueblo
a los pieder del rey Alfons cayó con grand duolo,
besávale las manos e fabló tan apuosto:*

*<Merçed, señor Alfonsso, por amor del Criador!
Besávavos las manos mio Çid lidiador,
Los pieder e las manos, commo a tan buen señor,
quel ayades merçed, sí vos vala el Criador!”*¹¹⁸³.

¹¹⁸² *Crónica Adefonsi Imperatore*, op. cit., 48, p. 78.

¹¹⁸³ *El Cantar del Cid*, op. cit., Cantar II, 81-82, 1316-1324, pp. 154-155. Según G. F. Jones, el *Cantar del Cid* se diferencia de la mayor parte de los poemas épicos europeos en el uso del beso

La literatura románica nos proporciona, asimismo, ejemplos relacionados con la expresión del amor cortés y las muestras de afecto entre los enamorados, como ocurre en la obra que acabamos de citar de Chrétien de Troyes, en la que se describe minuciosamente la relación entre ambos protagonistas, llegando a adquirir un matiz erótico:

“Aquella noche se resarcieron de lo que han esperado tanto tiempo. Cuando la habitación estuvo vacía, pagan tributo a cada miembro: los ojos se reconfortan en la mirada haciendo nueva alegría de amor y, enviando el mensaje al corazón, les agrada mucho más cuanto ven. Después del mensaje de los ojos llega la dulzura de los besos que llevan amor, dulzura mucho más preciada; ambos prueban esa dulzura hasta que se sacian dentro de sus cuerpos, de forma que con gran esfuerzo se separan: el primer juego fue besar. Por el amor que hay en ambos la doncella tuvo más coraje: de nada se acobardó, todo lo permitió, aunque le resultara penoso; antes de levantarse perdió el nombre de doncella; por la mañana fue una dama novel”¹¹⁸⁴.

como señal visible de veneración, sobre todo en el besamanos. En el poema pueden contarse hasta treinta y tres besamanos, casi todos ellos como expresión de humildad y lealtad ante un personaje de condición superior. Por otro lado, este mismo autor señala que el gesto de besar el pie, mano, hombro, cuello, barba, mejilla o frente no es igualitario ni mutuo. Siempre es el subordinado quien besa al superior, aunque excepcionalmente el superior puede besar al subordinado en un deseo de honrarlo. Cfr.: G. F. JONES, *Op. cit.*, pp. 111 y 112.

Entre los besamanos como fórmula de reconocimiento de humildad más importantes que podemos señalar en este poema épico se encuentran el de los judíos para agradecer o pedir un favor; el de los infantes de Carrión cuando Rodrigo aprueba su casamiento con sus hijas y cuando se las entrega; el de las dueñas de la casa del héroe al recibir de éste su dote; el de los guerreros del Campeador para agradecer a su señor alguna merced y, por último, los realizados por sus propia familia, su mujer y sus hijas, en momentos de gran solemnidad y emoción. Cfr.: H. GRASSOTTI, *Op. cit.*, p. 151.

¹¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 100.

En el campo de la creación literaria hispana, también podemos hallar manifestaciones y expresiones de afecto en varios contextos. Tomando como ejemplo *El Cantar del Cid*, encontramos el uso de esta conducta, de carácter amistoso, entre el Cid y Minaya:

*“Quando vido mio Çid asomar a Minaya,
el cavallo corriendo, valo abraçar sin falla,
bésole la boca e los ojos de la cara”*¹¹⁸⁵.

O, incluso, entre Minaya y el moro Albengalbón:

*“ Don llegan los otros, a Minaya se van homillar
quando llegó Avengalvón, dont a ojo lo ha,
sonrrisándose de la boca hívalo abraçar,
En el ombro lo saluda, ca tal es so husaje”*¹¹⁸⁶.

Igualmente, el *Cantar del Cid* nos proporciona también un paralelo literario para el tema iconográfico de la dama y el caballero, en el momento en el que el Campeador se despide de Jimena, la abraza y ésta le besa la mano:

*“La oraçion fecha, la missa acabada la an,
salieron de la iglesia, ya quieren cavalgar.
El Çid a doña Ximena ívala abraçar;*

¹¹⁸⁵ *Ibidem*, Cantar I, 49, 919-921, pp. 118-119.

¹¹⁸⁶ *Ibidem*, Cantar II, 83, 1516-1519, pp. 168-169. También cita este pasaje literario en relación con el tema iconográfico de la dama y el caballero: D. RICO CAMPS, *El románico de San Vicente de Ávila...*, p. 235.

*Doña Ximena al Çid la manol va besar,
llorando de los ojos, que non sabe qué se far*¹¹⁸⁷.

Pero, además de en este tipo de rituales, a lo largo del período alto y plenomedieval, los besos fueron utilizados también en otro tipo de tratos, como por ejemplo el regalo de una propiedad, la renuncia a un derecho o una alianza matrimonial.

A finales del siglo XIII se produjo un cambio en la actitud medieval hacia el acto de besarse, tanto entre personas de distinto como del mismo sexo. Los besos, que hasta ese momento habían sido utilizados como signo de paz, reconciliación y acuerdos fueron siendo abandonados progresivamente, especialmente entre personas del mismo sexo, ya que se eran asociados con la homosexualidad. Así, el ósculo de la paz, que tanta importancia había tenido en la liturgia cristiana como signo de reconciliación antes de la comunión, fue eliminado¹¹⁸⁸. Fue sustituido, en época tardomedieval, por el portapaz, una especie de patena que se presentaba ante los fieles para que lo besaran. Al mismo tiempo, este gesto, utilizado para sellar todo tipo de contratos, cesó de ser realizado, también, en este tipo de actos¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁷ *Ibidem*, Cantar I, 18, 366-370, pp. 71-72.

¹¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 514-515. Al analizar el papel del beso en el cantar de gesta, G. Fenwick Jones señala que los besos entre esposos y prometidos expresan más bien afecto amistoso que pasión erótica. “Esos besos eran dados en actos públicos como recibimiento o despedida, y parecen ser señales de afecto en vez de preliminares eróticos de relaciones más íntimas”. Cfr.: G. FENWICK JONES, *Op. cit.*, p. 109.

¹¹⁸⁹ F. CABROL, voz “Baiser”, *Dictionnaire d’Archéologie...*, t. II, col. 128.

4.2. *LA BARBA*

En relación con las conductas alteradaptadoras asociadas a la barba y el mentón, la iconografía románica nos proporciona la posibilidad de analizar el gesto de tirar de la barba, que podemos hallar en tres variantes significativas. Por un lado, la más habitual, presenta a dos personajes luchando, de manera que se mesan mutuamente de la barba. Por otro lado, aunque menos frecuente, es posible hallar también ejemplos en los que intervienen tres figuras, de las cuales una de ellas tiene una larga barba, de la que se cuelgan o tiran los otros dos personajes. En tercer lugar, existen también ejemplos en los que, de nuevo intervienen dos personajes, pero sólo uno de ellos tira violentamente de la barba del otro, demostrando así una clara superioridad. Analizaremos, como de costumbre, su presencia en la iconografía románica general e hispana en particular, para después intentar profundizar en el significado que pudo adquirir esta postura, así como su origen.

4.2.1. Análisis formal e iconográfico

En cuanto a la primera de las variantes, como decimos, nos encontramos ante una escena de lucha protagonizada por dos contendientes, que se encuentran enfrentados y se mesan mutuamente la barba. Fue, éste, un tema iconográfico frecuente, sobre todo, en el arte románico francés. Podemos destacar, entre otros, los siguientes ejemplos: los capiteles interiores de las iglesias de Anzy le Duc (Borgogne), Brioude (Haute-Loire), Saint-Pierre le Moutier (Nivernais), en un capitel de la Maison des Consuls en Saint-Antonin-

Noble-Val¹¹⁹⁰, o el capitel hoy descontextualizado en el Museo de la Sainte Croix de Poitiers, que se considera procedente de la iglesia de Saint Hilaire en la misma ciudad poitevina (**fig. 288**)¹¹⁹¹. Asimismo, en un capitel interior de la iglesia de Charlieu (Rhône-Alpes), fueron esculpidos dos centauros enfrentados y realizando el mismo gesto. Además, fue un motivo iconográfico utilizado también en la decoración de canecillos, como atestigua uno procedente de la abadía de La Sauve-Majeure (Gironde), hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York (**fig. 289**) u otro, realizado por un escultor francés en la iglesia de San Juan de Sebastia (Tierra Santa)¹¹⁹².

Asimismo, podemos hallar muestras elocuentes en soporte miniado¹¹⁹³: en un manuscrito procedente de Saint-Germain-des-Prés¹¹⁹⁴, que contiene una copia de la obra *De laudibus sancte Crucis* de Rábano Mauro, hallamos la representación de dos hombres que se tiran de la barba con una mano mientras que con la otra se cogen a la altura del cuello (fol. 25v) (**fig. 290**); las mismas posturas encontramos en la miniatura que ilustra este tema iconográfico en el *Beato de Saint-Sever* (fol. 184) (**fig. 291**)¹¹⁹⁵, donde ambos personajes están

¹¹⁹⁰ M. Durliat señala que la iconografía de los capiteles de esta mansión románica podría pertenecer, perfectamente, al plan de un claustro, debido a la preferencia por los temas de carácter moralizante. Cfr.: M. DURLIAT, *El arte románico*, Madrid, 1992, p. 127.

¹¹⁹¹ Sin embargo, M.- T. Camus ha señalado que este tema estaría más acorde con la iconografía de la iglesia de Saint-Nicolas. Cfr.: M. – T. CAMUS, *Sculpture romane du Poitou. Les grands chantiers du XIe siècle*, Paris, 1992, p. 147. Existen otros ejemplos significativos de este tipo de lucha en la escultura románica francesa. Véase: Z. JACOBY, “The beard pullers in Romanesque art: an Islamic motif and its evolution in the west”, *Arte Medievale*, Segunda Serie, 1 (1987), pp. 65-83.

¹¹⁹² Véase una reproducción de ambas piezas en: Z. JACOBY, *Op. cit.*, p. 73, figs. 18-19.

¹¹⁹³ Todas ellas han sido analizadas en los estudios de: C. DE MÉRINDOL, “Du Livre de Kells et du Psautier de Corbie à l’art roman: origine, diffusion et signification du thème des personnages se saisissant à la barbe”, *The Book of Kells. Proceedings of a conference at Trinity College Dublin, 6-9 september 1992*, Dublin, 1994, pp. 290-300 e ID., “Le thème de la Dispute dans le *Beatus de Saint-Sever*. Origine et Diffusion”, *Bulletin de la Société de Borda*, 120 année (1995), pp. 3-20.

¹¹⁹⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11685. Es un manuscrito realizado entre 1030 y 1060.

¹¹⁹⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 8878. El códice fue realizado entre 1028 y 1060 en la abadía francesa de Saint-Sever-sur-L’Adour. Sobre este manuscrito véase: J.

acompañados de una figura femenina que cruza las manos ante el vientre en señal de dolor o sufrimiento, al tiempo que ladea la cabeza¹¹⁹⁶. En torno a comienzos del siglo XII hallamos otros dos ejemplos importantes: por un lado, un manuscrito que recoge la *Vie de Saint Aubin* (fol. 4), realizado en la abadía de Saint-Aubin d'Angers¹¹⁹⁷, donde hallamos a dos hombres de edad avanzada que se tiran, al mismo tiempo, de la barba y los cabellos; por otro lado, en un códice que recopila escritos de los padres de la Iglesia, procedente de la diócesis de Agen (fol. 87)¹¹⁹⁸, dos hombres juntan sus frentes en plena lucha, al tiempo que se tiran violentamente de la barba¹¹⁹⁹. En el segundo cuarto de esta duodécima centuria ha sido fechado otro manuscrito en el que fue incluido, de nuevo, este motivo. En este caso la imagen se encuentra en la tabla de cánones de una biblia francesa¹²⁰⁰, donde se figuró a dos hombres luchando ante un edificio fortificado. Uno de ellos, de edad madura, coge por la barba a un anciano que sostiene entre sus brazos alzados un hacha. Ya a finales del siglo XII, una escena similar a ésta última fue miniada en la tabla de cánones de la

WILLIAMS, *The illustrated Beatus... III. The Tenth and Eleventh Centuries*, London, 1998, pp. 44-57 e ills. 358-480.

¹¹⁹⁶ Se trata de la única copia del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana en la que podemos hallar este motivo iconográfico. Va acompañada de dos inscripciones significativas: "Calvi duo pro hac muliere...barbas" y "Frontibus artritit barbas conscindere fas est", que aluden, de manera irónica a la representación. Sobre esta imagen véase los estudios, ordenados de manera cronológica, de: E. MÂLE, *L'art religieux du XIIe siècle...*, pp. 15-16, quien plantea la posibilidad de que la imagen del Beato de Saint Sever hubiera sido el modelo tomado por el artista que esculpió el capitel de Saint-Hilaire de Poitiers; C. O. NORDSTRÖM, "Text and myth in some Beatus miniatures", *Cahiers archéologiques*, 25 (1976), pp. 7-37; X. BARRAL I ALTET, "Repercusión de la ilustración...", p. 44. Este autor refutó la teoría de E. Mâle sobre la posible copia del capitel de Poitiers del Beato mencionado. Señala que ambas representaciones pertenecen al mismo repertorio tradicional del arte románico; F. M. BESSON, "<A armes égales>: Une représentation de la violence en France et en Espagne au XIIe siècle", *Gesta*, 26.2 (1987), pp. 113-126, especialmente pp. 119-120; J. ZACOBY, *Op. cit.*, p. 74; C. DE MÉRINDOL, "Du Livre de Kells...", p. 291 e ID., "Le Thème de la dispute...", p. 6.

¹¹⁹⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 1390.

¹¹⁹⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 2819.

¹¹⁹⁹ Sobre estos dos ejemplos véase: J. PORCHER – P. D'HERBÉCOURT, *Anjou roman, Yonne*, 1959, p. 214, p. 219, n. 28 y p. 202.

¹²⁰⁰ Bourges, Bibliothèque municipale, ms. 3, fol. 306.

*Biblia de Souvigny*¹²⁰¹; sin embargo, a diferencia de la imagen anterior, mientras uno de los combatientes coge por la barba a su enemigo, éste le tira violentamente del cuero cabelludo y ambos portan un arma en su otra mano¹²⁰².

Como podemos comprobar, el motivo iconográfico que estamos analizando tuvo una difusión particular en el arte románico francés. Sin embargo, en otros territorios europeos podemos hallar, asimismo, ejemplos significativos. Es el caso de las representaciones húngaras de las iglesias de Karcsa y Vértesszentkereszt¹²⁰³.

Por lo que respecta al arte románico hispano, éste fue un tema iconográfico del que podemos hallar varios ejemplos significativos en la decoración escultórica de tres iglesias segovianas. En primer lugar, en un capitel de la portada de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña en Sepúlveda, donde se representó una disputa de guerreros ataviados con cota de mallas. En este caso únicamente uno de los dos combatientes coge por la barba al otro, que intenta, por todos los medios, desasirse¹²⁰⁴. La segunda de las representaciones se encuentra en otro capitel de la portada del templo dedicado a Santo Tomás en la localidad de La Higuera (**fig. 292**), donde se esculpió, de nuevo, el combate entre dos caballeros, que se mesan mutuamente la barba. Ambos están acompañados de varias figuras femeninas, que juntan sus manos ante el pecho

¹²⁰¹ Moulins, Bibliothèque municipale, ms. 1, fol. 316.

¹²⁰² Ambas imágenes han sido analizadas en: F. GARNIER, *Le langage de l'image...*, vol. II, p. 358, figs. 105-106.

¹²⁰³ Cfr.: V. GERVERS, "The Romanesque Church of Karcsa", *Gesta*, 7 (1968), pp. 36-47, especialmente p. 42.

¹²⁰⁴ I. RUIZ MONTEJO, *El románico en tierras y villas...*, p. 266 y fig. 185.

en claro signo de sufrimiento¹²⁰⁵. En tercer lugar, hallamos una imagen similar a esta última en un capitel de la iglesia de Tenzuela (Segovia)¹²⁰⁶.

Además de estos ejemplos en la decoración escultórica de iglesias castellanas románicas, el tema iconográfico y la postura que nos ocupan la podemos hallar en obras de otras zonas del territorio peninsular hispano, como en la denominada pila de Játiva, a la que ya hemos hecho referencia al analizar la torsión y las escenas medievales de carácter festivo¹²⁰⁷. Entre los motivos representados en esta pieza podemos hallar el combate de dos figuras masculinas que se mesan mutuamente la barba, situados en un roleo (**fig. 293**). Ambos están descalzos y llevan pantalones fruncidos bajo túnicas que les llegan aproximadamente hasta las rodillas. Cada uno de ellos sostiene una bolsa de cuero. Por ello, E. Baer ha señalado la posibilidad de que ambas contuvieran dinero u otros efectos personales, y que los hombres estuvieran luchando, precisamente, por ese contenido. Además, esta investigadora plantea que se trataría de hombres de la calle, bien actores populares o bailarines llevando a cabo una performance, consistente en un combate, o bien carteristas o ladrones que se han entremezclado con la masa de gente que realiza una celebración festiva¹²⁰⁸.

La segunda de las variedades gestuales que hemos señalado en relación con la conducta de mesar la barba, como ya hemos apuntado, implica la

¹²⁰⁵ *Ibidem*, p. 275 y fig. 194.

¹²⁰⁶ *Ibidem*, p. 282 y fig. 200. Según I. Ruiz Montejo, en este capitel encontraríamos la plasmación del tema de la discordia matizado por la representación de la concordia, de la reconciliación, en el otro lado del capitel. Estaríamos ante una imagen similar a la del capitel de Poitiers.

¹²⁰⁷ Remitimos, por tanto, a la bibliografía general citada sobre esta pieza en el capítulo de los gestos libres, concretamente el apartado dedicado a la torsión en el análisis de las conductas gestuales del cuerpo entero.

¹²⁰⁸ Cfr.: E. BAER, *Op. cit.*, p. 149.

participación de al menos tres figuras humanas. Generalmente dos de ellas son las que tiran o se cuelgan de la barba de un tercero.

Así sucede, por ejemplo, en territorio francés en un capitel del interior de la iglesia de Aulnay de Saintogne, donde dos demonios tiran de varios mechones de barba de un rostro situado sobre ellos (**fig. 294**); en otro capitel, esta vez policromado, de la iglesia de Brive (Corrèze) hallamos la representación de varios personajes que entrelazan sus manos para mesarse unos a otros unas largas barbas bífidas; en cambio, en otro capitel de la abadía de La Sauve-Majeure (Gironde), encontramos a dos acróbatas, esculpidos con la cabeza hacia el suelo, que apoyan una e sus manos en el ábaco del capitel mientras con la otra tiran de la barba bífida de una figura situada entre ellos quien, a su vez, les coge por el cabello. Se trata, como en el caso de la primera variante que hemos señalado, de una conducta que podemos contemplar en otras zonas europeas, como demuestra uno de los relieves que decoran el exterior de la cabecera de la iglesia austríaca de Schöngrabern (**fig. 295**). En esta representación vemos a dos figuras, situadas a ambos lados de una ventana que alzan sus brazos para colgarse de la barba bífida y dos mechones de cuero cabelludo del rostro de otro personaje situado, precisamente, sobre el vano. En ámbito peninsular hispano, encontramos una imagen que responde a estas mismas características en un capitel del claustro oscense de San Pedro el Viejo (**fig. 296**). En este caso se trata de dos arpías enfrentadas, a las que les tiran de la barba.

En tercer lugar, asociada a esta misma parte del cuerpo, hemos llamado la atención sobre otra variante, en la que intervienen dos personajes en pleno combate, pero entre los cuales no existe una igualdad. Uno de ellos, en situación

de superioridad, le intenta arrancar los pelos de la barba a otro que, generalmente, se encuentra en un plano físico inferior. En este caso, la actitud se encuentra formando parte de un tema iconográfico concreto, y no participa únicamente de la decoración escultórica de templos o piezas, como ocurre en las dos primeras fórmulas analizadas. Así sucede, por ejemplo, en un capitel de la girola de Notre Dame-du-Port (Clermont Ferrand), donde se plasma el pasaje neotestamentario de uno de los sueños de San José, en el que el ángel despeja sus dudas sobre la virginidad de María (**fig. 297**)¹²⁰⁹. Para ello, la figura angélica se sitúa ante el patriarca y le coge por la barba.

Otra muestra significativa de esta variante la hallamos en la basílica de Vézelay, fragmento de capitel que representa la tentación de San Antonio. Se trata de una imagen en la que San Antonio, vestido de ermitaño, sujeta con su mano derecha el borde de su túnica. Con la izquierda, en cambio, sostiene el brazo de un diablo, con los cabellos llameantes, que le tira de la barba¹²¹⁰. Podemos señalar también la presencia de esta conducta en el fuste de San Giovanni in Sugona (Toscana) realizado por el maestro de Cabestany en el segundo tercio del siglo XII¹²¹¹. En este caso se trata de la plasmación del tema de la Anunciación a los pastores. De nuevo es el ángel quien anuncia a varios

¹²⁰⁹ Según F. Garnier, nos encontramos ante la representación de un gesto utilizado para dar una advertencia. Este mismo autor señala la presencia de este gesto en un capitel de la iglesia francesa de Saint-Nectaire, donde de nuevo un ángel coge por la barba en este caso a la figura de Adán, con la misma intención de transmitir un mensaje de advertencia. Asimismo, señala otra muestra elocuente en un capitel de la torre-porche de Saint-Benoît-sur-Loire, en el que un hombre tira de la barba de un anciano situado en un plano inferior. Cfr.: F. GARNIER, *Le langage de l'image...*, vol. II, p. 94 y figs. 84, 98 y 99.

¹²¹⁰ Sobre este capitel, procedente de la nave de la basílica de la Magdalena de Vézelay véase: L. SAULNIER – N. STRATFORD, *La sculpture oubliée de Vézelay*, Paris, 1984, p. 121 y figs 131-134.

¹²¹¹ Actualmente se encuentra en el Museo d'Arte Sacra en San Casciano Val di Pesa (Florenca). Sobre esta pieza puede consultarse: L. PRESSOUYRE, "Une nouvelle oeuvre du <maître de Cabestany> en Toscane. Le pilier sculpté de San Giovanni in Sugana", *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, (1969), pp. 30-54 y, más recientemente, la ficha catalográfica de: A. MILONE, "Maestro de Cabestany. Fuste de San Giovanni in Sugana", *El románico y el Mediterráneo...*, pp. 340-341.

pastores el nacimiento de Cristo y, al igual que en el caso de José, coge por la barba a uno de ellos.

Esta última variante del gesto que estamos analizando fue menos frecuente en el arte románico de la Península Ibérica, donde hasta el momento no hemos podido hallar ninguna muestra que atestigüe su utilización. Pasamos, por tanto, ya, a intentar esclarecer el significado y origen de esta postura en la iconografía románica.

4.2.2. Significado y origen

El primer aspecto que debemos tener en cuenta al analizar el significado de esta conducta alteradaptadora es, como ya hemos puesto de relieve al comienzo del apartado, que se trata de una postura muy expresiva que plasma gráficamente el desarrollo de un conflicto bélico. Este hecho podemos aplicarlo, sobre todo, a la primera de las variantes, que muestra a dos personajes en plena pelea. En el caso de las otras dos fórmulas iconográficas, creemos que podríamos encontrarnos ante motivos plásticos que tendrían, ante todo, un carácter ornamental¹²¹².

En segundo lugar, y también relación con el primero de los modelos iconográficos analizados, nos parece estar ante un tipo de comportamientos que,

¹²¹² En este sentido, Z. Jacoby ha planteado la posibilidad de que el motivo iconográfico de los personajes que se tiran de la barba apareció en primer lugar en el marco de un tema de carácter narrativo que transmitía un mensaje con connotaciones morales. A partir de esa representación los artistas pudieron haber tomado el motivo de manera independiente y convertirlo en uno de sus recursos decorativos más expresivos y grotescos. Sin embargo, esta misma autora advierte que también cabría la posibilidad de que el motivo iconográfico de personajes tirándose de la barba fuera creado de manera independiente y no tomado de un ciclo narrativo de mayores proporciones. Este sería el caso, para Jacoby, de las representaciones de cabezas barbadas o máscaras figurativas que se tiran de las dos mitades de su propia barba o de las de sus vecinos. Cfr.: Z. JACOBY, *Op. cit.*, p. 71.

en su origen, podrían proceder de la vida real. En este sentido, es fundamental analizar las características de esta parte del cuerpo. Como ya hemos señalado en el apartado dedicado a las conductas trabadas autoadaptadoras, en el que hemos puesto de relieve la postura de tocarse o mesarse la barba de uno mismo, esta zona corporal símbolo de la dignidad y honor masculinos. Simboliza su fuerza, juventud y virilidad. Por ello, el hecho de que alguien intente arrancársela a otro podría ser entendido como una gran ofensa. Si a ello añadimos el hecho de nos encontramos ante escenas de querrela y lucha, este sentido queda enfatizado todavía más.

Por otro lado, la mayoría de los autores que han estudiado este motivo iconográfico han puesto de relieve el contenido religioso y moral que pudo adquirir en época románica. Se trataría de un símbolo de los vicios de la ira y la discordia, así como un gesto que aludiría también a la lujuria y la concupiscencia¹²¹³.

En cuanto al origen de esta actitud en la iconografía románica, se han señalado, asimismo, diversas hipótesis. Podemos subrayar principalmente dos: por un lado existen autores que han planteado la posibilidad de que este gesto tuviera su origen en la cultura islámica. En este sentido, por ejemplo, Z. Zacoby ha analizado la representación en el *Beato de Saint-Sever*, y señala que en

¹²¹³ Quizá el primer investigador en relacionar entre este tipo de representaciones con los conceptos de la ira y la discordia en la cultura medieval fue: W. WEISBACH, *Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid, 1949, pp. 106-107. En la misma línea se encontraría el estudio de A. Weir y J. Jerman. Estos dos autores, al analizar el capitel de Poitiers, además, señalan la posibilidad de que la escena esculpida en él pudiera ser asociada con la lujuria de los dos hombres o, además, con el poder de la sexualidad femenina al ser capaz de enfrentarlos. Sobre ello véase: A. WEIR – J. JERMAN, *Op. cit.*, p. 110. Otros autores que han tratado este tema son: O. BEIGDEBDER, *Lexique des Symboles*, Yonne, 1969, pp. 298 y ss e Y. LABANDE MAILFERT, *Poitou roman*, Yonne, 1962, p. 67.

En el campo de la historiografía hispana han insistido sobre estos aspectos: I. RUIZ MONTEJO, *El románico de tierras y villas...*, p.282 y J. YARZA LUACES, “En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel”, *I Simposio Internacional de Mudejarismo, 15-17 de septiembre de 1975*, Madrid-Teruel, 1981, pp. 41-56, especialmente p. 43.

territorio hispano no se ha conservado ningún ejemplar de beato que contenga una ilustración con personajes tirándose de la barba. Cree que la inclusión de este motivo, así como el de un músico y un danzante con un cuchillo en el *Beato de Silos* tienen un origen islámico. Aunque no aparecen citados en los documentos islámicos, tanto unos como otros podrían pertenecer al grupo de actores y bufones que actuaban tanto en la calle como posiblemente también en las cortes. Según esta autora, éste sería también el tipo de personajes representados en la Pila de Játiva y así, su aparición en los Beatos podría haber servido de intermediaria entre la España musulmana y el sur de Francia¹²¹⁴.

En cambio, hay otros autores que han apuntado hacia un origen germánico y vikingo para este gesto. Es el caso de H. W. Janson, quien, aún así, advierte que su significado en el ámbito vikingo es bastante oscuro y que antes del siglo XI, el motivo aparece únicamente en Escandinavia e Irlanda y que su aparición en el continente europeo pudo deberse a los normandos¹²¹⁵. En la misma línea, C. de Mérindol también apunta un origen celta para este tema iconográfico y señala que su nacimiento en lugares como Irlanda o Escocia pudo estar asociado a otras representaciones afines como luchadores, combates de hombres con animales o de animales entre sí, presentes en lugares como Kells, Durrow, Killamery, Kilrea o Castledermot. Además, cree que el tema de los dos personajes que se tiran de la barba se expandió desde el norte celta hacia el sur, aunque se desarrolló principalmente en el oeste de Francia. No apunta, en ningún momento, referencias a representaciones en otras zonas europeas ni

¹²¹⁴ Z. JACOBY, *Op. cit.*, p. 83.

¹²¹⁵ Cfr.: H. W. JANSON, "The Right Arm of Michelangelo's Moses", *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Textband, Berlin, 1968, p. 246, n. 13.

islámicas. Pero sí insiste en la idea de que el significado de este gesto inserto en estas escenas es el de la querrela, la lucha y, en definitiva, la discordia¹²¹⁶.

Por último, L. Lowenthal, al analizar el capitel de Saint Hilaire de Poitiers relaciona el motivo de los dos personajes que se tiran de la barba con el tema iconográfico de los gemelos que luchan, es decir con la representación de Géminis. La razón estaría en que ambas figuras son idénticas, tanto en el peinado como en la vestimenta que presentan¹²¹⁷.

Por nuestra parte, queremos proponer un origen más remoto para esta conducta. Así, podemos hallarlo ya en las manifestaciones artísticas de civilizaciones del mundo antiguo, como lo atestigua un fragmente de una estela de la Victoria, de época acadia, hoy conservada en el Museo del Louvre (**fig. 298**)¹²¹⁸. En ella se representó una escena bélica en la que un guerrero, de pie y de perfil, alza su brazo derecho, en el que porta un arma, mientras que coge por la barba a otra figura, completamente desnuda, que podemos identificar como un enemigo. Por tanto, ya en esta imagen, nos hallamos ante la utilización de esta conducta como elemento que plasma los aspectos de lucha, combate y violencia en los mismos. La barba, elemento alusivo de la honra y virilidad humanas, es atacada en momentos de lucha.

Sin embargo, debido precisamente a esos aspectos relacionados con la honra masculina, en el mundo antiguo el gesto de tocar la barba de otro adquirió

¹²¹⁶ C. DE MÉRINDOL, “Du Livre de Kells...”, pp. 290-300 e ID., “Le Theme de la Dispute...”, pp. 3-20. En relación con las conductas asociadas a la barba en el ámbito vikingo véase también el estudio de: J. SCHMIDT-LORNSSEN, “Der Griff an der Bart – wikingerzeitliche Bildzeugnisse zu einer bekräftigenden Gebärde”, *Sprache und Recht. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters., Festschrift R. Schmidt-Wiegand zum 60. Geburtstag*, 2, 1986, pp. 780-795.

¹²¹⁷ L. J. A. LOEWENTHAL, “Amulets in Medieval Sculpture: I. General Outline”, *Folklore*, vol. 89, No. 1 (1978), p. 5.

¹²¹⁸ Es una pieza fechada hacia el 2300-2250 a. C. Véase una reproducción de la misma en: J. D. FOREST – N. GALLOIS, *Op. cit.*, p. 52, fig. 38.

también una connotación de respeto y veneración. Se trataría, en este caso, de una conducta de carácter contenido, de la que se eliminan la violencia y el dramatismo que podemos observar en los ejemplos plásticos descritos anteriormente. En este sentido, la cultura hebrea es una de las primeras en las que podemos hallar la actitud señalada, con ese sentido de veneración. Así podemos comprobarlo en el propio texto bíblico:

“Joab dijo a Amasá: <¿Estás bien hermano mío?> y sujetó Joab con su mano derecha la barba de Amasá como para besarle. Amasá no se fijó en la espada que Joab tenía en su mano; y éste le hirió en el vientre derramando sus entrañas en tierra. No tuvo que repetir para matarle. Luego Joab y su hermano Abisay continuaron la persecución de Seba, hijo de Bikrí”¹²¹⁹.

Posteriormente, ya en el mundo grecorromano, podemos hallar esta dualidad de significados en relación con esta conducta. Por un lado, varias fuentes atestiguan que esta parte del cuerpo estaba relacionada con el concepto de virilidad, de manera que el gesto de tirar violentamente de ella implicaba una burla o injuria. Así lo podemos comprobar, por ejemplo, en varias sátiras:

“Los niños, traviesos, te estiran la barba”¹²²⁰.

“¿Piensas por ello que Júpiter te ofrecerá estúpidamente su barba para que se la meses?”¹²²¹.

¹²¹⁹ II Samuel, 20, 9-10.

¹²²⁰ HORACIO, *Sátiras*, 1, 3, 133-134. La edición consultada es: HORACIO, *Obras completas*, introducción, traducción y notas de A. Cuatrecasas, Barcelona, 1992, p. 190.

Sin embargo existía también la posibilidad de que, en vez de tirar con cierta violencia de la barba, el gesto era más bien una caricia, con el que se pedía benevolencia o súplica¹²²². Con este último sentido aparece ya este gesto en la literatura homérica, por ejemplo en un pasaje de *La Ilíada* en el que Thetis se arrodilla ante Júpiter para pedir su favor:

“Cuando el duodécimo día, Júpiter, seguido de los demás dioses, volvió al Olimpo, Tetis, que no olvidaba el encargo de su hijo ni la promesa que le había hecho, dejó, con el alba, los profundos abismos del mar, y se remontó por los aires hasta alcanzar las alturas del Olimpo. Allí encontró a Júpiter, aparte de los demás dioses, sentado en la más alta de las muchas cumbres del monte. Entonces se sentó delante de él, y rodeándole las rodillas con el brazo izquierdo, mientras que con la diestra acariciaba su barba, le suplicó de este modo (...)”¹²²³.

¹²²¹ PERSIO, *Sátiras*, 2, 28-29. La edición consultada es: JUVENAL, PERSIO, *Op. Cit.*, p. 516. Tanto el texto horaciano como el que acabamos de señalar son también recogidos en: M. A. FORNÉS PALLICER – M. RODRÍGUEZ ESCALONA, “La gestualidad de la barba...”, pp. 179-182.

¹²²² En este caso, la conducta es descrita generalmente como “barbam permulcere”. Cfr.: *Ibidem*, p. 192.

El gesto de acariciar la barba de otra persona con el fin de suplicar o pedir benevolencia es un gesto muy presente en el mundo musulmán, incluso en época actual. Así, en la película *Osama* (Siddiq Barmak, 2003), un hombre, con el objetivo de suplicar a un talibán que no se lleve a su ayudante a la escuela islámica, le ofrece un vaso de leche al tiempo que le tira suavemente de la barba.

Un sentido muy parecido lo tiene la expresión en alemán “Jemandem um dem Bart gehen”, que se traduce literalmente como “ir a la barba de alguien” y se refiere a hacerle fiestas a alguien, adularlo con el objetivo de conseguir algo concreto.

¹²²³ HOMERO, *Ilíada*..., 1, 493-502, p. 41.

En el plano artístico encontramos varios ejemplos en los que esta actitud queda plenamente manifestada: en una copa ática de figuras rojas atribuida al pintor de Télefo¹²²⁴, donde el héroe griego, hijo de Heracles y Auge recibe una súplica por parte de un anciano que extiende su brazo y le toca el mentón¹²²⁵; o en una cratera ática de figuras rojas atribuida al pintor de Syleus, en la que Príamo suplica a Aquiles de la misma manera¹²²⁶.

Esta dualidad de significados en un gesto muy similar queda de manifiesto en un pasaje descrito por varios autores latinos, que hacen referencia a la toma de Roma por los galos. Uno de estos últimos se atrevió a acariciar la barba de un romano, Marco Papirio. Éste, sintiéndose ofendido e irritado, le golpeó en la cabeza con su bastón, lo que provocó la consiguiente ira de los galos y la matanza de los romanos. Como han puesto de relieve M. Fornés y M. Rodríguez, al tratarse de dos civilizaciones distintas, esta conducta pudo haber tenido un significado diverso en cada una de ellas. En el caso de la romana, parece claro que el comportamiento del galo fue entendido como una algo injurioso, mientras que en el caso de la cultura del norte podría tratarse de una señal de veneración o, simplemente, de curiosidad¹²²⁷.

¹²²⁴ Boston, Museum of Fine Arts, 1898-931.

¹²²⁵ M. Pedrina identifica este gesto como un acto de reconocimiento y a la vez de imploración. Cfr.: M. PEDRINA, “Tendre les mains. Toucher du regard: Télèphe et Dryas”, *L’expression des corps...*, pp. 299-310, especialmente pp. 301-303. Sobre la figura del héroe Télefo puede consultarse el trabajo de: R. M. AGUILAR, “La figura de Télefo en la literatura y el arte griegos”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 13 (2003), pp. 181-193.

¹²²⁶ Se trata de la plasmación gráfica del pasaje de la *Iliada*, XXIV, 486 en el que Príamo entra en la tienda de Aquiles y se postra ante el périda para suplicarle por su hijo Héctor. En el texto homérico se describen varios gestos realizados tanto por uno como por otro protagonistas pero no se menciona el de tocar la barba, de manera que podemos considerarlo como una aportación del artista. Sobre esta pieza véase: M. PEDRINA, “Tendre les mains...”, pp. 301-302. Este gesto se repite en uno de los paneles de un escudo de bronce, hoy conservado en el Museo de Olimpia, donde de nuevo Príamo, suplica a Aquiles que le devuelva el cuerpo de su hijo Héctor. Para ello, le toca la barba con la palma de su mano. Sobre esta pieza véase: J. BOARDMAN, *Op. cit.*, pp. 64-65 y fig. 58.

¹²²⁷ Cfr.: M. A. FORNÉS PALLICER – M. RODRÍGUEZ ESCALONA, “La gestualidad de la barba...”, pp. 183-184.

Como hemos podido comprobar, por tanto, la barba y el gesto señalado e relación con ella tuvo una gran difusión en toda la cuenca mediterránea en el mundo antiguo. Como consecuencia de ello, creemos que la conducta de tirar del pelo de la barba, con el objetivo de infringir daño a un enemigo y, además, humillarlo, fue asumida por culturas posteriores. Así, podemos hallar este comportamiento en las manifestaciones artísticas de las tres principales civilizaciones que ocuparon la cuenca mediterránea durante la Edad Media.

Por lo que respecta a Oriente, el arte bizantino nos proporciona alguna muestra de la asimilación de este gesto en los relieves que decoran el exterior de la iglesia armenia de la Santa Cruz de Aght'amar, del siglo X. En el friso superior se encuentran esculpidas varias escenas de entretenimiento popular, dos de las cuales incluyen la representación de luchadores. En una encontramos la presencia del gesto de mesar los cabellos, mientras que en la otra uno de los contendientes tira de la barba de su adversario mientras éste lo amenaza con un bastón¹²²⁸. Por otro lado, en el campo de la literatura oriental, hallamos una referencia significativa en la obra de Guillermo de Tiro, archidiácono de la catedral de Tiro y personaje importante en el desarrollo histórico de Tierra Santa en el siglo XII. En su *Historia rerum gestarum in partibus transmarinis*, describe la costumbre extendida entre los pueblos del Este, tanto los griegos como otras naciones orientales, de hacer crecer sus barbas y cuidarlas con especial esmero. Además, señala que en todos estos pueblos el hecho de que

¹²²⁸ Estas escenas han sido relacionadas, a su vez, con el arte islámico, persa y sasánida. Sobre estos relieves véase: Z. JACOBY, *Op. cit.*, p. 78. Sobre esta iglesia armenia remitimos, de nuevo, a la bibliografía citada sobre ella en el capítulo de los gestos libres, concretamente en el análisis dedicado a la mano divina. Además, sobre la posible influencia del arte islámico en su decoración escultórica véase: K. OTTO-DORN, "Türkisch-islamisches Bildgut in den Figurenreliefs von Achtamar", *Anatolia*, 6 (1961-1962), pp. 1-69.

alguien les tire de la misma es considerado como un acto de gran injuria e ignominia:

*“Mos enim est Orientalibus, tam Graecis quam aliis nationibus, barbas tota cura et omni sollicitudine nutrire; pro summoque probro et majori quae unquam irrogari possit ignominia reputare, si vel unus pilus quocunque sibi de casu barba cum injuria detrahatur”*¹²²⁹.

Por lo que respecta a la cultura islámica, se trata de un comportamiento que podemos hallar, asimismo, en las vertientes literaria y artística. Aunque no se han conservado representaciones de la primera época del arte musulmán en las que se figurara escenas de entretenimiento con la lucha de dos personajes que se tiran de la barba, existen varias obras y pasajes literarios que atestiguan la presencia de este motivo en el ámbito del combate y la disputa en la civilización islámica. Entre ellos podemos citar la obra *Kitab al-Tidjan fi Muluk Himyar* de Abd al-Malik del siglo IX, o un cuento persa de la misma centuria, el *Libro de los Reyes* de Firdawsi, donde se describen entretenimientos populares como los descritos, en los que los combates y el gesto señalado hacen su aparición¹²³⁰.

En el plano artístico, como acabamos de decir, la aparición de esta fórmula iconográfica es más tardía. En este sentido, su presencia en la pila de Játiva en la Península Ibérica, en el siglo XI, parece ser uno de los primeros ejemplos conservados. Sin embargo, podemos rastrear su continuidad a lo largo

¹²²⁹ GUILLELMUS TYRENSIS, *Historia rerum gestarum in partibus transmarinis*, liber XI, caput XI. Consultada la edición de: P. MIGNE, *Patrologia Latina*, vol. 201, col. 0497A. También recoge este pasaje: Z. JACOBY, *Op. cit.*, p. 66.

¹²³⁰ Sobre estos aspectos véase. Z. JACOBY, *Op. cit.*, pp. 76-77.

de todo el período, como demuestra un azulejo en forma de estrella de la segunda mitad del siglo XIII o principios de la centuria siguiente (**fig. 299**)¹²³¹, donde se figuró una escena de combate muy expresiva. Encontramos la lucha entre dos combatientes, de los que uno coge al otro por el cuero cabelludo mientras que el otro tira de la barba de su enemigo al tiempo que levanta su brazo, en el que sostiene un garrote. Además, la escena va acompañada de una inscripción en la que se hace referencia a uno de los protagonistas del *Libro de los Reyes* de Firdawsi, de manera que la conexión entre arte y literatura queda de manifiesto¹²³².

En tercer lugar, podemos aproximarnos al ámbito occidental, donde el arte de la Alta Edad Media también asumió esta conducta en relación con la barba. Así, por ejemplo, podemos señalar su representación en varias obras fundamentales del arte altomedieval europeo. Por un lado, parece clara su difusión en las manifestaciones artísticas irlandesas, como demuestra su presencia en el *Libro de Kells* (fol. 253v)¹²³³. En este caso nos encontramos ante la utilización de este motivo iconográfico para conformar la inicial N de una frase del evangelio de San Lucas (**fig. 300**)¹²³⁴. El miniaturista figuró a dos hombres, ambos se mesan mutuamente la barba mientras que uno sostiene con la otra su pierna flexionada y el otro descansa su brazo derecho a lo largo del cuerpo¹²³⁵.

Junto a esta imagen, hallamos, en soporte escultórico, otra muestra significativa de este gesto en el arte irlandés. Se trata de la escena representada

¹²³¹ Baltimore, Walters Art Gallery, 48-1288.

¹²³² Cfr.: Z. JACOBY, *Op. cit.*, pp. 79-80.

¹²³³ Dublin, Trinity College Library, MS A. I. (58).

¹²³⁴ *Lucas*, 16, 13: “Ningún criado puede servir a dos señores, porque aborrecerá a uno y amará al otro; o bien se entregará a uno y despreciará al otro. No podéis servir a Dios y al Dinero”.

¹²³⁵ Sobre esta imagen véase: C. DE MÉRINDOL, “Du Livre de Kells...”, p. 290 e ID., “Le thème de la dispute...”, pp. 3-4.

en uno de los lados de la base de la cruz Muiredach, en el cementerio del monasterio de Monasterboice (Louth), del siglo X. En este caso se trata de dos personajes sentados, con largas barbas, de las que se tiran (**fig. 301**)¹²³⁶. En lo que respecta al arte altomedieval continental, las manifestaciones carolingias nos proporcionan una muestra significativa de la asunción de este modelo iconográfico, en el denominado *Salterio de Corbie* (fol. 73r)¹²³⁷. En este códice, la representación de esta fórmula iconográfica se halla en relación con uno de los versos del *Salmo 80*¹²³⁸; la miniatura se encuentra en el interior de un roleo, donde dos hombres enfrentados se tiran de la barba mientras se cogen sus manos diestras¹²³⁹.

Así llegaríamos a la época románica, un momento en el que, como hemos podido comprobar al comienzo de este apartado, el gesto de tirar violentamente de la barba tuvo un gran desarrollo, tanto en escenas de carácter narrativo como en otras representaciones de mera connotación ornamental. La Península Ibérica, en este sentido, sería el territorio de confluencia de este motivo procedente de varias culturas, por un lado la islámica, con la figuración de esta fórmula en la Pila de Játiva y, por otro lado, la europea, con las representaciones escultóricas citadas anteriormente.

Por otro lado, la profusión de ejemplos en el campo artístico románico va paralela a la presencia de esta conducta en la literatura coetánea. Así podemos comprobarlo en la épica francesa, por ejemplo en el *Cantar de Roldán*,

¹²³⁶ En su momento, A. K. Porter señaló la posibilidad de que la imagen esculpida en esta cruz pudiera haber influido directamente en la representación del *Beato de Saint-Sever*. Cfr.: A. K. PORTER, *Spanish Romanesque Sculpture...*, vol. I, p. 9.

¹²³⁷ Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. 18.

¹²³⁸ *Salmo 80 (79)*: “Pastor de Israel, escucha, tú que guías a José como un rebaño”.

¹²³⁹ Cfr.: C. DE MÉRINDOL, “Du Livre de Kells...”, p. 290 e ID., “Le thème de la dispute...”, p. 4.

en el pasaje en el que Carlomagno hace apresar a Ganelón por haberlo traicionado:

“Besgón lo recibe bajo su custodia, y lo pone en las manos de cien pinches, unos mejores y otros peores. Quién le pela la barba, quiénes le arrancan el bigote. Cada uno le asesta cuatro puñadas. Y luego le apalean con varas y bastones; le echan al cuello una cadena, como a un oso, y lo cruzan afrentosamente sobre una acémila. Así lo guardan hasta el día de devolverlo a Carlos”¹²⁴⁰.

En este caso, como en los ejemplos gráficos que hemos analizado en territorio franco, el hecho de arrancarle la barba es para deshonrarlo. En cambio, la crónica del Pseudo Turpin refiere en uno de sus capítulos el combate de Roldán con el gigante sirio Ferragut, y describe el acto de tirar de la barba como un gesto de violencia realizado en pleno combate para infringir daño físico al adversario:

“Por fin aparece Roldán, pero Ferragut, con sólo su mano diestra le aprisiona con caballo y todo; el paladín franco que había perdido el sentido, vuelto en sí le tira de la barba, y ambos caen del caballo”¹²⁴¹.

¹²⁴⁰ *El Cantar de Roldán, op. cit.*, CXXXVIII, p. 146.

¹²⁴¹ El combate entre Roldán y Ferragut ha sido relacionado, de manera constante, con el pasaje bíblico de la lucha entre David y el gigante Goliath. Además, fue traspasado al campo artístico, por ejemplo, en uno de los capiteles del palacio de los reyes de Navarra en Estella. La narración iconográfica se inicia en el lado izquierdo del capitel, donde fueron esculpidos un caballero dirigiéndose al combate. Continúa el relato en la cara derecha, donde hallamos el segundo combate narrado por la fuente cronística, en que se produce la lucha a pie entre ambos contendientes. Ferragut va armado con una lanza y Roldán con un escudo almendrado y una

Un comportamiento muy similar podemos encontrar en varios pasajes del *Cantar del Cid*, donde el Campeador se enorgullece de que nadie le ha mesado todavía las barbas, es decir, que nadie le ha deshonrado ni se ha burlado de él y, además, utiliza esta parte del cuerpo como elemento para jurar:

*“Van apuestos mandados a Valençia la mayor;
quando gelo dizen a mio Çid el Campeador,
una grand ora penssó e comidió;
alçó la su mano, a la barba se tomó;
<Grado a Cristus, que del mundo es señor,
quando tal ondra me an dada infantes de Carrión;
par aquesta barba que nadi non messó,
non la lograrán infantes de Carrión;
que a mis fijasbien las casaré yo!>”¹²⁴².*

“Alçava la mano, a la barba se tomó;

espada. En la cara frontal del capitel se esculpió el combate final entre ambos adversarios, ambos a caballo, en una escena en la que Roldán logra clavar su lanza en el único punto vulnerable del gigante, su ombligo. La imagen se completa con la figura de Ferragut, decapitado, que ha caído del caballo y ocupa el centro de esta cara frontal. Las imágenes esculpidas en el capitel van, además, acompañadas de una inscripción que identifica tanto a los protagonistas como al escultor que llevó a cabo la narración plástica. Por otro lado, desde el punto de vista simbólico, se ha querido ver en esta representación un carácter moralizante, como una lucha entre la soberbia y la humildad. Estaríamos, por tanto, ante una *psicomaquia*. Sobre la historia de Roldán y Ferragut y su plasmación gráfica en Estella véase: J. M. LACARRA, “El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII”, *En el centenario de José María Lacarra (1907-2007)*..., pp. 241-253 (publicado originalmente en: *Anuario del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, vol. II, Madrid, 1934, pp. 321-338); R. CROZET, “Recherches sur la sculpture romane...”, pp. 322-333; M. RUIZ MALDONADO, “Algunas reflexiones sobre el Roldán y Ferragut de Estella (Navarra)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 50 (1984), pp. 401-406 y, más recientemente, C. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ– J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE – C. J. MARTÍNEZ ÁLAVA, *Op. cit.*, pp. 364-365.

¹²⁴² *El Cantar del Cid*, *op. cit.*, Cantar III, 131, 2826-2834, pp. 270-271.

*par aquesta barba que nadi non messó,
assís irán vengando don Elvira y doña Sol”¹²⁴³.*

*“Gredo a Dios que çielo e tierra manda!
por esso es luenga que a deliçio fo criada.
¿Qué avedes vos, comde, por retraer la mi barba?
ca de quando nasco a deliçio fo criada;
ca non me priso a ella, fijo de mugier nada,
nimbla messó fijo de moro nin de cristiana,
comme yo a vos, comde, en el castiello de Cabra.
Quando pris a Cabra, e a vos por la barba,
Non i ovo rapaz que non messó su pulgada;
la que yo messé aun non es eguada,
ca yo la trayo aquí en mi bolsa alçada”¹²⁴⁴.*

Como conclusión al análisis de este gesto, creemos que podríamos considerar todas las piezas artísticas mencionadas como pertenecientes a un mismo *corpus* gestual existente desde el mundo antiguo en la cuenca mediterránea, que fue siendo asumido por las diversas civilizaciones y expresiones artísticas que ocuparon estos mismos territorios en épocas sucesivas y que, además, lo extendieron a otras zonas más alejadas. Sin embargo, con respecto a los significados que esta conducta asumió en la cultura antigua, la civilización medieval únicamente heredó uno de ellos, el de infringir un daño físico o una humillación moral.

¹²⁴³ *Ibidem*, Cantar III, 137, 3185-3187, pp. 295-296.

¹²⁴⁴ *Ibidem*, Cantar III, 140, 3281-3291, pp. 303.

Por otro lado, creemos que, en el caso concreto de las representaciones del arte románico hispano, la presencia de estas posturas en el campo artístico pudo ir correlativa a la realización de este tipo de conductas en la vida real. Este hecho parece más verosímil aún si tenemos en cuenta que, en el año 1164, el fuero de Estella condenaba a pagar mil sueldos a todo aquel que tirara a otro de la barba por ira:

“Siquis barbam alicuius hominis per iram tirauerit, mille solidos”.¹²⁴⁵

Parece, por tanto, que podría tratarse de una práctica habitual en los contextos de lucha y que, las representaciones plásticas, además de proceder de una tradición anterior, tendrían todavía una vigencia conceptual en relación con las costumbres y prácticas de la sociedad que las creó.

4.3. EL CABELLO

En relación con el cabello, existen en la iconografía románica de la Península Ibérica dos posturas fundamentales, muy relacionadas entre sí ya que tienen lugar en composiciones y escenas de carácter violento y de lucha. En ambos casos implica la presencia de dos personajes, cuya relación, sin embargo, puede variar. Por un lado, podemos hallar representaciones en las que uno de los personajes, claro vencedor del combate, coge del cabello a la figura vencida, que se encuentra generalmente de rodillas y tumbado en el suelo. Por otro lado,

¹²⁴⁵ El fuero de Estella ha sido publicado por: J. M. LACARRA, “Fuero de Estella”, *En el centenario de José María Lacarra...*, pp. 1-52, en concreto p. 16 (fue publicado por primera vez en: *Anuario de Historia del Derecho Español*, IV (1927), pp. 404-451)

son frecuentes también las imágenes que plasman una igualdad en la lucha, de manera que los dos personajes, enfrentados, se cogen de los cabellos. En los dos casos, se trata de una fórmula iconográfica susceptible de ser hallada tanto en la iconografía religiosa como profana. Analizaremos, en un primer apartado, la difusión de ambas por el románico peninsular para, en un segundo momento, analizar con más profundidad su significado y origen.

4.3.1. Análisis formal e iconográfico

Comenzaremos por la primera de las conductas mencionadas: un personaje tira violentamente del cuero cabelludo de otra figura a la que le infringe un dolor extremo. Se trata de una postura que podemos hallar, fundamentalmente, en la iconografía religiosa y, más concretamente, en las imágenes basadas en el texto bíblico. Tanto el *Antiguo* como el *Nuevo Testamento* ofrecen varios pasajes, de carácter violento, cuya plasmación en el campo artístico conllevó la presencia de este gesto. Es el caso, por ejemplo, de las decapitaciones de Saúl y San Juan Bautista en dos capiteles del interior de la Basílica de Santa Magdalena de Vézelay (**fig. 302**)¹²⁴⁶, o en la masacre de los siete hermanos ordenada por Antíoco Epifanio en una inicial del II *Libro de los Macabeos* en la *Biblia de Esteban Harding*¹²⁴⁷. En ámbito peninsular hispano, David tira del cabello del gigante Goliath en las pinturas murales de San Clemente de Taüll, mientras Caín hace lo propio con su hermano Abel en la portada del monasterio de Santa María de Ripoll (**fig. 303**).

¹²⁴⁶ Véase la reproducción de ambas imágenes en: V. ROUCHON MOUILLERON, *Op. cit.*, pp. 135 y 140.

¹²⁴⁷ Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 14, fol. 191. Sobre esta imagen véase : F. GARNIER, *Le langage de l'image...*, vol. I, lám. 15.

Sin embargo, en el arte románico, los dos pasajes más relevantes en los que encontramos este comportamiento son el Sacrificio de Isaac y la Matanza de los Inocentes. En cuanto al Sacrificio de Isaac, la fórmula iconográfica utilizada es aquella que presenta a Abraham cogiendo del cuero cabelludo a su hijo para arrastrarlo hasta colocarlo en la pila o bien sosteniendo su cabello pero estando Isaac ya recostado en la pira. Fue un tema, como ya se ha señalado a lo largo de este trabajo, con amplia difusión en el románico europeo, como podemos comprobar, por ejemplo, en un capitel del coro de Cluny III¹²⁴⁸, o en el *Hunterian Psalter* (**fig. 304**)¹²⁴⁹. En esta última escena, de gran calidad plástica y dramática, Isaac, desnudo y arrodillado sobre el altar, extiende sus brazos en señal de súplica hacia su padre, que lo sostiene por el cuello cabelludo.

En el ámbito de la iconografía románica de los reinos hispanos podemos hallar muestras igual de expresivas. Se trata de una escena que encontramos ya en los primeros grandes programas iconográficos de época románica, como en la decoración escultórica del Panteón de los Reyes en San Isidoro de León, en la portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela o en el capitel de la portada occidental de la catedral de Jaca (**fig. 305**). Continuará siendo una fórmula vigente en el siglo XII y principios del XIII, como demuestra su presencia en el *Beato de Cardeña* (fol. 3) y en el *Beato Rylands* (fol. 9).

El segundo de los temas iconográficos bíblicos donde esta postura se convirtió en habitual en el arte románico hispano, como decimos, fue la Matanza de los Inocentes. En este caso, los soldados a los que se les ordena la masacre de todos los niños menores de dos años, pueden coger a éstos por el

¹²⁴⁸ Cluny, Ancienne Abbaye, Musée Farinier.

¹²⁴⁹ Glasgow, University Library, MS Hunter 229 (U. 3.2), fol. 9v.

cabello mientras sostienen con su diestra la espada con la que se disponen a cometer el sacrificio¹²⁵⁰. Al igual que sucede con el Sacrificio de Isaac, este modelo lo hallamos en todo el arte románico europeo desde sus comienzos, como podemos comprobar en la representación de esta escena en uno de los capiteles de la portada Miegèville de Saint-Sernin de Toulouse (**fig. 306**)¹²⁵¹ o en los relieves de la portada occidental de Saint Trofime de Arles. En el contexto peninsular hispano citamos los siguientes ejemplos: la escena procedente de las pinturas murales de la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés; las representaciones escultóricas de la portada de Santo Domingo de Soria (**fig. 307**) y un capitel del interior de la iglesia cántabra de San Román de Escalante (**fig. 217**); o la imagen también esculpida en el sepulcro de doña Blanca de Navarra en el panteón regio de Santa María la Real de Nájera¹²⁵².

Por otro lado, en la Península Ibérica es necesario tener en cuenta que esta postura fue habitualmente utilizada por los miniaturistas encargados de realizar la decoración de los Beatos, en los que la plasmación de varios pasajes apocalípticos hicieron necesaria la presencia de esta conducta. Quizá el más

¹²⁵⁰ Esta postura suele ser combinada con la de coger a los niños por el tobillo, actitud que analizaremos en este mismo capítulo, en relación con las conductas asociadas a las extremidades inferiores. Por otro lado, existen también algunas excepciones iconográficas en las que el propio coge por el cabello a uno de los niños. Es el caso de un retablo pétreo procedente de la iglesia de Saint-Marcel de Briollay (Maine-et-Loire), hoy conservado en el Museo arqueológico de Angers (inv. MA VI R 153-13471). Puede contemplarse una reproducción del mismo en el catálogo de la exposición celebrada recientemente en el Louvre sobre los primeros retablos europeos. Cfr.: P.-Y. LE POGAM, "L'Adoration des Mages; le Roi Hérode et l'un des Saints Innocents", *Les premiers retables (XIIe – début du XVe siècle). Une mise en scène du sacré*, Paris, 2009, pp. 40-42,

¹²⁵¹ La puerta Miegèville, una de las dos portadas del crucero de Saint-Sernin de Toulouse, supone un paso importante en la configuración del arte románico hacia 1090. Las puertas ya no se consideran únicamente un cierre sino también un lugar de entrada en la iglesia, de manera que adquieren una especial importancia y comienzan a acoger programas decorativos extensos. Cfr.: M. DURLIAT, *El arte románico...*, p. 121.

¹²⁵² La presencia de este gesto en el tema de la Matanza de los Inocentes continuó siendo habitual en la iconografía gótica, como demuestra, por ejemplo, una miniatura del Salterio de Blanca de Castilla (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Arsenal1186, fol. 19v). Cfr.: C. RAYNAUD, "Le massacre des Innocents: évolution et mutations du XIIIe au XVe siècles dans les enluminures", *Le Corps et ses énigmes au Moyen Âge. Actes du Colloque Orléans, 15-16 mai 1992*, sous la direction de B. Ribémont, Caen, 1993, pp. 157-183.

relevante es el tema de la matanza de los dos testigos por el Anticristo¹²⁵³. La mayor parte de los Beatos presentan la misma fórmula iconográfica para plasmar este tema: la figura que comete el sacrificio sostiene con su mano izquierda el cuero cabelludo de uno o de ambos testigos, mientras se dispone a decapitarlos con una espada que sostiene en su mano derecha. En algunos casos, la espada se encuentra ya cercenando la cabeza del personaje asesinado, de manera que incluso brota ya la sangre (**fig. 308**)¹²⁵⁴, mientras que en otros únicamente levanta su brazo y se dispone a cometer la matanza¹²⁵⁵.

Pero, además de la matanza de los dos testigos, muchos otros pasajes apocalípticos acogieron, en su plasmación gráfica, la presencia de esta postura. Entre ellos podríamos citar el triunfo del jinete sobre la bestia¹²⁵⁶ o el sitio de Jerusalén (**fig. 309**)¹²⁵⁷.

Junto con la iconografía bíblica, los artistas de época románica también utilizaron asiduamente este motivo en aquellas escenas de martirio, en las que se representó la matanza y sacrificio de mártires y santos cristianos. En el ámbito de la Península Ibérica, sin duda llama la atención la presencia de este modelo plástico en el relieve del martirio de Thomas Becket en la iglesia soriana de San

¹²⁵³ *Apocalipsis*, 11, 3-14: “Pero haré que mis dos testigos profeticen durante mil doscientos sesenta días, cubiertos de sayal. Ellos son los dos olivos y los dos candeleros que están en pie delante del Señor de la tierra. Si alguien pretendiera hacerles mal, saldría fuego de su boca y devoraría a sus enemigos; si alguien pretendiera hacerles mal, así tendría que morir. Éstos tienen poder de cerrar el cielo para que no llueva los días en que profeticen; tienen también poder sobre las aguas para convertir las en sangre, y poder de herir la tierra con toda clase de plagas, todas las veces que quieran. Pero cuando hayan terminado de dar testimonio, la Bestia que surja del Abismo les hará la guerra, los vencerá y los matará (...)”.

¹²⁵⁴ Así ocurre en el *Beato Morgan*, fol. 151; *Beato de Facundo*, fol. 181; *Beato de Osma*, fol. 114; *Beato Corsini*, fol. 126; *Beato de Lorvão*, fol. 149 y *Beato Rylands*, fol. 138v.

¹²⁵⁵ *Beato de El Escorial*, fol. 102v; *Beato de Silos*, fol. 143 y *Beato de Turín*, fol. 128.

¹²⁵⁶ *Beato de Osma*, fol. 114.

¹²⁵⁷ Como podemos observar entre otros, en los siguientes manuscritos: *Beato Morgan*, fols. 240v-241; *Beato de Silos*, fols. 222v-223; *Beato de Urgell*, fol. 196v y *Beato de Valladolid*, fol. 194v.

Miguel de Almazán (**fig. 158**)¹²⁵⁸. En cambio, en el campo de la iconografía profana, son menos numerosas las obras en las que podemos hallar escenas de lucha que presenten esta conducta. Como excepción podemos citar uno de las placas de marfil que forman parte de la arqueta de San Millán de la Cogolla (**fig. 310**). Aunque se trata de una pieza enmarcable en el ámbito de la iconografía hagiográfica, la imagen a la que nos referimos plasma un episodio histórico: la conquista de Cantabria por el rey visigodo Leovigildo. En la parte inferior de la placa, el rey, a caballo y vestido con cota de malla, alza su brazo derecho en el que sostiene una espada. Con la izquierda sujeta el cabello de uno de los habitantes de la ciudad, que muestra sus manos en señal de humildad y petición de clemencia¹²⁵⁹.

En cuanto a la iconografía profana, el gesto de tirar del cabello podemos hallarlo en relación con las escenas y representaciones de lucha, en las que intervienen dos adversarios, enfrentados y situados de perfil respecto al espectador. En estos casos, podemos hallar ejemplos en los que ambos contendientes se tiran de los pelos, de manera que se convierten en dos figuras simétricas e iguales, o bien uno de ellos sostiene a su contrincante por el cabello mientras éste le coge por otra parte del cuerpo.

Una muestra significativa, en el románico francés, la hallamos en dos de los relieves empotrados en la fachada occidental de la iglesia francesa de La Celle-Bruère (Berry), donde se esculpieron varias escenas y modalidades de lucha. En uno de ellos la representación de dos guerreros va acompañada de la

¹²⁵⁸ Ya hemos citado este relieve en el capítulo dedicado a los gestos libres, en el apartado destinado al análisis de la postura de la palma de la mano mostrada hacia el espectador. Remitimos a este apartado para consultar bibliografía específica sobre esta pieza.

¹²⁵⁹ Sobre esta placa véase: I. BANGO TORVISO, “Leovigildo castiga a la ciudad de Cantabria”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. I, pp. 332-333, ficha catalográfica 118.18.

inscripción FROTO-ARDVS. Uno de ellos sostiene por el cabello a su contrincante mientras que éste se defiende agarrándolo por la cintura. Entre sus piernas se entremezclan varios animales, entre los que están un zorro y una serpiente¹²⁶⁰. En el ámbito de la miniatura podemos señalar una imagen inserta en el *Pasionario de Weissenau* (fol. 261)¹²⁶¹, donde dos personajes enfrentados e inmersos en una cruenta lucha se tiran de los cabellos mientras un tercero, situado en la parte inferior de la representación, los coge por los pies.

En el ámbito peninsular hispano este tipo de escenas son, en muchos casos, poco claras, de manera que no se distingue bien si ambos luchadores se cogen por el cabello o por el cuello. Una muestra significativa la podemos hallar en la representación esculpida en la portada occidental de Sangüesa, donde uno de los rivales coge con sus dos manos el brazo del contrario al tiempo que éste lleva su mano a la parte posterior de su cabeza (**fig. 311**). Algo similar sucede en el capitel de la jamba derecha del interior de la ventana absidal del lado de la Epístola en la Basílica de San Prudencio de Armentia (Álava). En este caso se esculpieron dos parejas en la lucha cuerpo a cuerpo, de manera que cada una ocupa un lado del capitel. Son simétricas y tienen el mismo tratamiento: todos los contrincantes intentan derribarse con los pies y las manos, aunque es difícil

¹²⁶⁰ En el otro relieve se representó una lucha en la que ambos contrincantes se cogen por la nuca. Estos relieves proceden, según J. Favière, de un edificio anterior, posiblemente del siglo XI. Sobre todo ello véase: J. FAVIÈRE, *Op. cit.*, pp. 167-172 y figs. 82 y 85.

¹²⁶¹ Coligny, Fondation Martin Bodmer, cod. Bodmer 127. Se trata de un pasionario del siglo XII procedente del monasterio alemán de Weissenau, situado en la diócesis de Constanza (Wurttemberg), cuya edición fásimil se halla ya disponible en Internet: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/cb>. Sobre esta miniatura véase: S. MICHON, *Le grand Passonaire enluminé de Weissenau et son scriptorium autour de 1220*, Ginebra, 1990, pp. 100-102, fig. 132. También cita esta imagen: F. GALVÁN FREILE- A. SUÁREZ GONZÁLEZ, *Op. cit.*, p. 51, n. 30.

discernir si todos ellos se cogen por el cuello o bien la intención es arrancarse los cabellos¹²⁶².

4.3.2. Origen y significado

La fórmula gestual que hemos analizado en relación con el cabello, como ya hemos señalado anteriormente, está íntimamente ligada con las escenas de lucha, combate y violencia. Así lo demuestra, por ejemplo, el relieve de la abadía de Lagrasse (Aude), un bloque de mármol muy mutilado y del que únicamente se conserva la representación de un animal monstruoso, alado y con la cabeza de bóvido, cuyo cabello es agarrado por la mano de lo que podría ser una figura humana (**fig. 312**)¹²⁶³. Aunque únicamente se conserva esta parte del relieve, que no podemos incardinar en su escena original completa, la presencia de esta conducta es suficientemente expresiva como para poder analizar la representación en función de aspectos como la lucha violenta y el dramatismo. En el caso de esta conducta, al igual que ocurre con el gesto de tirar de la barba descrito en el apartado anterior, nos encontramos ante posturas en las que se concentra una gran carga expresiva.

Por otro lado, creemos que es conveniente resaltar que este tipo de representaciones pudieron ser el reflejo artístico de comportamientos reales, de gestos llevados a cabo en el transcurso de combates y luchas encarnizadas en la

¹²⁶² M. Ruiz Maldonado lo interpreta como el gesto de cogerse por el cuello. Cfr.: M. RUIZ MALDONADO, *Escultura románica alavesa...*, p. 38.

¹²⁶³ Este relieve, procedente de la abadía de Saint-Marie d'Orbieu, Lagrasse (Aude), ha sido fechado hacia 1157-1167 y relacionado con la obra del Maestro de Cabestany. Cfr.: J. DURAN-PORTA, "Relieve de la abadía de Lagrasse", *El románico y el Mediterráneo...*, pp. 342-343.

vida real. El cabello, igual que la barba, proporciona la posibilidad de tirar de ellos infringiendo un daño y sufrimiento físicos considerables.

Se trata, asimismo, de una conducta con la que se humilla y somete a la figura vencida. El vencedor se presenta en actitud clara de someter al vencido en el momento inmediatamente posterior a la lucha. Es, en este sentido, una fórmula de sometimiento que podemos comparar con la del vencedor representado de pie y pisando al vencido o aquélla en la que se presenta al campeón a caballo mientras el personaje sometido se halla entre las patas del caballo. En cambio, es diferente a otra conducta que tuvo menor difusión en el arte románico peninsular hispano, la que implica la presencia de dos personajes que se tiran mutuamente del cabello, en pleno fragor de la batalla. En este caso nos encontramos ante una imagen que plasma una lucha equilibrada, en la que ambos contendientes están en plano de igualdad y la lucha todavía no se ha decantado hacia ninguno de los dos bandos. Un ejemplo de esta conducta en el arte románico ultrapirenaico lo hallamos en un capitel interior de la iglesia de Saint-Pierre-le-Moutier (Nivernais). Como hemos señalado en el apartado anterior, en este capitel se combinan dos posturas claras: los personajes se tiran al mismo tiempo del cabello y de la barba.

Por otro lado, la extraordinaria difusión que tuvieron estas dos fórmulas iconográficas en el arte románico creemos que pudo verse influida por la utilización de plantillas y libros de modelos. Aunque se encuentra ya en los límites de nuestro marco cronológico, el *Álbum de Villard de Honnencourt* nos proporciona dos ejemplos significativos de la presencia de estas dos fórmulas en los libros de modelos (**fig. 313**). En el fol. 19 encontramos la representación de dos personajes luchando, que se cogen mutuamente del cabello. En el fol. 27, en

cambio, se encuentra una imagen de martirio, en la que dos soldados portan una espada con su brazo derecho alzado, mientras sostienen las cabezas de dos santos nimbados que, arrodillados, muestran sus manos juntas en señal de petición de clemencia.

Por lo que se refiere al origen de esta conducta en el arte, podemos rastrearla en las manifestaciones plásticas de todas las civilizaciones mediterráneas del mundo antiguo. Comenzando por el arte egipcio, las escenas de carácter bélico nos proporcionan algunos ejemplos gráficos en los que el vencedor, generalmente la figura del faraón, sostiene por el cuero cabelludo al vencido. Así podemos observarlo en la Paleta de Narmer, realizada hacia el año 3100 a.C.; en el relieve de Snofru, fechado entorno al 2620 a. C (**fig. 314**)¹²⁶⁴; o en los relieves del pilón del templo de Karnak, donde Tutmosis III somete a sus enemigos.

Fue, asimismo, una conducta frecuente en el arte griego, como demuestran los relieves del Partenón de Atenas en el siglo V a. C.¹²⁶⁵. Uno de los centauros representados lleva su mano al cabello corto de un lapita arrodillado, mostrando así su superioridad en el combate. Además, en el ámbito de la cultura y la mitología griegas, esta fórmula iconográfica tuvo un especial significado en la plasmación gráfica del mito de Perseo y la Gorgona. Perseo era hijo de Dánae, que fue arrojada al mar y arrastrada por éste hasta las playas de

¹²⁶⁴ Ambos se encuentran, en la actualidad, en el Museo egipcio de El Cairo. Véase: *Egipto. El mundo de los faraones...*, pp. 29 y 40.

¹²⁶⁵ Además, aunque no de manera explícita, podríamos intuir la presencia de esta conducta en los poemas homéricos, como demuestra un pasaje de la *Odisea*: “Mientras tal cantaba el eximio aedo, angustiado Ulises, no pudo evitar que abundantes lágrimas, escapando de sus párpados, regases sus mejillas. Lloraba tan amargamente como una mujer que, al ver a sus esposo caer combatiendo ante las murallas de su ciudad en defensa de su patria y de sus hijos, sale loca y se arroja sobre su adorado cuerpo, palpitante aún, y llena el aire con sus gemidos y le estrecha y le abraza, mientras que sus bárbaros enemigos, acometiéndola por la espalda, la golpean con los mangos de sus picas y la arrastran para hacerla sufrir en la esclavitud males infinitos, y ella gime y grita y llora víctima del más vivo dolor”. Cfr.: HOMERO, *Odisea*, VIII, 521, p. 124.

la isla de Serifos. Algún tiempo más tarde, el rey de esta isla, Polidectes, se enamoró de ella y, para deshacerse de su hijo Perseo, lo envió a conseguir la cabeza de la medusa, cuya mirada petrificaba a aquel que la mirase. Perseo logró vencerla con la ayuda de los dioses Atenea y Hermes. Para evitar la mirada directa con la Medusa, observó su imagen reflejada en el escudo que le había regalado Atenea y, de esta manera, logró decapitarla con la espada que le había entregado Hermes¹²⁶⁶.

Este mito, que ya era conocido en época de Homero, fue traspasado al campo artístico tempranamente, utilizando la fórmula iconográfica que hemos descrito: Perseo sostiene el cabello de la Gorgona con una mano mientras la decapita con la espada que sujeta en su mano derecha. Una muestra elocuente podemos observarla en una metopa del templo C de Selinunte, del siglo V a. C¹²⁶⁷; o en un relieve procedente del templo de Apolo Palatino en Roma, realizado en terracota, en el que se representa a la cabeza de la Gorgona en el centro, flanqueada por las figuras de Atenea a la derecha y Perseo a la izquierda, que la sostiene por la coronilla con su mano izquierda (**fig. 315**)¹²⁶⁸.

¹²⁶⁶ Sobre este mito véase: C. HARRAUER – H. HUNGER, “Perseo”, *Diccionario de mitología griega y romana...*, pp. 674-683.

¹²⁶⁷ Hoy se encuentra en el Museo Arqueológico de Palermo.

¹²⁶⁸ Este relieve, aunque fue encontrado en las cercanías del templo de Apolo Palatino, debía pertenecer a un edificio anterior. Hoy se conserva en Roma, Museo del Palatino.

Por otro lado, el mito de Perseo y la Gorgona tuvo una continuidad iconográfica a lo largo de la Edad Media, sobre todo en el campo de la miniatura, en manuscritos de astronomía donde se representó gráficamente la constelación de Perseo. En un principio, esta constelación estaba representada por la figura mitológica del guerrero que portaba en su mano la cabeza de la Medusa. Así ocurre en un manuscrito carolingio del siglo IX conservado en Leyden, Bibliothèque Universitaire, Ms. Voss. lat. Q. 79. Sin embargo, poco a poco se produjo una evolución de la iconografía, sobre todo en los manuscritos árabes. Los miniaturistas musulmanes, que seguramente ignoraban el mito clásico, interpretaron la cabeza de la medusa como un ser demoníaco. Así lo demuestran dos manuscritos hoy conservados en París, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 1016 y en París, Bibliothèque nationale de France, Cod. Arabe 5036, fol. 68. Nos encontraríamos ante un caso claro de iconatropía, es decir, de malinterpretación de la identidad de un mito y su iconografía. Sobre este caso concreto véase: E. PANOFKY – F. SAXL, *La mythologie classique dans l’art medieval*, Saint-Pierre de Salerne, 1990, pp. 39-46. Sobre el concepto de iconatropía puede consultarse el trabajo de: C. M.

Esta fórmula iconográfica, como vemos presente en el arte egipcio y griego, fue heredada por el arte romano y helenístico¹²⁶⁹. Son también numerosos los ejemplos que podríamos señalar, entre los que destacamos: la representación del emperador Claudio sometiendo a la figura alegórica de Britania en un relieve del pórtico sur del *Sebasteion* de Afrodisias, en la actual Turquía (**fig. 316**)¹²⁷⁰; la *Gemma Augustea*, del siglo I a. C.¹²⁷¹; los relieves de la columna conmemorativa de Marco Aurelio en Roma¹²⁷² y la representación de la lucha de Atenea contra los gigantes en el altar de Pérgamo¹²⁷³.

Por otro lado, el extraordinario desarrollo que tuvo esta fórmula iconográfica en el arte imperial romano, podemos ponerlo en relación con las muestras y descripciones literarias de esta misma época. Así, por ejemplo, en *El Asno de Oro* de Apuleyo, encontramos varias referencias en las que se describe

KEESLING, "Misunderstood gestures: Iconatropy and the Reception of Greek Sculpture in the Roman Imperial Period", *Classical Antiquity*, 24.1 (2005), pp. 41-79.

¹²⁶⁹ Z. Kiss ha propuesto una influencia directa entre el arte egipcio y el arte romano imperial en la utilización de esta postura. En este sentido, ha puesto como muestra significativa una escultura hoy conservada en el Merseyside County Museum de Liverpool, que representa al emperador Septimio Severo cogiendo por el cabello a un bárbaro que se encuentra agachado. El emperador ha sido representado siguiendo el canon egipcio: las piernas y la cabeza de perfil, el torso de frente. El personaje vencido es comparado por Z. Kiss con los partos esculpidos en el arco de Septimio Severo en Roma, erigido hacia el año 203 d. C. Sobre todo ello véase: Z. KISS, "Représentations de barbares dans l'iconographie romaine impériale en Egypte", *Klio*, 71 (1989), pp. 127-137; B. LICHOCKA, "Le barbare dans les représentations de Némésis en Egypte romaine", *Klio*, 71 (1989), pp. 115-126 y F. SALCEDO GARCÉS, *África. Iconografía de una provincia romana*, Madrid-Roma, 1996, pp. 43-44.

¹²⁷⁰ P. Zanker ha sugerido que en este relieve se utilizó el esquema iconográfico de la escultura de Aquiles y Pentésilea. Cfr.: P. ZANKER, *Augusto y el poder...*, p. 348.

¹²⁷¹ Viena, Kunsthistorisches Museum, Inv. IX A 79. En la zona inferior de la *gemma* se representó, por un lado, a un grupo de soldados que levantan un monumento a la Victoria. En el lado derecho, las personificaciones de dos provincias arrastran a dos bárbaros por el cuero cabelludo, seguramente dos germanos, hacia el trofeo que erigen los soldados de la parte izquierda. Según P. Zanker, la mujer con la lanza, de espaldas al espectador, podría personificar las tropas de Hispania mientras que el hombre que arrastra a una figura femenina podría ser la personificación de las tropas tracias. El conjunto de la escena aludiría, según este investigador, a los futuros triunfos de Tiberio en el Norte. Cfr.: P. ZANKER, *Augusto y el poder...*, pp. 272-273.

¹²⁷² Los soldados romanos maltratan de esta manera a las mujeres bárbaras. Cfr.: P. ZANKER, "Die Frauen und Kinder der Barbaren auf der Markussäule", *La colonne aurélienne. Autour de la colonne aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Roma* (édité par John Scheid et Valérie Huet), Turnhout, 2000, pp. 164-165.

¹²⁷³ R. R. R. SMITH, "The Hellenistic period", *The Oxford History of Classical Art* (ed. by J. Boardman), Oxford, 1993, pp. 164-165.

vívidamente este comportamiento. En primer lugar, en pasajes en los que se narran luchas encarnizadas:

*“Se entabla una batalla campal. El jefe, el abanderado del grupo, me ataca con todo su arrojo: con ambas manos me agarra del pelo y me dobla la cabeza hacia atrás en un intento manifiesto de aplastármela con una piedra”*¹²⁷⁴.

O, por ejemplo, en las referencias a la historia de Cupido y Psique, concretamente cuando se describen los castigos infringidos por la diosa Venus a Psique:

*“Y, cogiéndola brutalmente por los cabellos, la arrastraba sin que Psique opusiera la menor resistencia”*¹²⁷⁵.

*“Concluidas estas palabras, se abalanza sobre ella, hace trizas sus vestiduras y, arrancándole el cabello, le golpea la cabeza sin piedad”*¹²⁷⁶.

Ya en el siglo IV-V de nuestra era, en sus *Dionisiacas*, Nono de Panópolis describe con frecuencia el gesto de arrastrar cogiendo del cabello a un enemigo vencido¹²⁷⁷.

¹²⁷⁴ APULEYO, *Op. cit.*, libro III, 6, p. 90.

¹²⁷⁵ *Ibidem*, libro VI, 9, p. 174.

¹²⁷⁶ *Ibidem*, libro VI, 10, p. 175.

¹²⁷⁷ Sobre este gesto en la obra de Nono de Panópolis véase el artículo ya citado de: L. MIGUÉLEZ CAVERO, *Op. cit.*, (en prensa).

El cristianismo heredó esta postura y la utilizó desde el primer momento en aquellos temas iconográficos en los que era necesario plasmar la violencia y el dramatismo. Tanto el arte oriental como el occidental dan buena prueba de ello. En cuanto al arte bizantino, podríamos señalar innumerables ejemplos de esta actitud. En primer lugar, herencia directa de la iconografía imperial romana, hallamos la representación de personajes vencidos o bárbaros que son arrastrados o sujetados por los cabellos bien por la figura del emperador bizantino o por la figura alegórica de la Victoria. Así ocurría, por ejemplo, en los relieves de la base de la columna de Arcadio situada en foro de Constantinopla¹²⁷⁸.

En segundo lugar, fue también utilizado en escenas procedentes del mundo bíblico, de las cuales sobresale el Sacrificio de Isaac. Ésta, al igual que en la zona occidental del Mediterráneo, tuvo una gran difusión y adoptó generalmente la fórmula iconográfica señalada: Abraham sostiene a su hijo por el cuero cabelludo y levanta su brazo para realizar el sacrificio. Así podemos verlo, por ejemplo, en la decoración musivaria de San Vital de Rávena, del siglo VI o en el colosal relieve de la iglesia de la Santa Cruz en Aght'amar (Armenia), de la décima centuria (**fig. 317**)¹²⁷⁹. Junto a este tema iconográfico, el arte sacro bizantino nos proporciona otros ejemplos significativos, como por ejemplo la representación de la lucha entre David y Goliath en el denominado *Salterio de Paris* del siglo X, donde David se agacha ante el gigante arrodillado en el suelo y se dispone a decapitarlo con su espada mientras le sostiene la

¹²⁷⁸ Esta columna conmemorativa, hoy perdida, fue construida hacia el año 401. Véase la reconstrucción hipotética en: A. GRABAR, *L'empereur...*, pp. 43-45 y pl. XIII-XV.

¹²⁷⁹ Ya hemos citado esta obra en el apartado dedicado al análisis de la mano de Dios. Remitimos a él para ver bibliografía específica sobre esta iglesia armenia.

cabeza por el cabello¹²⁸⁰. Los artistas bizantinos, además, utilizaron esta conducta en otro tipo de escenas, como demuestra la imagen en la que un ángel arrastra por el cabello a un iconódulo que lleva las manos atadas a la espalda en el *Salterio Chludov*, uno de los pocos manuscritos iluminados iconódulos del siglo IX que se conservan¹²⁸¹.

En la zona occidental, al igual que en Bizancio, esta postura fue utilizada sistemáticamente en imágenes y temas iconográficos a los que se pretendía imbuir de un fuerte sentido dramático y violento. Así por ejemplo, en época carolingia, podemos hallar una muestra elocuente en un manuscrito que recoge una copia de la *Psicomaquia* de Prudencio¹²⁸², ilustrado con varias miniaturas en las que vicios y virtudes aparecen confrontados. Tomando de nuevo el Sacrificio de Isaac como modelo de continuidad plástica, el arte visigodo de la Península Ibérica nos proporciona una muestra elocuente: se trata de la escena esculpida en uno de los capiteles de San Pedro de la Nave (Zamora), donde Abraham coge por el cabello a su hijo y se dispone a colocarlo en el altar para el sacrificio (**fig. 318**). Esta imagen tendría su prolongación en la miniatura de la décima centuria, sobre todo en los beatos y biblias, donde, como ya hemos señalado en el análisis iconográfico de esta postura en el arte románico peninsular hispano, fue habitual.

¹²⁸⁰ Paris, Bibliothèque nationale de France, cod. Grec. 139, fol. 4v.

¹²⁸¹ Moscú, Museo Estatal de Historia, MS. D29.

¹²⁸² Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 8318. El códice procede de la abadía de Saint-Benoît-sur-Loire y se halla repartido entre la biblioteca nacional de Francia y la vaticana (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Reg. lat. 596). Además, del manuscrito original cuatro folios fueron utilizados, en el entorno del año mil, para la representación de modelos y bocetos, constituyendo hoy en día uno de los libros de modelos que se conservan de esta época. Cfr.: E. VERGNOLLE, "Un carnet de modèles de l'an mil originaire de Saint-Benoît-sur-Loire (Paris, B.N. lat. 8318 + Rome, Vat. Reg. Lat. 596)", *Arte Medievale*, 2 (1984), pp. 23-52.

5. Expresión gestual del tronco y extremidades superiores

Al igual que hemos realizado al llevar a cabo el análisis de las conductas autoadaptadoras, los gestos llevados a cabo con el tronco y las extremidades superiores en los que intervienen dos o más protagonistas, los hemos subdividido en el tronco y los brazos, las manos y los órganos genitales.

5.1. TRONCO Y BRAZOS

En relación con el tronco y los brazos del cuerpo podemos hallar en la iconografía románica peninsular hispana dos conductas que, en muchos casos son similares desde el punto de vista plástico y formal pero que, en lo relativo a su significado, son diametralmente opuestas. Nos referimos, por un lado, a las escenas de lucha, en las que dos personajes se encuentran enfrentados y adoptan posturas para infringir daño a su oponente y, por otro lado, a las representaciones de abrazos, en las que, de nuevo, dos figuras se hallan enfrentadas pero su actitud tiene el objetivo de plasmar un comportamiento de afecto.

5.1.1. El combate cuerpo a cuerpo

En el primero de los casos, ya hemos señalado a lo largo de este estudio, varios gestos realizados en escenas de carácter bélico, con los que se pretende propiciar en el adversario un sufrimiento físico intenso, por ejemplo el tirar de los cabellos o de la barba. Junto a ellos, existieron en la iconografía románica

otras modalidades gestuales, más contenidas desde el punto de vista plástico, pero que evidencian, de manera gráfica, la lucha encarnizada entre dos contrincantes. Además, podemos hallarlas tanto en la iconografía religiosa como profana.

5.1.1.1. *Análisis iconográfico*

Todas estas variantes, como hemos descrito anteriormente, tienen en común la presencia de dos figuras enfrentadas, en un combate cuerpo a cuerpo. Difieren, sin embargo, en la disposición de los brazos, que pueden coger la nuca o cuello del oponente, los hombros, la muñeca y el antebrazo, o bien la cadera. Además existen escenas en las que ambos contendientes se agarran por la misma parte de cuerpo, de manera que son dos figuras simétricas, mientras que en otros casos cada uno de ellos adopta una postura diferente de las que acabamos de señalar. Existen, por tanto, un gran número de fórmulas, todas ellas muy semejantes entre sí.

En lo que corresponde a la iconografía sacra, el principal pasaje bíblico que dio origen a la representación de este motivo en las artes gráficas románicas fue la lucha de Jacob y el ángel¹²⁸³. Aunque existen ejemplos en los que ambos

¹²⁸³ *Génesis*, 32, 23-31: “Aquella noche se levantó, tomó a sus dos mujeres con sus dos siervas y a sus once hijos y cruzó el vado de Yabboq. Les tomó y les hizo pasar el río, e hizo pasar también todo lo que tenía. Y habiéndose quedado Jacob solo, estuvo luchando alguien con él hasta rayar el alba. Pero viendo que no le podía, le tocó en la articulación femoral, y se dislocó el fémur de Jacob mientras luchaba con aquél. Éste le dijo: <Suéltame, que ha rayado el alba>. Jacob respondió: <No te suelto hasta que no me hayas bendecido>. Dijo el otro: <¿Cuál es tu nombre?>. <Jacob>. <En adelante no te llamarás Jacob sino Israel; porque has sido fuerte contra Dios y contra los hombres, y le has vencido>. Jacob le preguntó: <Dime por favor tu nombre>. <¿Para qué preguntas por mi nombre?>. Y le bendijo allí mismo”. Como vemos, por tanto, el texto bíblico no justifica la presencia, en su plasmación gráfica, de un ángel, ya que no se describe claramente la identidad de la figura con la que lucha. La iconografía de este pasaje, estaría influida, por un pasaje de Oseas, en el que se narra, de nuevo, la pugna entre los dos personajes: “Yahveh tiene pleito con Judá, va a visitar a Jacob según su conducta, según sus obras le devolverá. En el sento materno suplantó a su hermano, y de mayor luchó con Dios. Luchó con el ángel y le pudo, lloró e imploró gracia” (*Oseas*, 12, 3-5). De ahí que, en las

personajes se encuentran a una distancia prudencial y no en combate cuerpo a cuerpo, como sucede en un capitel de la nave de la basílica de La Magdalena de Vézelay, generalmente este pasaje asumió la fórmula descrita anteriormente en alguna de sus variantes. Así podemos hallarlo en varias representaciones irlandesas, por ejemplo en las cruces de de Durrow (Ofaly) y Kells (Meath)¹²⁸⁴, así como en un relieve de la portada de la iglesia de Killeel (Kildare). En el ámbito peninsular hispano destaca, en soporte escultórico, la imagen esculpida en uno de los relieves del pilar sudeste del claustro de Gerona, en la que se representan varios momentos de este pasaje veterotestamentario (**fig. 319**). A la izquierda de la composición encontramos la escalera soñada por el patriarca. En el centro, en la parte inferior está situada la figura de Jacob inmerso en su sueño y, en la parte superior, la lucha cuerpo a cuerpo con el ángel. En el campo de la miniatura, esta lucha la hallamos en el ámbito de la ilustración de los Beatos, por ejemplo en el fol. 36v del *Beato de San Millán*, así como en las grandes biblias románicas, por ejemplo en la *Biblia de 1162* de León (fol. 4)¹²⁸⁵.

Junto al tema iconográfico de la lucha de Jacob y el ángel, la iconografía románica nos ha legado otro ejemplo interesante de la presencia de esta fórmula en el ámbito sacro. Se trata de la representación de la lucha de Caín y Abel, cuyo ejemplo paradigmático, en ámbito hispano, lo hallamos en la imagen miniada en el fol. 12v de la Biblia de Burgos (**fig. 320**). Podemos observar a dos personajes enfrentados, ataviados con un faldellín hasta las rodillas. Cruzan sus

primeras manifestaciones artísticas en las que estuvo presente este tema iconográfico, el combate era escenificado entre Jacob y otro hombre, por ejemplo en una caja de marfil del Museo Cristiano de Brescia, fechada en la segunda mitad del siglo IV. Posteriormente, comenzó a ser representada ya la figura angélica, como ocurre en las pinturas de Santa María Antigua, del siglo VIII. Véase: L. RÉAU, *Op. cit.*, París, II, p. 152 y J. YARZA LUACES, “En torno a las pinturas...”, pp. 42-43.

¹²⁸⁴ Cfr.: F. HENRY, *L'art irlandais*, vol. II, Yonne, 1963, pl. 99 y fig. 38.

¹²⁸⁵ Puede verse una reproducción de esta imagen en: J. YARZA LUACES, “En torno a las pinturas...”, fig. 2.

tobillos en un intento por hacerse trastabillar el uno al otro, al tiempo que se cogen por el cuello. La figura de Caín, además, porta en su brazo derecho un enorme cuchillo que clava en el cuerpo de su hermano a la altura de la cintura. Ambos protagonistas presentan unas características faciales que van acordes con el esfuerzo realizado en el acto que llevan a cabo: tienen la boca completamente abierta y las facciones muy marcadas¹²⁸⁶.

Por otro lado, este tipo de actitudes tuvieron un mayor desarrollo en la iconografía profana. El motivo de dos luchadores inmersos en un combate tuvo una gran difusión por toda la Europa románica, convirtiéndose en uno de los temas omnipresentes, fundamentalmente, en la decoración escultórica tanto del interior como del exterior del templo. En el románico francés podemos señalar los ejemplos de la fachada occidental de Notre-Dame de Poitiers (**fig. 321**), el medallón situado en una de las arquivoltas de la fachada de la basílica de Vézelay, un capitel de Nouaille-Maupertuis, un capitel del triforio de la iglesia abacial de Saint-Benoît-sur-Loire¹²⁸⁷, o las parejas de luchadores esculpidas en la portada de Souillac (Perigord). En todos ellos se figuró a dos contendientes que se inclinan el uno hacia el otro y se cogen por las caderas o la cintura. En el ámbito de la miniatura podemos señalar también diversas muestras significativas: la inicial E del salmo cuarenta y cuatro en una copia del *Comentario a los Salmos* de Pedro Lombardo (**fig. 322**)¹²⁸⁸; una imagen inserta en las tablas de cánones de los Evangelios en la *Biblia de Saint-Sulpice*, del

¹²⁸⁶ Sobre esta imagen véase: J. YARZA LUACES, “Las miniaturas de la Biblia de Burgos...”, pp. 197-198.

¹²⁸⁷ En relación con esta representación, J. M. Berland ha analizado las diversas modalidades de lucha cuerpo a cuerpo en época medieval. Cfr.: J. M. BERLAND, “Les Chapiteaux Historiés du Faux Triforium de l’Eglise Abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 11 (1980), pp. 46-48.

¹²⁸⁸ Paris, Bibliothèque de Sainte Geneviève, Ms. 56, fol. 80.

último cuarto del siglo XII¹²⁸⁹; o la inicial A del *Libro de Judith* en la *Biblia de Saint-André-au-Bois*, también realizada en los años finales del siglo XII¹²⁹⁰.

Esta modalidad gestual la vemos también plasmada en varias obras del norte peninsular hispano: en la arquivolta exterior de la portada de la iglesia portuguesa de Vilar de Frades (Barcelos) (**fig. 323**); en un capitel interior de la iglesia de Santa María de Uncastillo o en otro capitel de la portada de la Seu de Manresa (**fig. 324**).

Pero en la Península Ibérica hallamos un gran número de variantes de esta escena de lucha cuerpo a cuerpo. Así, existe la fórmula, muy expresiva, en la que ambos combatientes cruzan sus piernas en un intento por hacerse caer el uno al otro, mientras se cogen por la muñeca o el antebrazo. Este modelo podemos contemplarlo en un capitel del interior de la basílica de San Isidoro de León, situado enfrente de la puerta del Cordero (**fig. 325**), así como en la propia *Biblia de León de 1162* (fol. 51r). Al inicio del *Levítico* del tomo I de este códice, una letra inicial A presenta a dos jóvenes enfrentados. Van ataviados con un faldellín corto, como en la imagen escultórica y con el torso desnudo; entrelazan sus brazos y piernas, dispuestos a entablar un fiero combate¹²⁹¹.

En cambio, en otros casos, ambos protagonistas combinan sus posturas, de manera que uno de ellos coge a su adversario por la muñeca o el brazo mientras éste lleva su mano al cuello de su oponente. Así podemos contemplarlo

¹²⁸⁹ Bourges, Bibliothèque municipale, Ms. 3, fol. 306v.

¹²⁹⁰ Boulogne, Bibliothèque municipale, Ms. 2, tome II, fol. 81. Estas tres miniaturas son citadas en: Y. CARRÉ, *Op. cit.*, pp. 384-391.

¹²⁹¹ La similitud entre ambas escenas ha llevado a F. Galván Freile y A. Suárez González a proponer que la escena escultórica, fechada a partir de la consagración de la iglesia isidoriana en 1149, podría haber servido de modelo para la imagen miniada, posteriormente, en la biblia hacia la década de los sesenta de esta duodécima centuria. Sobre este aspecto véase: F. GALVÁN FREILE – A. SUÁREZ GONZÁLEZ, *Op. cit.*, pp. 50-51. Por otro lado, la representación miniada de los luchadores difiere de la figuración de la lucha de Jacob y el ángel incluida también en este códice y citada anteriormente. Mientras la imagen religiosa representó a las dos figuras completamente vestidas, los luchadores de la inicial del *Levítico*, como hemos puesto de relieve, van ataviados únicamente con un faldellín que les llega hasta las rodillas.

en la imagen esculpida en la portada de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), en un capitel del exterior de la iglesia zaragozana de Santa María de Uncastillo (**fig. 326**), en otro capitel del claustro de San Pedro de la Rúa (Estella) o en una metopa de la portada occidental de la iglesia de San Quirce en los Ausines (Burgos). Son sobresalientes, también, las imágenes sorianas que podemos hallar en un capitel del arco triunfal del templo dedicado a la Inmaculada Concepción de Mezquetillas, en la portada de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Alpanseque (Soria)¹²⁹², o en un canecillo de San Pedro de Caracena. Muy similar a éste último es la imagen esculpida en otro canecillo de la iglesia de San Miguel en Ayllón (Segovia).

Otras muestras significativas de dos personajes luchando, que combinan varias fórmulas iconográficas, las hallamos en: uno de los capiteles de la portada de San Martín de Tours, en la localidad soriana de Berzosa (**fig. 327**), donde fueron esculpidas dos parejas de luchadores. En una de ellas los contendientes se oprimen violentamente el cuello con sus manos mientras en la otra cruzan sus piernas y luchan con los brazos. Algo similar sucede en uno de los relieves empotrados en el exterior de la cabecera de la iglesia de Santa María en Padilla (Burgos), donde los adversarios van acompañados de otro personaje que sostiene en alto una maza, y en un capitel del claustro alto de Santo Domingo de Silos, donde dos púgiles se cogen por los hombros y entrecruzan sus piernas¹²⁹³. Por último, en un canecillo de la iglesia monástica de Gradefes

¹²⁹² Esta portada ha sido estudiada por: J. J. RUIZ EZQUERRO, “La portada románica de Alpanseque (Soria)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 28 (1987), pp. 131-144 y, más recientemente, por: F. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, “La portada de Alpanseque (Soria) en el contexto románico”, *Celtiberia*, Año 53, Nº 97 (2003), pp. 79-106.

¹²⁹³ Este capitel, de factura muy tosca, está situado en el ala sur. Cfr.: F. PALOMERO ARAGÓN, “Los maestros del claustro alto de Silos”, *El románico en Silos...*, pp. 225-268, especialmente p. 243 y p. 262, fig. 26; J. PÉREZ DE URBEL, *El claustro de Silos*, Vitoria, 1975, p. 206.

de Rueda (León), los dos oponentes también intentan hacerse perder el equilibrio el uno al otro con las piernas mientras luchan con los brazos.

Por último, podemos hacer referencia a la presencia de este tipo de lucha en la decoración escultórica de pilas bautismales, como la de Rebanal de las Llantas (Palencia), donde dos figuras masculinas con el torso al descubierto y un faldón que les cubre hasta las rodillas, se encuentran en pleno combate, acompañados de una mujer que sostiene un niño en brazos (**fig. 328**). Uno de los contrincantes, de complexión más fuerte, sujeta a su contrincante por el cuello y la cintura mientras éste intenta desasirse con sus brazos y ambos entrecruzan las piernas en un intento por hacer perder el equilibrio del adversario¹²⁹⁴.

5.1.1.2. *Origen y Significado*

Aunque los ejemplos citados son una pequeña muestra de todos los que podríamos llegar a apuntar, sí nos dan idea de la extraordinaria difusión que tuvo este tema iconográfico en la escultura románica¹²⁹⁵. Buena prueba de ello

¹²⁹⁴ Para G. Bilbao López, la escena de lucha presente en esta pila formaría parte de toda una galería de espectáculos pecaminosos que decoran la pieza, relacionados todos ellos con el pecado de la lujuria. Para esta investigadora, la plasmación del cuerpo semidesnudo de los luchadores aludiría a una connotación erótica, opinión que en nuestro caso creemos que no tiene mucha validez teniendo en cuenta el origen antiguo de esta fórmula iconográfica, aspecto en el que incidiremos en el apartado del origen y significado de este gesto. Pero, además, según esta autora, la escena de combate de la pila palentina tendría el objetivo de ser un “aldabonazo” para los familiares de los recién bautizados en ella, con el fin de hacer hincapié en su responsabilidad educativa. Por otro lado, la figura femenina que asiste al espectáculo de lucha estaría desatendiendo sus obligaciones maternas y exponiendo al niño que lleva en brazos a futuras tentaciones. Sobre todas estas teorías véase: G. BILBAO LÓPEZ, “Espectáculos inmorales y solemnidades religiosas...”, p. 261 e ID., “Iconografía de la lujuria...”, pp. 451-456.

¹²⁹⁵ A él podríamos añadir otro tipo de escenas de lucha que implicaban el uso de armas por parte de los combatientes y, además, la realización del combate ataviados con atuendo militar. Es el caso de las imágenes que representan la lucha a caballo entre dos guerreros enfrentados, portando lanzas, o el combate a pie de dos soldados vestidos con cota de malla y diversas armas como el mazo o la espada. Estas fórmulas iconográficas tuvieron también un amplio desarrollo en el arte románico hispano pero no implican la realización de gestos tan expresivos como los mencionados. Generalmente los contrincantes suelen levantar su brazo, en el que portan su arma, prestos a atacar a su adversario. Entre los ejemplos más sobresalientes que podríamos

es que fue una fórmula iconográfica incluida en algunos libros de modelos, por ejemplo en el *Villard de Honnecourt*, donde esta escena fue insertada por dos veces. En una de ellas (fol. 14v), dos púgiles, con el torso desnudo y unos calzones cortos, se encuentran enfrentados e inclinados el uno hacia el otro hasta llegar a apoyar sus cabezas en el hombro del adversario, mientras con sus manos cogen el calzón de su oponente (**fig. 329**). En la segunda de ellas (fol. 19), hallamos una representación más esquemática, en la que ambos contrincantes se cogen por los hombros (**fig. 313**). En este caso, el boceto se halla situado junto a otra en la que los dos contendientes, también enfrentados, se cogen por los cabellos, imagen que ya hemos señalado al analizar el gesto de arrancar del cabello¹²⁹⁶.

señalar se halla el capitel de la lucha entre Roldán y el gigante Ferragut en el palacio de los reyes de Navarra en Estella, al que ya hemos hecho referencia en este trabajo. Otras muestras singulares podemos hallarlas en un capitel interior de la iglesia de San Esteban de Aldehuela (Segovia), donde dos caballeros completamente cubiertos por una cota de malla desde la cabeza a los pies, intercambian duros golpes de espada; u otro capitel, esta vez, situado en el arco triunfal de la iglesia de Cozuelos de Fuentidueña (Segovia), donde dos personajes a caballo luchan con lanzas.

Sin embargo, este tipo de imágenes en las que encontramos la representación simétrica de dos figuras, bien a caballo o a pie, van acompañadas, en algunas ocasiones, de otra escena en la que se representa el combate de un ser humano con un animal o un monstruo. Los dos casos más elocuentes, en este sentido, son el relieve conocido de “la Belle Pierre” de Cluny y el sepulcro de doña Sancha en Jaca. En ambas piezas hallamos la representación de una lucha de caballeros “a armas iguales” y el combate entre un hombre y un león. F. M. Besson ha analizado este tipo de composiciones como una imagen de la violencia social en el orden universal del siglo XII. Cfr.: F. M. BESSON, *Op. cit.*, pp. 113-126. Sin embargo, por nuestra parte, queremos poner de relieve que esta combinación de temas iconográficos, el de la lucha entre seres humanos y la lucha de un hombre con un animal la encontramos en otro tipo de manifestaciones artísticas, por ejemplo en el arte islámico. Es el caso de la denominada arqueta de Leyre, en uno de cuyos frentes, decorados con medallones, hallamos estas dos imágenes yuxtapuestas.

Por otro lado, el origen de la fórmula iconográfica que presenta a dos contendientes enfrentados, ataviados con armas y escudos y representados de manera simétrica, la hallamos también en el arte antiguo, por ejemplo en las representaciones de gladiadores. Citamos como ejemplo, los mosaicos procedentes del anfiteatro de Zliten, hoy conservados en el Museo Arqueológico de Trípoli y fechados en la primera mitad del siglo II d. C. Puede verse una reproducción en: K. M. D. DUNBABIN, *Op. cit.*, p. 121, figs. 123-124.

¹²⁹⁶ Sobre estas imágenes en el *Libro de modelos de Villard de Honnecourt* véase: R. BECHMANN, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et ses Communications*, Paris, 1991, pp. 309 y pp. 352-354, figs. 129 a y b, 227-228 ; A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Carnet de Villard de Honnecourt. XIII siècle*, Paris, 1986, p. 24.

En cuanto a su significado, encontramos dos grandes posibilidades para analizar este tipo de escenas en el contexto del arte románico. Por un lado, como hemos señalado antes, podemos enmarcarlas en la iconografía de carácter profano, ajenas a cualquier connotación o simbolismo más allá de ser un reflejo artístico de entretenimientos, juegos o prácticas de la sociedad que las creó. Por otro lado, algunos autores han querido ver en ellas, igual que en otros temas afines, una representación de carácter moralizante; en este caso nos encontraríamos ante la plasmación del vicio de la discordia, ejemplificado claramente mediante la lucha entre dos figuras¹²⁹⁷.

En cuanto al origen de esta fórmula en el arte debemos remontarnos al arte antiguo, donde surgió como plasmación gráfica de una práctica deportiva muy común, que hallamos en la mayor parte de las civilizaciones antiguas. En Egipto, la lucha, tanto en su vertiente real como gráfica, es atestiguada desde el comienzo de la historia de esta cultura, hacia el año 3000 a.C¹²⁹⁸. Encontramos escenas de combate ya en la tumba de Ptahhotep, en Saqqarah (2367-2347 a. C.), donde se esculpió un friso con seis pares de luchadores en seis posiciones diferentes. Están todos ellos desnudos y por los bucles que tienen entorno al rostro han sido identificados con adolescentes. Van acompañados de sus nombres lo que permite saber que se trata de la representación de una misma pareja que adopta hasta seis formas de lucha. Entre ellas encontramos el enfrentamiento en el que ambos tienen una pierna adelantada respecto a la otra y se inclinan hacia su adversario cogiéndose por el tronco, fórmula muy similar a

¹²⁹⁷ W. WEISBACH, *Op. cit.*, pp. 106-108. Así describe este autor las representaciones de Souillac y Poitiers.

¹²⁹⁸ Sobre la lucha en Egipto y los ejemplos que citamos a continuación véase: W. DECKER – J. P. THUILLIER, *Le sport dans l'antiquité: Égypte, Grèce et Rome*, Paris, 2004, pp. 42-51 y figs. 23-24.

la que podemos apreciar en la iconografía románica posterior. Este modelo lo hallamos, de nuevo, en los frescos pintados en varias tumbas de comarcas de la localidad de Beni Hassan (hc. 2000 a. C.). En una de ellas, la tumba de Khéty, se representaron hasta ciento veintidós parejas de luchadores en diversas posiciones, entre las que está, de nuevo, la que venimos analizando.

Este tipo de combate fue, entre los griegos, tan antiguo como la misma gimnasia. Implicaba fuerza, flexibilidad, aguante, presencia de ánimo, resistencia, habilidad para amortiguar o esquivar los golpes del adversario, y capacidad para desorientar a éste. Todo griego que hubiera nacido libre asistía desde los siete años a la escuela de lucha o palestra como parte integrante de su proceso educativo. Además se tomaba como ejemplo, en este aspecto, a los dioses y héroes de la mitología, todos ellos temibles luchadores¹²⁹⁹. Las referencias a este tipo de combates los hallamos ya en la épica homérica, por ejemplo en el siguiente pasaje de *La Ilíada*, que después será retomado por muchos otros escritores:

“Dispuestos ambos contendientes, comparecieron en medio del circo, y levantando las robustas manos, acometiéronse, entrelazando los fornidos brazos. Pronto las manoplas de cuero chocaron y

¹²⁹⁹ Por otro lado, los griegos diferenciaban entre dos tipos de lucha. Por un lado la lucha en posición erguida, o lucha perpendicular, denominada *orthia pale* u *orthopale*; y por otro lado la lucha en el suelo, lucha horizontal, a la que se denominaba como *alindesis* o *kato pale*. Además, la lucha formaba parte de un conjunto más amplio de deportes de combate, junto con el boxeo y el pancracio, una fórmula que combinaba la lucha y el boxeo. Sobre todo ello véase: D. VANHOVE – W. LAPORTE – P. BULTIAUW – G. RAEPSAET – J. HEMWLRYK, “Las disciplinas deportivas”, *El deporte en la Grecia Antigua. La génesis del olimpismo*, Barcelona, 1992, pp. 99-123, especialmente pp. 99-100. Con carácter general puede consultarse también: W. DECKER, "Fist-fighting." *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmuth Schneider . Brill, 2009. Consultada la edición Brill Online. Oxford University libraries. 16 June 2009 http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=bnp_e410400, e ID., "Pankration." *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmuth Schneider. Brill, 2009. Consultada la edición Brill Online. Oxford University libraries. 16 June 2009 http://www.brillonline.nl/subscriber/entry?entry=bnp_e906000.

retumbó el ruido de golpes que se dirigían; crujían de modo terrible las mandíbulas, y el sudor empezó a empaparles el cuero. De pronto, el divino Epeo, reuniendo todas sus fuerzas, arremetió y dio a Euríalo tan terrible golpe en la mejilla, que le hizo venir a tierra desfallecido. Como encrespándose el mar al soplo de Bóreas salta un pez en la roilla poblada de algas y las negras olas le cubren enseguida, así Euríalo, al recibir el golpe cayó dando un salto hacia atrás. Pero al instante el magánimo Epeo le tomó en sus brazos y lo entregó a sus compañeros, que le sacaron del circo, con los pies arrastrando, la cabeza inclinada hacia un lado y escupiendo negra sangre; al mismo tiempo se llevaron la doble copa, que tan cara había pagado”¹³⁰⁰.

Ejemplos artísticos de esta costumbre podemos rastrearlos desde la Grecia clásica. En este sentido, la base de un *kouros* funerario realizado en mármol pentélico, del siglo V a. C., nos proporciona una muestra excepcional (**fig. 330**)¹³⁰¹. Tres de sus caras están decoradas con relieves: en la cara central hallamos la representación de una palestra, con dos púgiles en plena lucha. Ambos están completamente desnudos, con una pierna adelantada hacia su oponente y el cuerpo inclinado también hacia éste. Uno de ellos agarra con fuerza la muñeca de su adversario mientras el otro lo coge por los hombros, llegando sus cabezas a tocarse a la altura de la frente. En las otras caras, además, se esculpió a otros atletas inmersos en diversas prácticas y juegos deportivos. Este tipo de escenas tuvieron, asimismo, un gran desarrollo como

¹³⁰⁰¹³⁰⁰ HOMERO, *La Iliada*, *op. cit.*, canto XXIII, 687-699, pp. 440-441.

¹³⁰¹ Atenas, Museo Arqueológico Nacional, No. 3476. Fue encontrado en el Kerameikos de Atenas y pudo haber formado parte de la tumba de un atleta. Sobre esta pieza véase: S. KARUSU, *Op. cit.*, p. 52 e ilustración en p. 56.

decoración de la producción de cerámica desde la época clásica hasta el helenismo. Citamos, como muestra, un ánfora realizada entre el año 500-480 a. C.¹³⁰², donde se representó a dos luchadores al comienzo del combate. Ambos están de perfil, mirando uno hacia el otro, con las cabezas juntas, cogiéndose por las muñecas y con una pierna adelantada. Están acompañados de un árbitro a su izquierda, que porta una vara en la mano.

Este tipo de escenas, por otro lado, se convirtieron en un tema habitual de decoración en espacios de carácter funerario, sobre todo en la cultura etrusca. Así lo atestiguan la Tumba de la Mona, del 480-470 a. C. o la Tumba de los Augures en Tarquinia, del 520 a. C. (**fig. 331**)¹³⁰³. En la cultura romana, en cambio, la lucha no tuvo el mismo prestigio que en Grecia, y formó parte, al mismo nivel que el pugilato u otras modalidades, de las pruebas atléticas asociadas a las prácticas hípicas en el conjunto de los *ludi circenses*. Entre los ejemplos más destacables de representaciones de lucha libre podemos señalar los mosaicos de Baten Zammour y los de las termas de Henchir-Thina, ambos en Túnez¹³⁰⁴.

Por otro lado, estas representaciones del arte antiguo fueron asimiladas por las manifestaciones artísticas de culturas y civilizaciones posteriores. En este sentido, es relevante señalar la influencia de las imágenes de lucha del mundo clásico en algunas obras islámicas, por ejemplo en la decoración pictórica de los grandes palacios omeyas de Siria construidos en el siglo VIII¹³⁰⁵. En ellos, junto con la representación de reyes y califas omeyas, se

¹³⁰² Munich, Antikensammlung, Nr. Inv. 1464. Véase una reproducción en: W. DECKER – J. P. THUILLIER, *Op. cit.*, p. 117, pl. XIII.

¹³⁰³ J. P. THUILLIER, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Rome, 1985.

¹³⁰⁴ Sobre la lucha en Roma véase: W. DECKER – J. P. THUILLIER, *Op. cit.*, pp. 239-240.

¹³⁰⁵ Aunque los ejemplos que hemos señalado en la cultura bizantina son tardíos respecto a la época en la que se enmarca nuestro estudio, prueban la asimilación y pervivencia de esta

incluyó la plasmación de los entretenimientos característicos de la realeza oriental, entre los que estaban bailarines, músicos o acróbatas y actividades como la caza, la lucha y los juegos acuáticos. Concretamente en el programa pictórico del palacio de Qusayr Amra hallamos la figuración de una competición con varios púgiles que luchan entre sí¹³⁰⁶.

Las escenas de lucha, en el arte islámico posterior, las continuamos hallando formando parte de programas iconográficos destinados a la plasmación gráfica del entretenimiento de la sociedad islámica. En la Península Ibérica, es interesante resaltar su presencia en obras de marfil, como en el bote de Al Mugira (**fig. 332**)¹³⁰⁷ o en la denominada arqueta de Leyre¹³⁰⁸. En el primero de ellos es realmente revelador encontrar la representación de una escena de lucha libre muy similar a las que hemos podido referirnos en la iconografía clásica. Dos figuras masculinas, ataviadas con calzones hasta las rodillas, entrecruzan sus piernas. Los dos utilizan una de sus manos para coger al adversario por el calzón a la altura de la cadera mientras uno de ellos coloca la otra en el cuello de su contrincante¹³⁰⁹. En el caso de la arqueta de Leyre no podemos señalar la

fórmula en las manifestaciones artísticas del mundo bizantino. Como muestra podemos señalar una representación en un manuscrito bizantino del siglo XIV que contiene la vida de San Demetrio (Oxford, Bodleian Library, Ms. gr. Th. f. 1, fol. 55). Este manuscrito lo cita: A. GRABAR, *Las vías de la creación...*, fig. 143.

¹³⁰⁶ Véase: J. M. BLÁZQUEZ, “La herencia clásica en el Islam: Quesaur ‘Amra y Quasrt al-Hayr al-Garbi”, *Europa y el Islam*, Madrid, 2002, pp. 70-89; R. ETTINGHAUSEN – O. GRABAR, *Arte y Arquitectura del Islam 650-1250*, Madrid, 1997, pp. 65-76; D. TALBOT RICE, *Islamic painting. A Survey*, Edinburgh, 1971, pp. 21-26. Es interesante también el artículo de: O. GRABAR, “La place de Qusayr Amra dans l’art profane du Haut Moyen Âge”, *Cahiers Archéologiques*, 36, pp. 75-83.

¹³⁰⁷ Paris, Musée du Louvre, Département d’art islamique, OA4068.

¹³⁰⁸ Pamplona, Museo de Navarra.

¹³⁰⁹ Esta pieza fue realizada en el año 968 como regalo para Al-Mugira, hijo menor de Abd al-Rahmán III. Está decorada con grandes medallones de ocho lóbulos formados por un entrelazo continuo mientras que toras figuras y plantas llenan las enjutas. Las escenas que hallamos en el interior de los medallones responden a temas del entretenimiento de la realeza musulmana del sur de la Península Ibérica. Entre ellos encontramos la representación de un príncipe con una copa o un frasco de perfume en la mano; la lucha entre animales; figuras cogiendo huevos de nidos de halcones etc. Sobre esta pieza véase: R. ETTINGHAUSEN – O. GRABAR, *Op. cit.*, p.

presencia de una escena tan elocuente como la del bote del Louvre. Sin embargo, sí encontramos la representación de otras imágenes afines como la lucha entre personajes enfrentados, a pie o a caballo¹³¹⁰. Además, podemos señalar también las escenas esculpidas en la denominada Pila de Játiva, a la que ya hemos hecho referencia al analizar las escenas de lucha en las que interviene el gesto de tirar de la barba para infringir daño físico al adversario. Este tipo de imágenes, como vemos, parecen habituales en el imaginario artístico islámico de la alta y plena Edad Media, que podemos comparar claramente con las representaciones tan similares que se estaban empleando en la decoración de templos y obras cristianas de los reinos del norte peninsular.

Este aspecto nos lleva a retomar el verdadero significado que pudieron tener las imágenes de lucha y, concretamente, la de la lucha libre que estamos analizando en este apartado, en la iconografía románica. Como hemos podido comprobar, nos hallamos ante una fórmula plástica que tuvo su origen en el mundo antiguo y que pudo llegar al arte románico a partir del propio sustrato clásico de los territorios europeos o bien a través de otras culturas como la islámica. Independientemente de la vía de difusión existente, lo cierto es que, en las manifestaciones artísticas de los siglos XI y XII, este motivo iconográfico tuvo una gran difusión por toda la Europa románica. Por tanto, en un primer

163; S. MAKARIOU, *L'Andalousie arabe*, Paris, 2000, pp. 46-48 y A. GALÁN Y GALINDO, *Op. cit.*, t. II, pp. 34-39.

Por otro lado, la escena de la lucha libre entre dos hombres presente en esta pieza tendría su correspondencia en otras piezas islámicas anteriores, coetáneas o posteriores, por ejemplo una arqueta itálica hoy conservada en el British Museum, una cerámica fatimí del siglo XI custodiada en el Museo islámico de el Cairo o en la fuente metálica de al-Adil II Abu Bakr, realizada hacia el año 1238-1240, actualmente en el Museo del Louvre. Cfr.: A. GALÁN Y GALINDO, *Op. cit.*, t. I, pp. 265-267.

¹³¹⁰ También denominada arqueta de Sayf al Dawla. Está fechada hacia el año 1004-1005 y dedicada al hijo de Almanzor. Sobre esta pieza véase: I. BANGO TORVISO, "Arqueta de Leire", *Sancho el Mayor y sus herederos...*, vol. I, pp. 483-498; A. GALÁN Y GALINDO, *Op. cit.*, t. II, pp. 48-49 y C. FERNÁNDEZ- LADREDA AGUADÉ, *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona, 1983;

nivel de significación, podemos considerarlo simplemente como una escena profana y costumbrista.

Sin embargo, a esa imagen simple, la sociedad medieval pudo imbuirle nuevos sentidos, de manera que nos encontraríamos ante un mismo significante, motivo o fórmula, pero diversos y nuevos significados respecto al original. Por un lado, la Iglesia católica pudo dotar a este tipo de escenas de un carácter y objetivo moralizante, sirviendo entonces como ejemplo de uno de los vicios condenados en esta época, la discordia. Pero, por otro lado, consideramos, al igual que ocurría en el caso del gesto de tirar de la barba, que este tipo de acciones de combate y lucha podrían relacionarse con las propias costumbres de la sociedad de los siglos XI y XII, las manifestaciones deportivas nobiliarias¹³¹¹, así como con la legislación y prácticas judiciales del momento. Así, en el Fuero de Estella hallamos la condena a pagar doscientos cincuenta sueldos a aquel que rompa el brazo o la pierna de otro:

*“Siquis brachium, aut tibia alicuius hominis frangerit, CC. L. solidos pariet”*¹³¹².

Esta normativa nos trae a la mente la escena plástica en la que dos personajes que se cogen por los brazos, hombros y nuca, al tiempo que cruzan sus piernas en un intento por hacer perder el equilibrio a su contrincante y que,

¹³¹¹ Según V. M. Gibello, las fiestas medievales basadas en la violencia eran una válvula de escape idónea para las tensiones propias de una clase social, la noble, educada en las armas y para las armas. Los juegos deportivos, los torneos y la caza eran actividades de real importancia para desviar la dinámica en exceso agresiva de la sociedad medieval. Sobre los espectáculos violentos véase: V. M. GIBELLO BRAVO, “La violencia convertida en espectáculo: las fiestas caballerescas medievales”, *Fiestas, Juegos y Espectáculos en la España Medieval...*, pp. 159-172.

¹³¹² Cfr.: J. M. LACARRA, “Fuero de Estella...”, p. 16.

podría tener como consecuencia la rotura de un brazo o una pierna, las dos extremidades protagonistas del acto.

Por último, queremos dejar constancia, de que este motivo iconográfico tuvo una continuidad significativa en el arte gótico. Ejemplos sobresalientes los encontramos en las miniaturas marginales que ornan el *Breviario de Martín el Humano* (fol. 18)¹³¹³, en un capitel del claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo o en las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel¹³¹⁴.

5.1.2. El abrazo

El abrazo es una conducta de carácter alteradaptador consistente en ceñir, estrechar o rodear con los brazos a otra persona con el fin de demostrar afecto o cariño¹³¹⁵. Por otro lado, se trata de un acto que, en el campo de la iconografía románica peninsular hispana, fue combinado con la acción de besar en su vertiente de manifestación cariñosa o amorosa. Por ello, muchas de las imágenes que hemos analizado en el apartado dedicado a las conductas alteradaptadoras asociadas a la boca y en relación con ese gesto concreto del beso iban ya acompañadas del abrazo.

Sin embargo, existen otros casos en los que, simplemente, una figura rodea a otra con los brazos sin llegar a intercambiar con ella ningún otro gesto y que serán las imágenes que analizaremos en este apartado.

¹³¹³ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Rothschild 2529. Sobre este manuscrito está a punto de publicarse el estudio de: J. PLANAS BADENAS, *El breviario de Martín el Humano: Un códice de lujo para el monasterio de Poblet* (en prensa).

¹³¹⁴ Sobre la imagen pintada en la techumbre turolense véase: J. YARZA LUACES, “Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel”, E. RABANAQUE – A. NOVELLA – S. SEBASTIÁN – J. YARZA, *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, 1981, pp. 29-43 e ID., “Entorno a las pinturas...”, pp. 42-44 y figs 1-5.

¹³¹⁵ Véanse las voces: “abrazo” y “abrazar”, *Diccionario de la Lengua Española...*, p. 8.

5.1.2.1. *Análisis formal e iconográfico*

En el campo de la iconografía sacra, de nuevo debemos hacer alusión al pasaje neotestamentario de la Visitación. En muchos casos, como hemos visto anteriormente, el encuentro entre María y su prima Isabel fue traspasado al ámbito de la creación artística a través del intercambio de un beso. Sin embargo, en otros, el artista simplemente representó a las dos figuras femeninas abrazadas. Así sucede, en ámbito europeo, por ejemplo, en la escena representada en las puertas de bronce de la catedral de Novgorod, donde la Virgen coge a su prima por la cintura mientras ésta le pone las manos en los hombros (**fig. 333**). Los rostros de ambas mujeres están claramente distantes, de manera que nos hallamos únicamente ante la representación de un abrazo. En el arte románico peninsular hispano podemos hallar esta variante, por ejemplo, en un capitel del lado norte en la portada occidental de la parroquia de San Salvador de Luesia (Zaragoza, **fig. 334**).

En el campo de la iconografía profana, uno de los contextos donde esta acción adquirió un papel relevante fue en la representación de los combates cuerpo a cuerpo, que acabamos de describir en este mismo apartado. En algunas ocasiones, las escenas de lucha fueron acompañadas de otra imagen que hacía alusión al final de la contienda y a la reconciliación de ambos contrincantes. Este hecho fue plasmado gráficamente mediante dos personajes que se inclinan el uno hacia el otro y se funden en un abrazo amistoso. Es el caso, en el arte románico francés, del capitel de la disputa hoy conservado en el Musée de la Sainte Croix de Poitiers al que ya hemos hecho alusión en relación con la escena bélica que se representa en su frente, donde dos personajes se tiran violentamente de la barba (**fig. 335**). En la cara izquierda del capitel, sin

embargo, se esculpió una escena en la que dos figuras, de perfil, se funden claramente en un abrazo, llegando a apoyar cada uno de ellos la cabeza en el hombro del otro. En el románico hispano, esta escena se repite en el capitel de la iglesia de Tenzuela (Segovia), donde de nuevo una imagen de concordia acompaña a una de discordia en la que dos figuras se mesan mutuamente la barba¹³¹⁶.

Por otro lado, en el campo de la iconografía profana también encontramos la representación del abrazo como muestra de amor, un sentimiento más profundo que el de amistad o reconciliación que acabamos de describir. En este caso, las imágenes que plasman este motivo suelen concentrarse en los capiteles, canecillos y ménsulas del exterior de los templos románicos, lugares en los que, como ya hemos señalado varias veces a lo largo de este estudio, solemos hallar representaciones de carácter sexual. En cuanto a los abrazos, que tienen una carga erótica menor, podemos señalar algunas representaciones elocuentes: dos figuras completamente de pie, situadas de perfil, que se rodean con los brazos en un canecillo del Santuario de la Virgen de la Peña (Sepúlveda) (**fig. 336**); otro canecillo en el que dos personajes, con las piernas flexionadas, se cogen por los brazos en la iglesia de San Lorenzo de Vallejo de Mena (Burgos); y por último un canecillo en el que dos figuras, ataviadas con capas hasta los pies, se abrazan en la iglesia de San Miguel Arcángel de Ayllón (Segovia).

¹³¹⁶ Según I. Ruiz Montejo, en este capitel encontraríamos la plasmación del tema de la discordia matizado por la representación de la concordia, de la reconciliación, en el otro lado del capitel. Estaríamos ante una imagen similar a la del capitel de Poitiers. Cfr.: I. RUIZ MONTEJO, *El románico en tierras y villas...*, p. 282 y fig. 200.

5.1.2.2. *Significado y origen*

Al contrario de lo que ocurre con el gesto del beso, que pudo adquirir diversos significados a lo largo de la historia, en el caso del abrazo el sentido que implica siempre es la expresión de un sentimiento de concordia, amistad, afección o cariño. En cuanto al origen del abrazo en las manifestaciones artísticas, podemos rastrear su presencia prácticamente en todas las culturas antiguas de la cuenca mediterránea. Ya en el arte egipcio encontramos numerosas piezas en las que una pareja, bien sea el faraón y su esposa u otros personajes, son representados en esta actitud, como por ejemplo el grupo de estatuas en pie de Memisabu y su mujer procedentes de Guizá y fechadas entre la V y VI Dinastías¹³¹⁷. En él existe una diferencia de tamaño considerable entre ambas figuras, siendo la del marido de mayores dimensiones, un recurso plástico con el que el escultor intentó imprimir al abrazo un efecto natural.

Algo similar sucede en la cultura funeraria etrusca, donde muchos sarcófagos y urnas funerarias eran decorados con la representación escultórica de una pareja recostada. Encontramos, en este caso, diversas variantes. Así, en el denominado Sarcófago de los Esposos de El Louvre (**fig. 337**)¹³¹⁸, hallamos la representación escultórica de un matrimonio recostado, teniendo el hombre abrazada a la mujer mediante la colocación del brazo por detrás de sus hombros, como en la estela egipcia¹³¹⁹. En cambio, en las tapaderas de dos sarcófagos

¹³¹⁷ Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Véase: *Egipto. El mundo de los faraones...*, fig. 93.

¹³¹⁸ París, Musée du Louvre, Departamento de Antigüedades Griegas, Etruscas y Romanas. El sarcófago procede de la necrópolis de la Banditaccia, en Cerveteri y ha sido fechado hacia el 520-510 a. C. Como éste, se conservan de época etrusca un gran número de tapas de urnas cinerarias con este motivo iconográfico escultórico. Véase algunos ejemplos en: R. CONSENTINO, "Tapa de urna cineraria", *Principes etruscos...*, p. 243 y D. BARBAGLI, "Urna cineraria", *Ibidem*, p. 244-245.

¹³¹⁹ Véase otros ejemplos en: E. PANOFKY, *Tomb sculpture...*, figs. 85-86.

procedentes de Vulci¹³²⁰, se esculpió en relieve a dos esposos abrazados acostados en su lecho y cubiertos con una sábana, actitud que ha sido interpretada como una muestra de cariño destinada a pervivir durante toda la eternidad¹³²¹. En el campo pictórico podemos señalar la representación de una pareja que avanza abrazados en un friso procedente de la necrópolis de Cerveteri¹³²².

Por otro lado, como podemos observar a través de los ejemplos citados, en el arte antiguo coexistieron dos fórmulas iconográficas para plasmar gráficamente el abrazo. Por un lado, la representación de dos personajes situados frontalmente respecto al espectador, de manera que cada uno de ellos rodea al otro por la espalda o los hombros. En segundo lugar, surgió también el modelo plástico que presentaba a las dos figuras de perfil, ciñendo los hombros o la cintura del otro. Esta dualidad podemos observarla, por ejemplo, en el tema iconográfico de los amores de Dido y Eneas. Así, en un mosaico del siglo IV procedente de la villa romana inglesa de Low Ham¹³²³, hallamos la representación de los dos enamorados de perfil, fundidos en un abrazo. En cambio, en la figuración de este pasaje de la mitología clásica narrado por Virgilio que hallamos en el código *Virgilio Vaticano*¹³²⁴, ambos protagonistas se hallan sentados frontalmente (**fig. 338**). El héroe troyano pasa su brazo por los hombros de la reina de Cartago mientras ésta coloca su brazo derecho en el

¹³²⁰ Boston, Museum of Fine Arts.

¹³²¹ Cfr.: M. A. ELVIRA BARBA, “Dos miradas sobre la mujer etrusca”, *Anales de Historia del Arte*, 17 (2007), pp. 7-24, en concreto pp. 15-16 y E. PANOFKY, *Tomb sculpture...*, fig. 78.

¹³²² Paris, Musée du Louvre, Departamento de Antigüedades Griegas, Etruscas y Romanas. Véase: K. CHATZIEFREMIDOU, “Placas Campana”, *Principes etruscos...*, pp. 238-239

¹³²³ Hoy conservado en Tanton, Somerset County Museum. Véase una reproducción en: K. M. D. DUNBABIN, *Op. cit.*, pp. 96-97 y fig. 96.

¹³²⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. Lat. 3867, fol. 106.

pecho de Eneas, al tiempo que el izquierdo está situado también rodeándole los hombros.

En el arte medieval, sin embargo, fue la segunda de estas dos fórmulas la que tuvo un mayor desarrollo, como hemos podido comprobar en el análisis formal e iconográfico del abrazo en la iconografía románica peninsular hispana¹³²⁵. Por otro lado, la presencia de esta actitud en las manifestaciones plásticas fue pareja, en muchos casos, a su descripción en la literatura coetánea. Así por ejemplo, en relación con el tema de la reconciliación tras el combate, podemos presentar un pasaje de la novela *Erec y Enid* de Chrétien de Troyes que podemos considerarlo como el paralelo literario de la representación artística:

*“Los dos se besan y abrazan. Nunca después de tan dura batalla, hubo tan dulce separación, pues por amor y por franqueza, cada uno cortó largas y anchas bandas de las faldas de sus camisas para vendarse las heridas”*¹³²⁶.

5.1.3. Ejemplos dudosos

Como hemos señalado al comienzo de este apartado, entre las conductas alteradaptadoras asociadas con el tronco y los brazos podemos hallar dos, muy similares entre sí. Por un lado el combate cuerpo a cuerpo, plasmado

¹³²⁵ Aunque podemos hallar también ejemplos en los que encontramos el abrazo de dos figuras situadas frontalmente respecto al espectador, como sucede en uno de los relieves que decoran la fachada occidental de la Schottenkirche de Sankt Jacob en Regensburg (Baviera), de principios del siglo XII.

¹³²⁶ CHRETIEN DE TROYES, *Op. cit.*, p. 138.

gráficamente a partir de dos personajes enfrentados que luchan con sus brazos. Por otro lado, el gesto del abrazo, que implica la presencia, de nuevo, de dos figuras de perfil, que extienden sus brazos la una hacia la otra como una muestra o manifestación afectiva. Como hemos puesto de relieve anteriormente, aunque se trata de fórmulas plásticas similares, el sentido y significado de cada una de ellas nos lleva por derroteros diversos.

Sin embargo, al tratarse de motivos iconográficos tan parecidos, existen escenas y obras en las que es difícil llegar a discernir el tema que el artista románico quiso representar. Señalaremos varios ejemplos concretos: uno de ellos se encuentra esculpido en la pila bautismal de la iglesia de San Juan Bautista en Guardo (Palencia)¹³²⁷. Se trata de dos figuras situadas de perfil, una mirando hacia la otra, que tienen una pierna avanzada y se cogen por los brazos (**fig. 339**). Una de ellas lleva el cabello corto y la otra algo más largo, por lo que podríamos identificarlos como un hombre y una mujer próximos a abrazarse. Sin embargo, ambos tienen el torso desnudo y van ataviados, únicamente, con un faldellín corto. Este es un atributo que nos remite a muchas de las escenas de luchadores que hemos analizado anteriormente. Por todo ello, podemos considerar esta imagen como ambivalente en su significado, ya que podría aludir bien a una escena de carácter amoroso o bien bélico.

Teniendo en cuenta otras representaciones de este tipo de combate en pilas bautismales románicas cercanas a la de Guardo, como la de Rebanal de las Llantas que hemos citado anteriormente, creemos que podríamos decantarnos por la identificación de un combate cuerpo a cuerpo. Sin embargo, este ejemplo nos muestra cómo el gesto deja de ser el elemento fundamental que permite al

¹³²⁷ Sobre esta pila véase: A. M. MARTÍNEZ TEJERA, "Guardo", *Enciclopedia del Románico....Palencia*. Vol. I, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 645-646.

espectador analizar la imagen que tiene ante sí, de manera que éste debe fijarse en otros motivos o elementos, y e intentar buscar obras afines que le permitan deshacer la ambigüedad iconográfica y temática ante la que se encuentra.

Otro de las muestras de esta dicotomía de significados la hallamos en un canecillo de la cabecera del templo de San Claudio de Olivares (Zamora). En este caso, nos encontramos ante dos personajes situados de frente, y no de perfil como en todas las imágenes analizadas en este apartado. Se trata de dos hombres barbados que se cogen por la muñeca mientras que uno de ellos levanta su brazo derecho, como si se dispusiera a atacar al otro. En este caso, sin embargo, ambos van ataviados con túnicas largas que les llegan hasta las rodillas, de manera que la vestimenta deja de ser el atributo que nos permitía identificar la escena de la pila de Guardo como una imagen de combate. Por ello, ante esta imagen no nos decantamos, de momento, por ninguna de las opciones de identificación¹³²⁸. Además, hemos de tener en cuenta el soporte en el que fue esculpida la escena. Los canecillos y las ménsulas fueron lugares del edificio religioso que recibieron tanto uno como otro de los temas iconográficos con los que estamos lidiando en este apartado.

El tercero de los ejemplos dudosos que queremos señalar en relación con el gesto que estamos analizando, se encuentra también en un canecillo de la portada situada en el muro sur de la iglesia de San Ginés en Reja de San Esteban (Soria). Se trata de un canecillo que actualmente se encuentra muy deteriorado, aunque todavía se pueden observar a dos figuras humanas muy esquemáticas, con el cuerpo de perfil pero el rostro girado hacia el espectador

¹³²⁸ J. M. Rodríguez Montañés lo identifica como “dos personajes barbados en actitud de lucha (uno ase al otro por la muñeca)”. Cfr.: J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, “Iglesia de San Claudio de Olivares”, *Enciclopedia del Románico...Zamora*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 400-410, especialmente ilustración en p. 401 y texto en p. 403.

(fig. 339). Tienden sus manos la una hacia la otra y las piernas se hallan una adelantada respecto a la otra. En esta imagen soriana, como decimos, la dificultad de interpretación se acentúa aún más al encontrarnos ante una imagen tan deteriorada por las inclemencias metereológicas que el paso del tiempo impone a toda obra artística, de manera que podemos calificar al canecillo soriano como una obra también descontextualizada respecto a su aspecto original. A ello debemos añadir el tipo de soporte en el que se encuentra, al igual que en el caso zamorano. Por todo ello, actualmente nos resulta casi imposible discernir si nos encontramos ante una escena de abrazo o de combate cuerpo a cuerpo.

Estos ejemplos nos llevan a plantear un aspecto que consideramos muy significativo en relación con el arte románico: la ambigüedad de la imagen y, concretamente del gesto. Esta ambigüedad puede ser el resultado de diversos factores, al igual que sucede con el fenómeno de la descontextualización al que ya hemos hecho referencia en este trabajo. Por un lado puede deberse a la evolución histórica de las obras de arte, que llegan a nuestros días tras haber sufrido cambios importantes respecto a su concepción original. Así, el deterioro físico de las piezas nos lleva, en muchos casos, a tener dificultades para interpretar una escena o gesto, debido a la existencia de otras actitudes muy similares desde el punto de vista formal.

Pero, por otro lado, nos encontramos ante la problemática que plantean las obras en la propia época en la que fueron realizadas. En este sentido, juega un papel fundamental el artista que crea la imagen así como los modelos y fórmulas iconográficas de los que disponía. En muchos casos, la ambigüedad interpretativa ante la que nos podemos encontrar podría estar en función de la

capacidad técnica del pintor, escultor o miniaturista de llevar al campo artístico un modelo o motivo, así como su conocimiento o desconocimiento del tema o escena que está creando, en función de lo cual podríamos encontrarnos ante una posible malinterpretación en la copia de gestos, maneras, posturas y actitudes.

5.2. *LAS MANOS*

Tras el análisis de las conductas gestuales alteradaptadoras asociadas al tronco y los brazos en la iconografía románica, pasamos a continuación a describir aquellas posturas y comportamientos que, con mayor asiduidad, podemos hallar en este mismo ámbito en relación con las manos, convirtiéndose éstas en el elemento protagonista de la escena en la que es representada y, por tanto, receptora de un gran contenido semántico.

5.2.1. Imposición de las manos

La imposición de las manos consiste en colocar la mano directamente sobre la persona o el objeto. En ocasiones, también, el personaje no llega a tocar el objeto o la persona, sino que deja su mano a una distancia mínima.

5.2.1.1. *Análisis formal e iconográfico*

Se trata de una de las conductas más frecuentes que podemos hallar en el arte cristiano desde sus comienzos, asociado siempre al acto de bendecir o como

una señal de aprobación¹³²⁹. Es, por tanto, un gesto llevado a cabo por personajes muy concretos, mientras los receptores pueden ser múltiples. En el caso de aquellos que lo realizan encontramos a la divinidad, Cristo, los ángeles, santos o bien figuras sagradas, por tanto siempre figuras con algún tipo de autoridad moral o espiritual. En cambio, como decimos, aquellos por y para los que se realiza este gesto, son variables, de manera que los temas iconográficos y las escenas donde podemos hallar la fórmula plástica de colocar la mano en la cabeza de otro son muy diversos.

En el ámbito de la iconografía románica peninsular hispana, citaremos varias obras como simples muestras de la variedad, pero, al mismo tiempo, proyección e importancia que tuvo esta conducta en las manifestaciones artísticas religiosas de este período. Así, en relación con el *Antiguo Testamento*, podemos señalar la utilización de este gesto en la plasmación gráfica de la bendición de Jacob en un friso del claustro de la catedral de Gerona¹³³⁰.

Por otro lado, en relación con el *Nuevo Testamento*, la figura de Cristo se convierte en elemental a la hora de realizar este gesto para otorgar la bendición. Así, en un capitel del panteón de los Reyes de San Isidoro de León hallamos la representación escultórica de uno de los milagros de Cristo, la curación del leproso, plasmada gráficamente mediante la figura de Cristo que toca con su mano la cabeza de otro personaje arrodillado ante él, de manera que lo bendice y logra su sanación (**fig. 341**)¹³³¹.

¹³²⁹ Véase: J. PIJOAN, “La unción y la imposición de manos en la Iglesia española primitiva”, *Concilio III de Toledo: XIV Centenario*, Toledo, 1991, pp. 599-610.

¹³³⁰ *Génesis*, 27, 1-45. Se trata del pasaje del *Génesis* en el que Jacob, hijo de Isaac y Raquel, suplanta la identidad de su hermano Esaú para poder ser bendecido por su padre.

¹³³¹ En este caso, la postura plasmada en la escena responde directamente al gesto realizado por Cristo en el pasaje descrito por *Marcos*, 1, 40-42: “Se le acerca un leproso suplicándole y, puesto de rodillas, le dice: <Si quieres, puedes limpiarme>. Compadecido de él, extendió su

5.2.1.2. *Significado y origen*

La imposición, ya sea de una mano o de dos, es una de las ceremonias esenciales de bendición en la cultura cristiana. Se trata de un gesto que aparece ya en las catacumbas romanas (Pedro y Marcelino por ejemplo, donde Cristo impone las manos para bendecir), así como en los sarcófagos cristianos. Según E. Fehrenbach, la imposición de las manos era muy usual entre los primeros cristianos. Era utilizada principalmente en cuatro ocasiones: la absolución, la confirmación, la ordenación y la bendición¹³³².

5.2.2. Darse la mano

La postura de ofrecer la mano a otro en la iconográfica románica tuvo su desarrollo, principalmente, en la representación de una pareja que simboliza, con este gesto, su compromiso matrimonial.

5.2.2.1. *Análisis formal e iconográfico*

Así podemos observarlo, en el ámbito románico ultrapirenaico, en un capitel del interior de la iglesia de San Gervasio y Protasio en Civaux (Vienne) o en un tapiz de principios del siglo XII conservado en la iglesia de San Servasio de Quedlinbourg, donde se representó la boda de Mercurio con la

mano, le tocó y le dijo : <Quiero: queda limpio>. Y al instante, le desapareció la lepra y quedó limpio”.

Sobre este capitel, así como el conjunto de los capiteles de este panteón y su relación con un programa iconográfico de carácter funerario, puede consultarse: G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane en Espagne: Leon, Jaca, Compostela*, Paris, 1918; D. M. ROBB, “The capitals of the Panteón de los Reyes. San Isidoro de León”, *The Art Bulletin*, XXVII (1945), pp. 165-174 y A. DE EGRY, “Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles”, *Archivo Español de Arte*, 173 (1971), pp. 9-15.

¹³³² Todo ello en E. FEHRENBACH, voz “Bénir (Manière de)”, *Dictionnaire d'Archéologie...*, vol. 2-I, col. p. 746. Véase también el estudio de: E. DE BRUYNE, “L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'histoire du geste”, *Rivista archeologia cristiana*, 20 (1943), pp. 113-278.

Filología. Asimismo, en el ámbito de la ilustración de manuscritos, podemos señalar dos miniaturas de una copia del Decreto de Graciano conservada en la biblioteca municipal de Autun¹³³³. En una de ellas se representa el desposorio de una mujer adúltera con su amante después de la muerte de su marido, mientras en la otra un hombre contrae matrimonio con otra mujer tras el óbito de su primera esposa¹³³⁴.

En el contexto de los reinos hispánicos, hallamos un ejemplo sobresaliente de esta actitud en uno de los capiteles de la galería de levante en el claustro catalán de Santa María de L'Estany (**fig. 342**). En la cara B de dicho capitel se esculpió una doble arcada que cobija a dos personajes, un hombre a la derecha y una mujer a la izquierda. Ambos, extienden su brazo derecho hacia el otro y se dan la mano. Es una escena en la que se plasma el compromiso nupcial entre ambos¹³³⁵.

5.2.2.2. *Significado y origen*

Como hemos señalado en el análisis formal e iconográfico, el gesto de darse la mano es característico de escenas en las que una pareja se compromete o une en matrimonio. Se trata, en este caso, de una conducta que encontramos ya en el texto bíblico, como demuestra el pasaje de la boda de Tobías y Sara, donde el padre de ésta la toma de la mano para entregarla a Tobías¹³³⁶.

¹³³³ Autun, Bibliothèque municipale, Ms. 80, fols. 219 y 254.

¹³³⁴ Sobre estas miniaturas véase: F. GARNIER, "Les situations, les positions et les gestes figurant la possé", *Jeux de mémoire, aspects de la némotecnique médiévale*. Recueil d'études publié ou la direction de Bruno Roy et Paul Zumthor, Paris- Montréal, Vrin-Les Presses de l'Université de Montréal, 1985, pp. 185-209, especialmente p. 198.

¹³³⁵ Sobre esta imagen véase: A. PLADEVALL – J. VIGUÉ, *Op. cit.*, pp. 580-581.

¹³³⁶ Ya hemos citado este pasaje en relación con la representación gráfica de este pasaje veterotestamentario en la *Biblia de Ripoll*. En el caso de la biblia catalana, la manera de plasmar el compromiso matrimonial entre ambos contrayentes fue mediante un beso, actitud que, como hemos señalado, no respondía directamente al texto bíblico. La conducta descrita en la Biblia es

Sin embargo, este gesto tuvo, en el mundo antiguo, un significado más amplio. El darse la mano derecha era símbolo de fidelidad y lealtad y por ello era un gesto que se utilizaba al final de un contrato o pacto, al realizar un juramento de lealtad o en la recepción de los misterios, cuyos iniciados eran conocidos como los *syndexioi* (los unidos por la mano derecha)¹³³⁷. Era un gesto genérico de compromiso, idéntico al que, todavía hoy en día, sirve para sellar pactos o contratos.

En el plano artístico, el motivo de darse la mano lo hallamos en las diversas manifestaciones de las culturas griega, etrusca y romana. En Grecia fue un tema iconográfico usual en el ámbito funerario, denominado *dexiosis*, en el cual se representaba a una pareja dándose la mano como símbolo de la despedida¹³³⁸.

En la cultura romana, el hecho de unir las manos derechas adquirió un papel fundamental en el desarrollo de las ceremonias nupciales, concretamente en el momento de la *dexterarum iunctio*, cuando una *pronuba* o matrona que había estado casada únicamente una vez y que simbolizaba la figura de la esposa ideal, juntaba las manos diestras de ambos novios. Con este acto ambos contrayentes fijaban su compromiso de fidelidad y lealtad conyugales¹³³⁹. Este momento de la *dexterarum iunctio* fue uno de los más descritos en las fuentes clásicas y uno de los más representados artísticamente en relación con la ceremonia del matrimonio. En el campo literario podemos señalar un pasaje

la de unir las manos en señal de compromiso. La realización de este gesto en el referido pasaje es analizada también por: M. KIRIGIN, *Op. cit.*, p. 27.

¹³³⁷ Cfr.: S. D. RICKS, “*Dexiosis* and *Dexterarum iunctio*: the sacred Handclasp in the classical and early christian World”, *The Farms Review*, 18/1 (2006), pp. 431-436, especialmente p. 432.

¹³³⁸ G. DAVIES, “The significance of the Handshake Motif in Cassical Funerary art”, *American Journal of Archaeology*, 89.4 (1985), pp. 627-640.

¹³³⁹ Sobre este rito en la ceremonia del matrimonio en época romana véase: S. TREGGIARI, *Roman marriage. Iusti cónyuges. From the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford University Press, 1993.

muy expresivo de las Metamorfosis de Ovidio, el del mito de Procne y Filomela. Ésta, habiendo sido desposada con Tereo, le pide a su marido que vaya a buscar a su hermana Filomela, a quien echa de menos. Tereo acude ante Pandión, padre de ambas, para pedir el deseo de su esposa, al cual accede el anciano, dejando partir a ambos tras una serie de admoniciones. Antes de dejarlos marchar, toma las manos de ambos y las une:

“A la vez le hacía estas recomendaciones y le daba besos a su hija, y entre uno y otro encargo le caían tiernas lágrimas. Como señal de compromiso pide a ambos que le den su mano derecha, y cogiéndolas las estrecha entre las suyas, les ruega que saluden a su hija y a su nieto ausentes, a los que recuerda, y con la voz rota por los sollozos apenas consigue decirles el último adiós, atemorizado por los presagios que alberga su corazón”¹³⁴⁰.

Se trata por tanto de un gesto que implica el compromiso y la aceptación de Tereo y Filomela ante las admoniciones y prevenciones del padre, pero, además, tiene una clara relación con la *dexterarum iunctio* y el desarrollo posterior del mito. Tereo, enamorado de Filomela, la secuestra y viola, desencadenando el asesinato de Itis, hijo de Procne y Tereo¹³⁴¹.

Otro ejemplo de la descripción de este acto en las fuentes literarias clásicas lo hallamos en un pasaje de *El Asno de Oro* de Apuleyo, en el que se narra la historia de Tlepómeno y Gracia:

¹³⁴⁰ OVIDIO, *Op. cit.*, libro VI, 506-510, p. 235.

¹³⁴¹ Sobre este mito ovidiano véase: A. M. MARTÍN RODRÍGUEZ, “El tema del matrimonio en la versión ovidiana del mito de Procne y Filomela”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, vol. 22, Núm. 1 (2002), pp. 43-68.

“ (...) *cásate con quien quieras y sé más feliz que conmigo, pero con una condición: que no se una tu mano con la mano sacrílega de Trasilo, que no le dirijas la palabra, que no compartas su mesa ni su lecho*”¹³⁴².

Este acto de la *dexterarum iunctio*, presente como decimos en la vida cotidiana de la sociedad romana, tuvo una gran difusión en sus manifestaciones artísticas. Fue uno de los temas recurrentes en el ámbito funerario, sirviendo como decoración a gran número de sarcófagos. En ellos encontramos la representación de una pareja, bien de busto o de cuerpo entero, situada frontalmente o de tres cuartos respecto al espectador que junta sus manos derechas. Pueden ir acompañados de la *pronuba*, como sucede en el denominado *Sarcófago de los esposos* del Museo Ducal de Mantua, un sarcófago de un alto funcionario romano realizado entre los años 160-170 d. C (**fig. 343**); o bien los dos novios solos, como podemos observar por ejemplo en un sarcófago de mármol con una escena de pareja de la Gliptoteca de Munich. Además, fue un motivo utilizado también para plasmar la unión de héroes y personajes mitológicos, como ocurre en un relieve de un sarcófago de finales del siglo II conservado en el Museo de Ostia, donde se esculpió el compromiso entre Jasón y Medea¹³⁴³.

¹³⁴² APULEYO, *Op. cit.*, Libro VIII, 8, p. 228.

¹³⁴³ Sobre este tema iconográfico en el arte funerario romano véase: C. FRUGONI, “L’iconografia del matrimonio e della coppia nel Medioevo”, *Il Matrimonio nella società altomedievale, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’alto Medioevo, 22-28 aprile 1976*, t. II, Spoleto, 1977, pp. 901-963, especialmente pp. 901-906; L. REEKMANS, “La <dexterarum iunctio> dans l’iconographie romaine et paléochrétienne”, *Bulletin de l’Institut historique belge de Rome*, 31 (1959), pp. 23-95 y R. STUPPERICH, “Zur *dexterarum iunctio* auf frühen römischen Grabreliefs”, *Boreas*, 6 (1983), pp. 143-150.

Por otro lado, junto al ámbito funerario, este motivo iconográfico también tuvo una gran difusión en la decoración de monedas y en la glíptica. En los territorios hispanos, se conservan varias piezas interesantes con este tema de la *dexterarum iunctio*: una cornalina procedente de Itálica y del siglo II d. C., en la que se representó a dos figuras, hombre y mujer, una frente a otra y dándose la mano; o un nícolo azul también procedente de Itálica y de la misma época, con dos personajes ante un altar que se dan la mano y sostienen en el centro una espiga de trigo¹³⁴⁴.

El primer arte cristiano, de manera natural, asumió esta fórmula iconográfica, que a su vez plasmaba una costumbre de la sociedad romana, para representar gráficamente algunos de los matrimonios y uniones bíblicas más importantes. Así por ejemplo, en los mosaicos paleocristianos de Santa Maria Maggiore, el motivo de la *dexterarum iunctio* fue utilizado en la representación del matrimonio de Moisés y Séfora ante la tienda de Jetro, quien sustituye iconográficamente a la figura de la *pronuba* o matrona, y coge las manos de Moisés y su hija para unir las. También la escena de la unión entre Jacob y Raquel en la decoración musivaria de esta iglesia romana acoge la presencia de este gesto, actuando Labán, padre de Raquel, como intermediario en la realización del compromiso. El arte bizantino también ha dejado constancia de la asunción de este modelo artístico, por ejemplo en una bandeja de plata,

¹³⁴⁴ Estas dos piezas pertenecen actualmente a la colección de la condesa de Lebrija (Sevilla). Cfr.: M. D. LÓPEZ DE LA ORDEN, "Colección glíptica del palacio de la Condesa de Lebrija (Sevilla), Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 55 (1989), pp. 246-272, especialmente p. 253 y figs. 22 y 23. Véase también: M. R. HERNANDO SOBRINO, "Las gemas de don Joaquín Ibáñez, chantre de la catedral de Teruel, y la formación de las colecciones hispanas", *Saldvie. Estudios de Prehistoria y Arqueología*, 2 (2001-2002), pp. 237-246. En cuanto a la representación de este tema en monedas, donde el gesto es realizado por parejas de emperadores y emperatrices, pueden verse varios ejemplos en el estudio de: C. FRUGONI, "L' iconografía del matrimonio...", figs. 3-6.

realizada en Constantinopla hacia el año 613-629/30¹³⁴⁵, donde se representaron los esponsales de David y Michal (**fig. 344**). Fue también un tema habitual en la decoración de cinturones y anillos de boda¹³⁴⁶.

En los territorios del Mediterráneo occidental, el arte altomedieval nos ha dejado también ejemplos significativos de la asunción plástica de este tema iconográfico, por ejemplo en la representación de los desposorios de María en el *Evangelario de Otón III* (fol. 28r) o en la miniatura que ilustra este mismo pasaje en el *Leccionario de Utrecht* (fol. 7v)¹³⁴⁷. Este tipo de imágenes suponen el nexo de continuidad entre la iconografía antigua y el período románico, donde, aunque no fue un gesto tan habitual como en épocas anteriores, sí que hallamos con él una continuidad en su significado principal de compromiso y, más concretamente, en relación con el matrimonio. Además, junto a las muestras gráficas que hemos citado, también la literatura medieval se hace eco de la este gesto en el sacramento del matrimonio, como demuestran, por ejemplo, dos pasajes de la novela *Erec y Enid* de Chrétien de Troyes:

“ -<Mi querida hija, coged por la mano a este señor y honradle>.

La doncella no tardó en hacerlo, lo lleva de la mano a su lado, pues de ningún modo era villana; lo lleva de la mano hacia arriba. La

¹³⁴⁵ Esta pieza forma parte de un conjunto de varias bandejas de plata decoradas con escenas de la vida de David. Actualmente se conservan en Nicosia, Museo de Chipre, Departamento de Antigüedades, inv. Nos J. 452-454. Sobre ella puede consultarse: P. FLOURENTZOS, “Silver plates with scenes from the life of David”, *Byzantium. 330-1453*, ed. by R. Cormack and M. Vassilaki, London, 2008, fichas catalográficas 30-32, p. 87 y p. 385 y C. FRUGONI, “L’iconografía del matrimonio...”, p. 906-907.

¹³⁴⁶ Sobre estas piezas véase: H. KANTOROWICZ, “On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection”, *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (19060), pp. 1-16.

¹³⁴⁷ Utrecht, Aartbisschoppelijk Museum, Ms. 1053. Véase este y otros ejemplos de la miniatura altomedieval en el estudio de: C. FRUGONI, “L’iconografía del matrimonio...”, figs. 28-31.

*dama había ido delante a preparar la casa; extendió cojines bordados y tapices por encima de los lechos donde se sentaron los tres: Erec tenía a un lado a la doncella y al otro al señor (...)*¹³⁴⁸.

“El huésped se alegró mucho y dijo: <Bien hemos oído hablar de vos en este país. Ahora os aprecio y os estimo mucho más, pues sois muy valeroso y atrevido; de mí no os podréis quejar, pongo mi hija a vuestra disposición>.

Entonces la cogió de la mano: <Tened, os la concedo>

*Erec la recibió gozoso; ya tiene lo que le faltaba. Gran alegría hicieron allí dentro. El padre estaba muy contento, la madre llora de alegría y la muchacha está completamente callada. Pero está muy alegre y contenta de que haya sido otorgada a aquél, que era noble y cortés (...)*¹³⁴⁹.

Por otro lado, hallamos una continuidad iconográfica aún mayor en el arte gótico, donde este gesto volvió a tener cierto desarrollo en la decoración funeraria de varios territorios europeos, Alemania o Inglaterra. Así lo demuestra, por ejemplo, un relieve conservado del sepulcro de una pareja de nobles desconocida, conservado actualmente en el ayuntamiento de Löwenberg, en el que un hombre y una mujer unen sus manos derechas¹³⁵⁰. Ya en los años finales de la Edad Media, la escena representada por J. Van Eyck en el

¹³⁴⁸ CHRETIEN DE TROYES, *Erec y Enid*, op. cit., 469, p. 60.

¹³⁴⁹ *Ibidem*, 653, p. 60

¹³⁵⁰ Ha sido fechado entorno a 1330/40-1350. Sobre esta pieza véase: A. GRZYBKOWSKI, “Die *Dexterarum iunctio* auf dem Grabmal in Löwenberg”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47.1 (1984), pp. 59-69. Otro ejemplo elocuente se halla en el sepulcro de Sir Edward Cerne (muerto en 1393) y Lady Elyne Cerne, actualmente en la iglesia de Draycott Cerne, Wilts. Véase una reproducción en: E. PANOFKY, *Tomb sculpture...*, fig. 212.

Matrimonio Arnolfini nos trae de nuevo a la memoria el gesto de la *dexterarum iunctio*. Como ya puso de relieve E. Panofsky en el estudio de esta obra de arte, el gesto es ligeramente diferente, ya que ambos personajes no se estrechan sus manos diestras, sino que la figura femenina coloca su mano sobre la del comerciante¹³⁵¹. Por último, ya en el siglo XVI, la obra de Rafael *Los desposorios de la Virgen*, repite este mismo esquema iconográfico, en el que el sacerdote ha ocupado el lugar de la *pronuba* romana y coge las manos de los contrayentes para unirlos.

5.2.3. Manos colocadas en las de otro

La última de las posturas que pretendemos estudiar asociadas a las conductas alteradaptadoras en relación con las manos consiste en colocar éstas en las de otra persona.

5.2.3.1. *Análisis formal e iconográfico*

A diferencia de todos los gestos y posturas que hemos analizado hasta este momento, en el caso de la actitud que acabamos de referir, comenzaremos realizando su análisis formal e iconográfico en el ámbito de la iconografía profana, donde tuvo su origen, para después señalar algunos ejemplos del contexto sacro en los que también fue utilizado.

¹³⁵¹ Sobre las diversas hipótesis que se han ido señalando a lo largo del siglo XX en relación con el gesto de esta obra de J. Van Eyck, remitimos a los estudios de: E. PANOFSKY, “Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait”, *Burlington Magazine*, LXIV (1934), 117-27; P. SCHABACKER, “De Matrimonio ad Morganaticam Contracto: Jan Van Eyck's 'Arnolfini' Portrait Reconsidered”, *Art Quarterly*, 35 (1972), pp. 375- 98 y L. F. SANDLER, “The Handclasp in the Arnolfini Wedding: A Manuscript Precedent”, *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 3. (Sep., 1984), pp. 488-491.

El principal contexto en el que hallamos esta actitud es en la representación de rituales de vasallaje y de pleito-homenaje. Así, en el arte románico peninsular hispano, las dos principales obra artística en el que lo encontramos es en el *Liber Feudorum Maior* (**fig. 345**)¹³⁵² y en el *Liber Feudorum Ceritaniae* (**fig. 346**)¹³⁵³, ambos realizados en la Corona de Aragón en los años finales del siglo XII y primera mitad de la centuria siguiente y ligados a la monarquía aragonesa¹³⁵⁴. Ambos fueron ilustrados con un conjunto de miniaturas de gran calidad tanto plástica como iconográfica, entre los que encontramos la representación del rito del vallasaje entre varios reyes de dinastía o los condes de Barcelona, y sus diversos vasallos. Estas escenas consisten en la figuración del monarca sentado, que coge entre sus manos la del feudatario que, arrodillado, coloca sus manos entre las de su señor como prueba de sumisión, fidelidad y homenaje.

Por otro lado, aunque la mayor parte de las ocasiones en las que aparece este gesto en la iconografía medieval se trata de escenas de carácter profano, hallamos también, en algunos casos, su representación en imágenes religiosas. En territorios ultrapirenaicos, la principal muestra se encuentra en los relieves que ornán la parte superior de la fachada de la abadía de Souillac, en los que se

¹³⁵² Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, registros, núm. 1. Se trata de un cartulario en el que se recopilan las escrituras referidas al patrimonio real, reunidas por Ramón de Caldes por poder de Alfonso II de Aragón. Los documentos son, en su mayoría, prestaciones de homenaje y pactos entre este rey o sus predecesores, así como miembros de la nobleza. Cfr.: M. A. IBARBURU ASURMENDI, *Op. cit.*, p. 347.

¹³⁵³ Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, registros, núm. 4. Al igual que el *Liber Feudorum Maior*, este manuscrito es un cartulario laico, que recoge los documentos sobre vínculos feudales pactados entre el Conde de Cerdaña y otros miembros de la nobleza. Cfr.: M. A. IBARBURU ASURMENDI, *Op. cit.*, p. 358.

¹³⁵⁴ Sobre el *Liber Feudorum Maior* y su relación con las expresiones de poder por parte de la monarquía veáse el trabajo de: A. J. KOSTO, "The *Liber feudorum maior* of the counts of Barcelona: the cartulary as an expression of power", *Journal of Medieval History*, 27 (2001), pp. 1–22.

representó la leyenda del monje Teófilo (**fig. 347**)¹³⁵⁵. La plasmación gráfica del compromiso entre el monje y el demonio, a través del cual Teófilo vendía su alma a cambio de poder terrenal, es llevada a cabo por el escultor mediante la presencia de los dos protagonistas. El monje coloca sus manos entre las del personaje demoníaco, que las aprieta con las suyas. Queda así codificado de manera gestual el pacto establecido entre ambos.

En ámbito peninsular hispano, hallamos esta actitud en uno de los frisos románicos conservados en la Seo de Zaragoza, donde se esculpió la escena de la entrega del Paraíso, en la que Dios y Adán estrechan sus manos (**fig. 348**). Otro ejemplo elocuente se encuentra en una de las placas de marfil que formaban parte de la arqueta de San Millán (**fig. 349**). Ésta, dividida en dos registros superpuestos, nos muestra en el superior la escena que supone la continuación respecto a la inferior¹³⁵⁶. Emiliano se arrodilla ante su maestro Félix, quien coge su mano entre la suya en señal de aceptarlo como discípulo, mientras una mano

¹³⁵⁵ Este monje, 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 oriental. Fue Pablo, diácono de Nápoles, el que lo tradujo del griego y, posteriormente, lo pasó a versos la abadesa Hrothswita Gandersheimensis (*Lapsus et conversio Theophili Vicedomini*, E. MIGNE *Patrologia Latina*, 137, cols. 1101D-1110D). Posteriormente, aparece en la obra de Honorio de Autun (*Speculum Ecclesiae*, *Patrologia Latina*, 172, cols. 992D-993D). Ya en el siglo XI, fue exaltado por Fulbert de Chartres en uno de sus sermones (*Sermones ad populum*, E. MIGNE, *Patrologia Latina*, 141, cols. 323B-324B). Sobre esta leyenda y su representación en los relieves de Souillac véase: E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 1948, p. 472; M. SCHAPIRO, "The sculptures of Souillac", *Romanesque Art. Selected Papers*, New York, 1993, pp. 102-130 y J. THIRION, "Observations sur les fragments sculptés du portail de Souillac", *Gesta*, XV 1/2 (1976), pp. 161-171. Este último autor llama la atención sobre las diferencias y semejanzas de esta imagen escultórica y las miniaturas del Salterio de Ingeborg (Chantilly, Musée Conde), manuscrito donde aparece la representación más antigua y completa de la leyenda del monje Teófilo. Sobre las miniaturas de este códice véase: F. DEUHLER, "The artists of the Ingeborg Psalter", *Gesta*, IX/2 (1970), pp. 57-58.

¹³⁵⁶ 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. 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*. Sobre esta placa véase:

divina que surge desde la parte superior de la composición, bendice toda la escena¹³⁵⁷.

5.2.3.2. *Significado y origen*

El primer aspecto que debemos señalar al analizar el gesto de colocar las manos juntas en las de otra persona en la iconografía románica es que se trata de una conducta similar, tanto desde el punto de vista formal como conceptual, a la de unir las manos que hemos analizado antes. En ambos casos nos encontramos ante un gesto que alude a un compromiso o pacto entre dos personas.

En segundo lugar, la postura concreta que acabamos de analizar es una trasposición clara de una conducta llevada a cabo por la sociedad coetánea, en el desarrollo de uno de los principales rituales efectuados por el feudalismo medieval: el rito del vasallaje. El momento de llevar a cabo ese gesto era denominado *inmixtio manuum*, cuando alguien colocaba sus manos entre las de su señor e inmediatamente se convertía en su vasallo, estableciéndose así un vínculo entre ambos de por vida.

A pesar de ser un rito de origen franco¹³⁵⁸, fue introducido en la Península Ibérica, primero en los reinos orientales y, posteriormente, también en León y Castilla. En esta última región, esta práctica pudo haber sido introducida por la dinastía navarra o a consecuencia de los contactos con la Europa feudal durante el reinado de Alfonso VI, de manera que parece probable que en estos territorios se practicara el homenaje de manos y boca antes del año 1100¹³⁵⁹.

¹³⁵⁷ Sobre esta imagen véase: I. BANGO TORVISO, “Adoctrinamiento de Emiliano por San Félix”, *Sancho el Mayor y sus herederos...*, t. I, ficha catalográfica 118.1, p. 309.

¹³⁵⁸ En el año 757, el duque de Baviera Tasilón III, ante Pipino el Breve se encomendó en vasallaje mediante las manos. Cfr.: R. BOUTROUCHE, *Señorío y feudalismo. Vínculos de dependencia*, Barcelona, 1995, p. 147.

¹³⁵⁹ H. GRASSOTTI, *Op. cit.*, p. 171.

Además, en la zona occidental de la Península, el homenaje fue acompañado del juramento, un acto que en los demás reinos europeos completaba el rito formal del vasallaje. En el ámbito astur-leonés, el juramento era una acción que se venía realizando desde muchos años antes en diversos contextos de la vida jurídica de la sociedad y del Estado. Por ello, al ser introducidos en estos territorios la fórmula del *hominium* feudal ultrapirenaico, se aceptó con facilidad también la prestación del juramento como complemento al rito vasallático¹³⁶⁰.

Son varias las fuentes cronísticas o literarias, junto a las artísticas, que dan buena prueba de la existencia y difusión de este gesto en la Península Ibérica durante los siglos que nos ocupan¹³⁶¹. Podemos señalar, en este sentido, la carta de arras concedida por Alfonso I el Batallador a su mujer doña Urraca en 1109, en la que obliga a todos los hombres que poseen algún honor regio a jurar fidelidad a la reina:

*“Et totos illos homines qui honorem tenent hodie per me vel in antea inde tenuerint, quod totos iurent vobis fidelitatem et deeniant vestros homines de boca et de manus”*¹³⁶².

¹³⁶⁰ H. Grassotti señala que el juramento acompañó no sólo a las formas más sencillas de la relación vasallática sino también a otros ritos derivados de ésta, como los homenajes señoriales, sucesorios y reconocitivos, así como en el pleito-homenaje. Sobre todos estos aspectos relacionados con el juramento véase: H. GRASSOTTI, *Op. cit.*, pp. 184-185.

¹³⁶¹ También podríamos citar numerosas fuentes literarias de otros territorios europeos donde se hace referencia a este rito. Así por ejemplo, en el Cantar de los Nibelungos se incluye la inmixtio manuum en el homenaje. Cfr.: J. PÉREZ GARCÍA, “El Cantar de los Nibelungos. Historicidad y feudalismo en la épica alemana”, *Edad Media. Revista de Historia*, 3 (2000), pp. 155-174.

¹³⁶² Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 941. Cfr.: I. RUIZ ALBI, *La reina doña Urraca (1109-1126). Cancillería y colección diplomática*, León, 2003, pp. 360-362. También cita este documento: J. LE GOFF, “El ritual simbólico...”, p. 337.

Por lo que se refiere a las fuentes literarias, recurrimos de nuevo al poema épico de El Cid, en el que hallamos la descripción de esta conducta como prueba de fidelidad al Campeador por parte de los judíos Raquel y Vidas:

*“Raquel e Vidas, amos me dat las manos,
que no me descubrades a moros nin a cristianos”*¹³⁶³.

A partir del siglo XIII, sin embargo, la práctica del *hominium* feudal o de la *inmixtio manuum* comenzó a caer en desuso, y comenzó a ser sustituido por un juramento de lealtad exclusivamente. El rito, que tenía un cierto matiz de humillación, era lógico que fuera desapareciendo en una Europa donde la nobleza comenzaba a tener cada vez más poder y un *estatus* más firme dentro del sistema social estamental medieval¹³⁶⁴. En el caso de la Península Ibérica y, fundamentalmente, en los territorios más occidentales de ésta, además, nos encontramos con una fórmula que era foránea, había sido tomada de ritos ultrapirenaicos, de manera que fue fácilmente olvidada y sustituida únicamente por el beso en la mano derecha del señor¹³⁶⁵. Aún así la práctica de colocar las manos entre las del señor no desapareció por completo, como demuestra una ley de *Las Partidas*, en la que se describe la realización de la *inmixtio manuum* acompañada de un juramento a Dios y al rey:

*“Jurar deuen los oficiales del rey que fablamos en las leyes deste
titulo, fincando los ynojos antel Rey, e poniendo las manos entre las*

¹³⁶³ *El Cantar del Cid, op. cit.*, Cantar I, 9, 105, pp. 52.

¹³⁶⁴ H. GRASSOTTI, *Op. cit.*, p. 192.

¹³⁶⁵ *Ibidem*, p. 192.

*suyas, e jurando a dios primeramente e después a el, como a su Sennor natural, que guardara cada vna destas siete cosas (...)*¹³⁶⁶.

5.2.4. Asir por la muñeca o la mano

La última de las conductas que pretendemos analizar respecto a los gestos trabados alteradaptadores asociados a las manos consiste en un personaje que ase a otro por su mano o, de manera más habitual, por la muñeca. Se trata de un gesto que indica dirección y movimiento hacia un lugar, el personaje que lo realiza guía a otro desde un contexto o escenario hacia otro.

Al tratarse de un gesto muy general, los temas y escenas en los que podemos hallarlo son innumerables. Es la postura que adopta la figura divina en la escena de la Creación de Eva. Dios extrae el cuerpo de Eva de la costilla de Adán tirando de su muñeca hacia arriba. Así sucede en el relieve de la fachada occidental de la catedral de San Geminiano en Módena (Emilia-Romaña) (**fig. 350**), en una casulla alemana de finales del XII, conservada en la abadía benedictina austríaca de Sankt Paul im Lavanttal (Carintia) (**fig. 351**); o en la *Biblia de Souvigny* (fol. 4v)¹³⁶⁷. En territorio peninsular hispano hallamos esta actitud en la representación de esta escena en el manuscrito portugués *Livro das Aves* (**fig. 352**)¹³⁶⁸. En relación con la historia de Adán y Eva este gesto puede aparecer también en la escena de la Expulsión del Paraíso, donde la figura divina o el ángel guían a los primeros padres hacia las puertas del paraíso. Así

¹³⁶⁶ Segunda Partida, Título IX, Ley XXVI: En que manera, e que cosas deuen jura los oficiales del Rey.

¹³⁶⁷ Moulins, Bibliothèque Municipale, Ms. 1.

¹³⁶⁸ Lisboa, Arquivo nacional da Torre do Tombo, Casa Forte 90, antepenultimo folio, verso.

sucede en los relieves que recorren el exterior de la abadía de Andlau (Alsacia), donde Dios coge de la mano a Adán quien, a su vez, ase por la muñeca a Eva.

Sin embargo, el tema iconográfico más relevante en el que este gesto adquirió una importancia significativa es en el Descenso al Limbo¹³⁶⁹. Cristo es representado generalmente una vez que ya ha bajado al limbo y se encuentra en la ascensión nuevamente hacia el cielo, llevando consigo, a Adán, a quien toma por la muñeca y lo conduce hacia el mundo celestial. En el ámbito de la iconografía románica ultrapirenaica podemos señalar su presencia en el mosaico en el muro occidental de la catedral de Torcello, en las pinturas murales de la iglesia suiza de San Juan de Müstair (**fig. 353**) o en el *Salterio de St. Albans* (fol. 49).

En los reinos hispánicos fue un tema iconográfico de cierta relevancia en la segunda mitad del siglo XII y en relación con el “arte 1200”¹³⁷⁰. Los ejemplos más sobresalientes los hallamos en uno de los relieves del claustro de la catedral de Gerona (**fig. 354**), en una metopa de la iglesia de San Martín de

¹³⁶⁹ El tema iconográfico del *Descensus ad inferos* o descenso al limbo plasma gráficamente el momento en el que Cristo baja al Hades y vuelve a ascender al cielo llevando consigo a Adán y a los justos a quienes arranca de la prisión del limbo, entendido no por el infierno propiamente dicho, sino como su borde u orilla. Fue una imagen utilizada y entendida por la cultura cristiana como un símbolo inequívoco de la resurrección de Cristo, su triunfo sobre la muerte y la salvación del género humano. Sin embargo, el tema en sí, no tiene su fuente en los evangelios canónicos sino en una serie de textos apócrifos, entre los que destaca el Evangelio apócrifo de Nicodemo. Cfr.: A. DE SANTOS OTERO, *Op. cit.*, pp. 436-465. Además, fue difundido en el Occidente medieval por la obra de Vicente de Beauvais *Speculum Humanae Salvationis* y por la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. Su origen ha sido relacionado con leyendas y mitos de varias culturas antiguas, como la egipcia o la griega, destacando la bajada al infierno de los justos y Orfeo sacando a Eurídice del infierno. Sobre estos aspectos véase: L. E. KARTSONIS, *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton, 1986 y L. RÉAU, *Op. cit.*, t. 1, vol. 2, pp. 553-554.

¹³⁷⁰ Hacemos referencia únicamente a aquellas representaciones de este tema iconográfico en el que encontramos la presencia del gesto que estamos analizando. Sin embargo, existen otros ejemplos sobresalientes en los que tal postura está ausente, por ejemplo en uno de los capiteles que acoge esta escena en la Cámara Santa de Oviedo, donde Cristo pasa su brazo por el hombro de Adán. Cfr.: 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 celebrado en Oviedo del 3 al 7 de diciembre d 1990*, Oviedo, 1993, pp. 335-397, concretamente pp. 370-371.

Artaiz (Navarra), en una pieza tallada en piedra que se conservaba en la catedral de Ciudad Real, integrada en un portapaz de época posterior y procedente del monasterio de Uclés¹³⁷¹; una miniatura de la *Biblia de Ávila* (fol. 350v, **fig. 355**) y, sobre todo, en los relieves del pórtico de la basílica de San Prudencio en Armentia (Álava). En el exterior del brazo meridional del transepto de este templo se hallan situados una serie de esculturas empotradas, con varios temas iconográficos relacionados con el ciclo de la pasión de Cristo. En el lado izquierdo del muro podemos observar, a pesar del deterioro de todo el conjunto, la representación de la bajada a los infiernos y el triunfo de Cristo que porta la cruz patada en su mano izquierda y coge con la derecha la muñeca de Adán, quien se encuentra en postura genuflexa (**fig. 356**)¹³⁷².

En cuanto al origen y significado de este gesto debemos señalar, como ya hemos mencionado al comienzo del estudio del mismo, que es una conducta que evoca la dirección y la guía de un personaje hacia un lugar determinado. El origen de este gesto podríamos rastrearlo hacia atrás en el tiempo hasta llegar a la cultura y las manifestaciones artísticas sumerias, donde fue un motivo habitual en la decoración de los sellos. En éstos, el fiel o adorador, es guiado por su dios personal, que hace de intermediario y lo lleva por la muñeca, ante la

¹³⁷¹ La pieza, desaparecida en el transcurso de la guerra civil española, ha sido analizada por: M. GUARDIA PONS, "Una obra bizantina de Ciudad Real y el tema de la Anástasis", *D'Art*, 12 (1986), pp. 89-111.

¹³⁷² Este relieve ha sido objeto de numerosos estudios, entre los que destacamos: J. J. LÓPEZ DE OCARIZ ALZOLA, "La iconografía de la resurrección en un relieve de Armentia con recuerdos silentes", *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, 6 (1996), pp. 357-380; ID., "El temor al infierno hacia 1200: análisis iconográfico de la Anástasis de Armentia (Álava)", *Alfonso VIII y su época...*, pp. 253-270; D. OCÓN ALONSO, "La representación de la Anástasis en la Basílica de Armentia", *Cuadernos de Arte e iconografía*, 6. 11 (1993), pp. 192-202; A. PÉREZ ALONSO, "Una nueva interpretación de la escultura del pórtico de Armentia", *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, 28 (2008), pp. 129-156 y M. RUIZ MALDONADO, *Escultura románica alavesa...*, pp. 105-107.

divinidad suprema¹³⁷³. Sin embargo, la representación del descenso al limbo y el gesto de coger por la muñeca o la mano tuvo un precedente iconográfico mucho más cercano tanto temporal como geográficamente. En este sentido, K. Weitzmann ha comparado este tema con el de Heracles arrastrando al cancerbero en la cultura grecolatina¹³⁷⁴.

Esta fórmula fue asumida por el arte cristiano oriental, donde surgió verdaderamente el tema iconográfico del *Descensus ad Inferos* y donde fue denominado Anástasis. Este mismo investigador ha distinguido entre varios tipos de Anástasis en el arte bizantino. Uno de ellos muestra a Cristo entrando en el infierno y extendiendo una de sus dos manos hacia Adán. Este sería el tipo o fórmula más antigua, denominada narrativa y datada hacia el período preiconoclasta. Un segundo tipo muestra a Cristo abandonando el limbo y arrastrando a Adán tras él. Este modelo fue una creación del renacimiento macedonio, de ahí que sea conocido como el tipo renacentista. Por último, este autor ha señalado la existencia de una tercera fórmula, la dogmática, que muestra a Cristo cogiendo de la mano o la muñeca a Adán y Eva¹³⁷⁵.

Este tema fue asimilado por el arte cristiano occidental, donde hallamos muestras significativas ya en el arte altomedieval y donde el segundo de los tipos iconográficos fue el más habitual, Cristo asciende desde el limbo arrastrando con él a la figura de Adán, al que guía cogiéndolo de la muñeca. Entre las principales muestras que podemos señalar se encuentran las pinturas de la basílica inferior de San Clemente, en Roma, del siglo VIII (**fig. 357**). Pero,

¹³⁷³ S. LANGDON, "Gesture in Sumerian and Babylonian Prayer", *Journal of the Royal Asiatic Society* (1919), pp. 531-556.

¹³⁷⁴ K. WEITZMANN, "Aristocratic Psalter and Lectionary", *Record of the Art Museum, Princeton University*, Vol. 19, No. 1, Special Number in Honor of the Director Ernest Theodore DeWald on the Occasion of His Retirement (1960), pp. 98-107, especialmente p. 99.

¹³⁷⁵ *Ibidem*, p. 99.

además, en las manifestaciones plásticas altomedievales esta fórmula fue ya utilizada para representar otros temas iconográficos, por ejemplo la Ascensión de Cristo. Así, en el *Sacramentario de Drogon* (fol. 71v)¹³⁷⁶, es plasmada a través de la figura de Cristo que asciende al mundo celestial desde una montaña y ayudado por la mano divina que surge de entre las nubes y lo ase por la muñeca (**fig. 358**).

En territorio hispano, y de época altomedieval, conservamos actualmente una muestra muy significativa de la llegada a estos territorios del tipo renacentista de la Anástasis bizantina. Se trata de la escena del descenso a los infiernos miniada en el *Beato de Gerona*, donde se utilizó la fórmula narrativa, es decir, aquella en la que se representa a Cristo entrando todavía en el infierno y tomando la mano de Adán¹³⁷⁷.

Si nos trasladamos a las muestras de este tema que hemos recogido en la plástica románica, nos hallamos ante la presencia de los dos tipos principales de la anástasis bizantina: por un lado la fórmula narrativa, en el relieve del claustro de Gerona y en la metopa de la iglesia de San Martín de Artaiz y, por otro lado, la representación denominada por Weitzmann como “renacentista” por estar relacionada con el renacimiento macedonio, que la encontramos en la imagen incrustada en el porta paz de Ciudad Real y sobre todo en Armentia. Ambas obras estarían relacionadas con la llegada de una oleada e influencia

¹³⁷⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 9428.

¹³⁷⁷ Esta miniatura ha sido estudiada en profundidad por J. Yarza, quien ha relacionado la representación del infierno en esta escena con la cultura y la escatología musulmanas. Cfr.: J. YARZA LUACES, “El <descensus ad inferos> del *Beato de Gerona* y la escatología musulmana”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43 (1977), pp. 135-146.

bizantina en los años finales del siglo XII y principios del XIII a la Península Ibérica¹³⁷⁸.

5.3. **ÓRGANOS GENITALES**

Las conductas trabadas alteradaptadoras asociadas con los órganos genitales en la iconografía románica están relacionadas con la plasmación gráfica de la masturbación entre dos personajes o del coito.

5.3.1. Análisis formal e iconográfico

Al igual que sucede con las posturas autoadaptadoras, las actitudes alteradaptadoras relacionadas con esta parte del cuerpo que podemos hallar en las artes plásticas de este período son muy habituales en todos los territorios europeos. Además, son varias las fórmulas iconográficas que encontramos a lo largo y ancho de la Europa románica, que podemos analizar en función de su intensidad y carga erótica. En primer lugar podemos hablar de escenas de solicitud, en las que generalmente un personaje masculino enseña su pene erecto a una mujer que se aproxima a él. Ejemplos de este motivo los hallamos por ejemplo en el Tapiz de Bayeux en Francia y, en la Península Ibérica, en una de

¹³⁷⁸ 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). En España, entre las obras más significativas que podemos enmarcar dentro de esta corriente bizantinizante se encuentran las pinturas procedentes del monasterio oscense de Sigüenza, hoy parcialmente conservadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. La influencia bizantina se dejó sentir, asimismo, en el ámbito de la miniatura. Cfr.: F. GALVÁN FREILE, *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200*, León, 1999.

las metopas de la portada occidental de la antigua iglesia monástica de San Quirce de los Ausines (Burgos)¹³⁷⁹.

En segundo lugar, una fórmula más intensa es aquella que presenta a dos personajes tocándose el sexo mutuamente o simplemente uno de ellos al otro. Una muestra elocuente, en territorios ultrapirenaicos, es un canecillo de la iglesia de Maillezais (Deux-Sèvres), donde dos figuras completamente vestidas y, además, con nimbo, se funden en un abrazo mientras la mujer agarra el miembro del hombre, de grandes proporciones¹³⁸⁰. En el románico hispano el ejemplo más elocuente de esta actitud se encuentra en un capitel del interior de la iglesia de la colegiata de Santillana de Mar, donde de nuevo se esculpió a una pareja abrazada, en este caso desnuda. La mujer acaricia con una de sus manos el rostro del hombre mientras con la otra sostiene el falo del hombre (**fig. 359**).

En tercer lugar debemos hacer alusión a las imágenes en las que se representó el acto del coito. Ésta es la iconografía más habitual de todas las escenas alteradaptadoras de carácter erótico y en ella encontramos diversos niveles de explicitud, ya que en algunas se muestra simplemente el abrazo carnal de dos amantes desnudos, mientras en otros la penetración es mucho más evidente. Además, es una conducta que suele ir acompañada del intercambio del beso entre los dos personajes. Entre las representaciones más conocidas de esta fórmula iconográfica se encuentran un relieve en el frontispicio occidental de la iglesia poitevina de Saint Savinien en Melle (**fig. 360**), un capitel de la iglesia de Carennac (Lot) o los canecillos de Tayac (Gironde), Nieul-le-Virueil

¹³⁷⁹ Se trata de la representación de un hombre y una mujer enfrentados; la figura masculina muestra su pene, de grandes proporciones y erecto, a la mujer, que va cubierta con una toca aunque se halla desnuda y extiende su mano para tocar el pene. Junto al hombre aparece la inscripción IO, de manera que se trataría de la propia representación del escultor que llevó a cabo la imagen. Sobre esta escena y la relación existente con respecto a su inscripción véase: J. NUÑO GONZÁLEZ, "Hacia una visión...", p. 209.

¹³⁸⁰ También se recoge esta imagen en: *Ibidem*, p. 208.

(Charente) y la iglesia inglesa de San Nicolás de Studland (Dorset). En territorio hispano podemos citar los canecillos de Yermo y la Colegiata de Cervatos, ambos en Cantabria, otro situado en Santa María de Uncastillo (Zaragoza), y los de los templos de Sequera del Fresno y Fuentidueña en Segovia (**fig. 361**).

Por último, nos resta hacer mención a imágenes más complejas, en las que intervienen más de dos personajes y en las que se representan escenas orgiásticas, donde pueden intervenir no sólo figuras humanas sino también animales. Es altamente significativo, en este sentido, el relieve de Kilkea Castle (Kildare, Irlanda), donde se esculpió una escena orgiástica en la que intervienen varias figuras humanas y animales. En nuestro país, la imagen más elocuente, en este sentido, se halla en un capitel de una de las naves laterales de la iglesia de Santiago el Viejo (Zamora), donde se esculpió una representación con multitud de personajes en actitudes circenses, orgiásticas, belicosas y escatológicas (**fig. 362**).

5.3.2. Significado y origen

Las escenas de representación del acto sexual no debemos analizarlas como un fenómeno aislado y propio de la iconografía y el período románico que nos ocupa. Al contrario, podemos considerarlas dentro de la categoría de gestos de carácter universal. La plasmación en el campo artístico del acto sexual, de gran importancia para el ser humano, ya sea desde el punto de vista de la procreación o de la simple relación amorosa, es constante en prácticamente todas las culturas y civilizaciones. Se trata de una actividad inherente y propia a todos los seres humanos, al igual que ocurre con otras conductas, como aquellas que expresan el dolor u otro tipo de emociones. Buena prueba de ello son los

conocidos relieves del templo de Kajuharo, en La India, donde es posible hallar todas las fórmulas iconográficas que hemos descrito en relación con la plástica románica, así como muchas otras.

Si analizamos las manifestaciones artísticas de culturas más cercanas, ya sea geográfica o temporalmente respecto al arte románico, hallamos de nuevo una presencia significativa de este tipo de imágenes, sobre todo en las civilizaciones griega y romana¹³⁸¹.

La diferencia fundamental respecto a todas estas manifestaciones y las propias de la plástica románica reside en el significado y connotaciones que pudieron tener. Al igual que en el caso de las posturas autoadaptadoras, con este tipo de escenas nos encontramos ante la disyuntiva de interpretarlas como simples imágenes de carácter popular o bien como escenas utilizadas por la Iglesia para condenar una serie de prácticas y costumbres arraigadas en la sociedad de este momento. Remitimos, por tanto, al análisis y el aparato bibliográfico señalado en el apartado de los órganos genitales incluido en el capítulo de los gestos trabados autoadaptadores.

¹³⁸¹ Hemos de señalar que, en el texto del *Antiguo Testamento*, el gesto de tocar el órgano sexual de otra persona era utilizado por ésta para realizar un juramento. Son varios los pasajes que lo atestiguan, por ejemplo el juramento realizado por Abraham ante el casamiento de su hijo Isaac en *Génesis*, 24, 2-4: “Abraham dijo al siervo más viejo de su casa y mayordomo de todas sus cosas: <Ea, pon tu mano debajo de mi muslo, que voy a juramentarte por Yahveh, Dios de los cielos y Dios de la tierra, que no tomarás mujer para mi hijo de entre las hijas de los cananeos con los que vivo; sino que irás a mi tierra y a mi patria a tomar mujer para mi hijo Isaac>; es descrito también en el testamento de Jacob en *Génesis*, 47, 29: “Cuando los días de Israel tocaron a su fin, llamó a su hijo José y le dijo:<Si he hallado gracia a tus ojos, pon tu mano debajo de mi muslo y hazme este favor y lealtad: No me sepultes en Egipto>;”;

6. Extremidades inferiores

Para finalizar con el análisis de los gestos, maneras y posturas trabadas de carácter alteradaptador, nos quedaría por estudiar aquellas conductas asociadas con las extremidades inferiores. En el arte románico peninsular hispano el comportamiento más frecuente que podemos hallar es el de coger por el tobillo.

6.1. *EL TOBILLO*

El acto de coger por el tobillo queda plasmado en las imágenes románicas mediante la representación de un personaje que sostiene por esta parte del cuerpo a otra figura, de manera que ésta queda con la cabeza hacia el suelo.

6.1.1. Análisis formal e iconográfico

El principal tema iconográfico del románico europeo donde esta postura se convirtió en habitual es en la Matanza de los Inocentes. Entre las maneras utilizadas por los soldados de Herodes para atrapar y matar a los niños de Judea menores de dos años estaban, como ya hemos señalado en este trabajo, la de agarrarlos por el cabello, es decir por la parte superior del cuerpo. En este caso, en cambio, la postura implica coger por la parte opuesta, el pie, y más concretamente el tobillo. Así podemos observarlo en multitud de imágenes de territorios ultrapirenaicos, por ejemplo en la placa con escenas de la infancia de

Cristo procedente de la iglesia de Santo Domingo de Zadar (Croacia, **fig. 363**)¹³⁸² o en las pinturas del muro sur de la iglesia de Saint Julien de Poncé-sur-le-Loire (Maine).

En la Península Ibérica, éste fue un gesto muy habitual realizado generalmente combinado por los artistas con el coger al niño por el cabello o por la muñeca, como sucede en la representación del panteón de los reyes de San Isidoro de León. La postura de sostener a la figura infantil por el tobillo podemos observarla ya, a principios del siglo XI, en la *Biblia de Ripoll* (fol. 366v), pero fue sobre todo en las manifestaciones artísticas escultóricas de la segunda mitad del siglo XII cuando cobró una importancia más relevante. Podemos citar, en este sentido, los siguientes ejemplos: los capiteles de la iglesia de Santa Cecilia y del monasterio de Santa María en Aguilar de Campoo; un capitel del interior de la iglesia cántabra de San Martín de Elines; el capitel del baldaquino de San Juan de Duero (**fig. 364**); el sepulcro de Blanca de Navarra en el panteón real de Nájera o el capitel de la sala de doña Petronila en el Palacio de los Reyes de Aragón en Huesca.

6.1.2. Significado y origen

En cuanto al significado y origen de este motivo iconográfico, el primero de los aspectos es muy simple. Los soldados sostienen a los niños por diversas partes del cuerpo para poder cometer el crimen, siendo el tobillo una de ellas. Por otro lado, debemos situar esta conducta dentro de los

¹³⁸² Actualmente en Zadar, Museo Arqueológico. 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.

comportamientos y gestos de carácter violento, asociado a escenas e imágenes donde el dramatismo y la expresividad son los protagonistas.

En cuanto al origen de esta fórmula iconográfica en la que un personaje coge a otro por su tobillo y se dispone a sacrificarlo lo podemos encontrar ya en el arte grecorromano. Lo podemos observar en: una escena que plasma el saqueo final de Troya en un vaso de figuras rojas conservado en el Louvre, donde Neoptolemos acude ante Príamo sosteniendo al bebé Astyanax por su tobillo¹³⁸³; en una hydria de figuras rojas en la que Telefo, sentado en un altar, sostiene por la misma parte del cuerpo al niño Orestes (**fig. 365**)¹³⁸⁴; en un vaso de figuras negras que presenta a Hércules luchando contra los egipcios, de manera que coge a uno de ellos por el cuello y a otro por el tobillo¹³⁸⁵; o en un mosaico romano que representa a Tetis introduciendo al niño Aquiles en las aguas de la laguna Estigia para volverlo invulnerable¹³⁸⁶. Lo coge por el tobillo para introducirlo en el elemento acuático y, por ello, el único punto vulnerable de Aquiles posteriormente será precisamente el tobillo (**fig. 366**)¹³⁸⁷.

Desde su aparición en el primer arte cristiano, el episodio de la matanza de los inocentes adquirió un carácter bélico importante, de manera que los artistas asimilaron y copiaron diversos motivos iconográficos de escenas de guerra, combate y batallas que tenían a su alrededor. Éste sería el caso de la fórmula del soldado que sostiene a un niño por su tobillo con una mano y se

¹³⁸³ París, Louvre, pieza del pintor Brygos, realizada hacia el año 490-480 a.C.

¹³⁸⁴ Nápoles, Museo Nazionale, c. 330-310 a.C.

¹³⁸⁵ Viena, Kunsthistorisches Museum, c. 530 a.C.

¹³⁸⁶ El relieve procede de Xantos y se conserva actualmente en Antalya, Museo de Antalya (Turquía)

¹³⁸⁷ S. Woodford ha señalado ya la relación entre las piezas y mitos señalados y su función como precedentes de la escena Cristiana de la matanza de los inocentes. Véase: S. WOODFORD, *Images of myths in classical antiquity*, Cambridge, 2003, pp. 68-76 e ID., *The Trojan war in ancient art*, Ithaca, 1993. Sobre la iconografía de los principales protagonistas de la guerra de Troya véase también: A. BALIL, "Iconografía de los Personajes del Ciclo Troyano", *Revista de Guimarães*, LXXI (1961), pp. 429-450, LXXIII (1963), pp. 5-23 and LXXIV (1964), pp. 231-270.

dispone a descuartizarlo con el arma que sostiene en la otra. El gesto continuó teniendo el mismo significado que había tenido desde su aparición pero utilizado por diversos significantes.

Este motivo fue asimilado tanto en la zona oriental como occidental del Mediterráneo. En el arte bizantino, donde el episodio de la matanza de los inocentes tuvo un gran desarrollo, esta fórmula la encontramos con cierta asiduidad¹³⁸⁸: podemos señalar como ejemplo la representación de este pasaje en el *Menologio de Basilio II* (fol. 281)¹³⁸⁹. Algo similar ocurrió en la plástica altomedieval europea, donde también hallamos muestras significativas como una cubierta de marfil procedente de Metz, de mediados del siglo IX¹³⁹⁰.

¹³⁸⁸ En el ámbito bizantino, junto a la *Biblia*, este pasaje fue objeto de análisis en otro tipo de fuentes textuales, como homilías, sermones e himnos compuestos por diversos autores. Estos textos, junto a fórmulas y motivos iconográficos procedentes de la iconografía clásica, sirvieron de fuente importante para los artistas a la hora de representar esta escena. Entre los escritores bizantinos más importantes, en este sentido, se encuentra Basilio de Seleúcida, que realizó una descripción muy vívida del prelude, la acción y consecuencias de la masacre. Aunque escribió el sermón en el siglo V d. C., su sermón sobre los Inocentes sobrevivió en la literatura posterior de la iglesia bizantina, ya que generaciones sucesivas de homilistas bizantinos lo imitaron y trataron de emularlo. Véase el texto en: Basilii Seleucensis Episcopi Opera Quae Exstant Omnia, *Patrologiae Graecae*, Tomus 85, Oratio XXXVII, *De Infantibus in Bethleem ab Herode sublatis*, cols. 388-400. Sobre estos aspectos véase también: H. MAGUIRE, *Art and Eloquence...*, p. 25.

¹³⁸⁹ Además, en la cultura bizantina lo hallamos también descrito en fuentes literarias. Tomamos como ejemplo un pasaje de la novela *Basilio Digenis Akritas*, donde se narra la realización de este gesto en relación con la captura y muerte de un animal:

“El muchacho corrió al instante hacia el león,
lo cogió por una de las patas traseras,
lo zarandó con fuerza y lo arrojó al suelo,
mostró a éste, muerto, al tiempo que todos miraban.
Cogiéndole con la mano, como si fuera una liebre,
lo llevó ante el Emperador y dijo: <Acepta la presa,
señor, cazada por tu sirviente para ti>”.

Cfr.: *Basilio Digenis Akritas*, *Op. cit.*, p. 213.

¹³⁹⁰ Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 9393.

c. Objetoadaptadores

Como hemos señalado en el capítulo dedicado a los planteamientos teóricos de este trabajo, podemos dividir los gestos, maneras y posturas trabadas entre autoadaptadores, alteradaptadores y objetoadaptadores. Estos últimos implican la relación de una parte del cuerpo con un objeto externo a él.

En el ámbito de la iconografía románica, son innumerables los personajes, escenas y temas iconográficos en los que podríamos hallar la presencia de conductas objetoadaptadoras. Podemos señalar, por ejemplo, la representación de figuras soberanas que portan en sus manos los *regalia* o atributos regios, los soldados y personajes situados en escenas bélicas que sostienen armas, con las que se disponen a agredir a sus contrincantes. Por ello nos detendremos, únicamente, en la plasmación gráfica de dos gestos que tuvieron cierta repercusión en la iconografía románica y a los que no hemos aludido en ningún momento en el transcurso de este trabajo. Se trata del gesto de rasgarse las vestiduras y la de los soldados que portan piedras entre sus manos en el tema iconográfico de la lapidación de San Esteban.

7. Rasgar las vestiduras

Una de las conductas objetoadaptadoras más expresivas que podemos hallar en la iconografía románica está relacionada con la interacción del ser humano con su vestimenta. Se trata del gesto de rasgarse las vestiduras, que es codificado en la imagen a partir de un personaje, bien sea masculino o femenino, situado frontalmente respecto al espectador, que presenta ambas manos a la altura del pecho, cada una de ella situada en uno de los lados de la

camisa o jubón con que se cubre, estando éste abierto, de manera que deja ver su pecho.

Entre los temas iconográficos en los que podemos hallar esta actitud destaca, fundamentalmente, la matanza de los inocentes, siendo una postura adoptada por las madres de los niños¹³⁹¹. Así sucede, por ejemplo, en uno de los capiteles que acogen la plasmación gráfica de este pasaje neotestamentario en el claustro de Monreale (**fig. 216**) y, en la Península Ibérica, en un capitel del claustro de Santa María de L'Estany o en el frontal de altar procedente de la iglesia leridana de Santa María de Cardet (**fig. 367**). Pero, junto a este tema, existen otros en los que también hallamos esta conducta. Por ejemplo, en la iconografía funeraria, donde uno o varios de los personajes que se lamentan por la muerte del difunto pueden adoptar esta postura. Una muestra elocuente la observamos en el sepulcro de Egas Moniz en Paço de Sousa (Portugal, **fig. 368**). Asimismo, en la decoración miniada de los Beatos este gesto también fue utilizado en algunas ocasiones, como vemos en la escena del lamento por la caída de Babilonia en el *Beato de Turín* (fol. 165v) (**fig. 209**)¹³⁹².

Como vemos, se trata en todos los casos, de escenas, temas e imágenes caracterizados por la plasmación de un sentimiento muy concreto, el dolor y el sufrimiento. Además, el gesto de rasgarse las vestiduras tiene la finalidad de manifestar, a través de un dolor físico, un sufrimiento de carácter interno o

¹³⁹¹ También podemos hallarla, en la plasmación gráfica de pasajes veterotestamentarios, por ejemplo, en la miniatura que ilustra la reacción de David cuando un malaquita le anuncia la muerte de Saúl en la Biblia de Saint-Benigne, actualmente en Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 2, fol. 114. David aparece llevándose ambas manos a los bordes de su túnica, a la altura del pecho. Se trata de un gesto que denota su dolor, es un gesto simbólico. Según F. Garnier, no sería decente para la mentalidad medieval que un personaje como un rey pierda su dignidad con movimientos desordenados y violentos. Sobre esta imagen véase: F. GARNIER, "Les situations, les positions...", p. 193.

¹³⁹² En este caso, la presencia de esta postura en el *Beato de Turín* supone una innovación de los miniaturistas con respecto al manuscrito que les sirvió de modelo, el *Beato de Gerona*.

moral. En este sentido, podemos incluirlo dentro del conjunto de conductas relacionadas con la autolesión y compararlo con otros comportamientos afines como el gesto de mesarse el cabello o la barba, o lacerarse las mejillas. Por ello, formó parte del corpus gestual del que solían disponer los artistas a la hora de llevar a cabo una escena donde el dramatismo, la violencia, el patetismo y el sufrimiento eran los protagonistas. Sin embargo, al ser plasmado en una imagen, esa carga tan violenta que tiene este gesto queda reducida considerablemente, ya que únicamente contemplamos a un personaje que se lleva las manos al pecho y sujeta con ella los bordes de su vestimenta. Es el resto de la composición y los demás gestos y actitudes con los que es combinado, lo que aumenta en esta postura su valor dramático.

En cuanto a su origen, al igual que sucede con las restantes muestras y actitudes que acabamos de señalar, la postura de rasgarse las vestiduras la podemos rastrear en el mundo antiguo en fuentes de diversa índole. El propio texto veterotestamentario bíblico describe con gran frecuencia la realización de este gesto en pasajes donde el dolor y el sufrimiento son los protagonistas¹³⁹³. Fue también una conducta frecuente en la cultura grecorromana y asimilada por las tres grandes civilizaciones mediterráneas de época medieval: Bizancio, el Islam y el Occidente cristiano¹³⁹⁴.

¹³⁹³ Destacan los siguientes pasajes: *Génesis*, 37, 34: “Jacob desgarró su vestido, se echó un sayal a la cintura e hizo duelo por su hijo durante muchos días”; *II Samuel*, 1, 1-3: “Después de la muerte de Saúl, volvió David de derrotar a los amalecitas y se quedó dos días en Siquelag. Al tercer día llegó del campamento uno de los hombres de Saúl, con los vestidos rotos y cubierta de polvo su cabeza; al llegar donde David cayó en tierra y se postró”; *II Samuel*, 1, 11: “Tomando David sus vestidos los desgarró, y lo mismo hicieron los hombres que estaban con él” y *Job*, 1, 20: “Entonces Job se levantó, rasgó su manto, se rapó su cabeza y postrado en tierra dijo (...)”.

¹³⁹⁴ En Bizancio, este gesto fue utilizado con cierta frecuencia en la representación plástica de escenas bíblicas, por ejemplo en la plasmación del lamento de Job que hemos mencionado en la nota anterior. Así lo hallamos, por ejemplo, en un manuscrito hoy conservado en Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. gr. 749, fol. 21r, en una miniatura donde se representaron los tres estadios y gestos realizados por este personaje, el gesto de rasgar sus vestidos, el de raparse la cabeza y el de postrarse ante Dios con las manos alzadas. Estas

8. Lanzar objetos

La segunda de las conductas objetoadaptadoras más significativas que podemos hallar en la iconografía románica está relacionada con el gesto de lanzar objetos, traspasado al campo artístico a través de un personaje con uno o los dos brazos alzados, sosteniendo en sus manos el objeto que va a tirar.

El tema iconográfico más señero que podemos relacionar con este gesto es el de la lapidación de San Esteban, que tuvo una espectacular difusión en las artes plásticas medievales¹³⁹⁵. En esta escena, son los esbirros los que alzan sus brazos portando en sus manos las piedras con las que se disponen a apedrear al mártir, mientras éste, como ya hemos señalado en el estudio de otras posturas en este mismo estudio, se encuentra frecuentemente arrodillado y extiende sus manos hacia la mano divina que emerge desde los alto de la composición, en un actitud de oración y entrega a Dios. En territorios ultrapirenaicos es muy significativa la representación de este tema en las pinturas de la iglesia del

fórmulas iconográficas tuvieron continuidad hasta finales del Imperio Bizantino, como demuestra una miniatura muy similar en otro manuscrito, procedente de Mistra y realizado en el siglo XIV, hoy en Paris, Bibliothèque nationale de France, grec. 135. En este caso, además, el gesto se repite en el lamento de Job (fól. 13) así como en la imagen que muestra el dolor y lamento de los amigos de éste (fól. 40v).

Por otro lado, la cultura islámica también heredó esta costumbre de civilizaciones y sociedades del mundo antiguo, y la hallamos descrita en varias fuentes, por ejemplo, en las rimas del poeta Abu Muhammad Ibn Malik. Cfr.: H. PÉRÈS, *Op. Cit.*, p. 381.

¹³⁹⁵ El término griego Stephanos, del que deriva el nombre de Esteban, significa corona. San Esteban fue el primer mártir, el protomártir de la fe cristiana. Fue dilapidado por los judíos en el año 33, que lo acusaban de blasfemar contra Moisés. Su martirio fue recogido en los *Hechos de los Apóstoles*, 7, 57-60: “Entonces, gritando fuertemente, se taparon sus oídos y se precipitaron todos a una sobre él; le echaron fuera de la ciudad y empezaron a apedrearle. Los testigos pusieron sus vestidos a los pies de un joven llamado Saulo. Mientras le apedreaban, Esteban hacía esta invocación: <Señor Jesús, recibe mi espíritu>. Después dobló las rodillas y dijo con fuerte voz: <Señor, no les tengas en cuenta este pecado>. Y dicciendo esto, se durmió”. Su culto fue difundido tanto en Oriente como en Occidente, favorecido por Santa Eudoxia en el Oriente bizantino y por San Agustín y el papa San Sixto en Occidente. Cfr.: J. FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, p. 98 y L. RÉAU, *Iconographie de l'art Chretien. Iconographie des Saints*, t. III, Paris, 1958, pp. 444-458.

monasterio suizo de San Juan de Münstair (Grisones), donde cuatro esbirros sostienen varias piedras en sus manos y dos de ellos tienen, además, su brazo alzado (**fig. 369**). El santo se halla en el extremo izquierdo de la composición, en postura genuflexa y elevando sus manos y su rostro hacia la parte superior, donde se halla la *dextera dei*. En su espalda podemos ver, además, varias piedras que le han sido ya lanzadas.

Una imagen similar la encontramos en las pinturas murales procedentes de la iglesia leridana de Sant Joan de Boí, donde varios sayones también levantan sus brazos con objetos en sus manos mientras San Esteban se halla arrodillado y ha recibido ya el golpe de varias piedras que, de manera antinaturalista, están sobre su espalda (**fig. 370**). En el arte románico hispano hallamos otros ejemplos elocuentes en soporte escultórico, por ejemplo en un relieve hoy incrustado en una casa particular en la localidad de Corullón (León), que procede de la iglesia dedicada a este santo en el mismo pueblo (**fig. 371**). En este caso solo se ha conservado la representación de un soldado que tiene su brazo izquierdo levantando en el que porta una piedra, mientras su mano derecha sostiene un recipiente con más cantos. El santo se halla de pie y situado frontalmente. Lleva un nimbo que acoge una inscripción con su nombre y muestra la palma de su mano a la altura del pecho como símbolo de la aceptación humilde de su sacrificio.

En el ámbito de la decoración escultórica, el tema de la lapidación de San Esteban tuvo también un cierto desarrollo iconográfico en el arte románico asturiano, donde podemos señalar los siguientes ejemplos: un capitel en el interior de la iglesia de San Juan de Amandi, o las representaciones en las

portadas de Santa Eulalia de Lloraza y San Esteban de Ciaño¹³⁹⁶. En los tres casos se ha optado por la representación del protomártir en tierra, con las manos juntas, con el cuerpo y la cabeza completamente cubiertos de piedras. Los sayones o esbirros tienen las manos alzadas y sostienen en ellas las piedras y objetos con los que se disponen a acribillar al santo.

Por último podemos señalar la presencia de este tema en las arquetas relicario, por ejemplo en la arqueta de San Martín del museo catedralicio de Orense, realizada en Limoges en el primer cuarto del siglo XIII¹³⁹⁷.

¹³⁹⁶ Sobre estos ejemplos asturianos véase: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *La escultura románica...*, pp. 111-114.

¹³⁹⁷ J. GALLEGO LORENZO, "Arqueta relicario de San Esteban", *De Limoges a Silos...*, ficha catalográfica 70, pp. 249-250.

III. CONCLUSIONES

El trabajo de investigación que hemos realizado con el fin de obtener el grado de Doctor se ha basado, principalmente, en la configuración de un *corpus* gestual de actitudes, gestos y posturas presentes en la iconografía románica de los reinos hispanos. Dicho *corpus* lo hemos llevado a cabo basándonos en una serie de supuestos de carácter teórico, procedentes, en muchos casos, de otras áreas de conocimiento como la lingüística, la antropología o la psicología.

Como ya se ha señalado en la introducción de esta Tesis Doctoral, los gestos que hemos incluido en el catálogo han sido elegidos siguiendo una serie de criterios que van desde su valor expresivo y emblemático dentro de la iconografía románica hasta la frecuencia con la que los podemos encontrar en el ámbito geográfico y temporal que nos hemos propuesto. Por tanto, queremos poner de relieve que no se trata de un *corpus* cerrado, sino abierto a futuras contribuciones y a la inclusión de nuevas fórmulas gestuales. Por esta razón, las conclusiones que presentamos en este momento no son definitivas ni concluyentes sino que las consideramos, al igual que el *corpus*, abiertas a nuevas aportaciones. Los resultados que ahora presentamos los hemos agrupado en cuatro bloques, en función de aspectos de carácter general, de forma, significado y origen, y que, a continuación, pasamos a desglosar.

1. CONCLUSIONES DE CARÁCTER GENERAL

La primera de las consideraciones que debemos señalar es la existencia de un lenguaje gestual plástico de enorme riqueza en la iconografía románica en general y, en la de los reinos hispanos, en particular. Aunque siempre se ha estimado que el arte gótico es el paradigma de la expresión de sentimientos y emociones dentro de la mentalidad y la cultura medievales, lo cierto es que el

arte románico supone un primer estadio en el surgimiento de esa expresividad, evolucionando posteriormente, hasta llegar a la eclosión naturalista gótica.

Además, este rico lenguaje gestual cumple una serie de funciones básicas en el contexto del arte románico y la sociedad que lo creó. Como ya hemos señalado a lo largo de este trabajo, en la civilización medieval, la comunicación se producía principalmente de manera oral, especialmente hasta el siglo XIII. En relación con ese intercambio oral, los gestos tuvieron una gran importancia como medios de transmisión y comunicación. Por ello no es extraño que éstos pasaran a jugar también un rol decisivo en las creaciones artísticas en las que, muchas veces, encontramos los mismos gestos que se adoptaban en la vida real, de manera que eran fácilmente reconocibles y descifrables a los ojos del hombre medieval.

2. CONCLUSIONES FORMALES E ICONOGRÁFICAS

En segundo lugar, en lo que respecta al análisis formal e iconográfico que hemos llevado a cabo, podemos aseverar que ese lenguaje gestual tan rico lo hallamos tanto en el ámbito de la creación de imágenes sacras como profanas. Las mismas actitudes, gestos, posturas y conductas fueron utilizados por los artistas para plasmar, por ejemplo, escenas religiosas o juglarescas. En este sentido, sin embargo, debemos hacer una puntualización respecto a la iconografía bíblica. Los gestos que encontramos en las imágenes que reproducen pasajes del *Antiguo Testamento* suelen ser mucho más expresivos e incluso violentos que las actitudes mostradas por los protagonistas de escenas neotestamentarias, donde las muestras de sentimientos y emociones son más contenidas. Este hecho va parejo a los propios textos, ya que las descripciones

veterotestamentarias son siempre mucho más vívidas y virulentas que en el caso del *Nuevo Testamento*.

Por lo que se refiere a las particularidades gestuales que hemos podido encontrar en la iconografía románica peninsular hispana respecto al grueso del románico europeo, el primer aspecto a señalar es que, de manera general, el lenguaje gestual presente en la plástica de los reinos hispánicos responde, perfectamente, a los parámetros de la estética románica de otras regiones. Los gestos utilizados por artistas de otras regiones los hallamos, de igual manera, en las manifestaciones plásticas de los reinos hispanos.

Aún así, podemos precisar una particularidad importante: se trata del excepcional desarrollo que tuvieron en la Península Ibérica las escenas de luto, en el ámbito de la iconografía funeraria. Al contrario de lo que sucede en otros territorios europeos, la plástica románica hispana dio rienda suelta a la plasmación de una serie de gestos rituales entre los que podemos señalar actitudes de autolesión como mesarse los cabellos o la barba y otros más contenidas, como rasgarse las vestiduras o llevarse una mano a la mejilla. Todas ellas son, además, comportamientos que podemos considerar como una traslación al campo artístico de prácticas y rituales llevados a cabo por la sociedad de este momento y que hemos podido contrastar con fuentes de carácter documental o literario.

Por otro lado, en la iconografía románica hispana, este tipo de escenas tuvieron un gran desarrollo en los programas iconográficos de los sarcófagos suponiendo el origen de lo que después será su excepcional desarrollo en el arte gótico, cuando estas imágenes alcanzaron su máxima expresión, para después decaer en los años finales del período medieval.

3. CONCLUSIONES RESPECTO AL SIGNIFICADO DE LOS GESTOS

En tercer lugar, queremos llamar la atención sobre resultados que se refieren al significado de los gestos que hallamos en la iconografía románica. Podemos asegurar que todas las conductas representadas en el arte románico tienen un carácter primario, según la clasificación realizada por el ya mencionado antropólogo Desmond Morris. Es decir, todos los gestos son incluidos en la imagen medieval con un propósito definido, para emitir un mensaje determinado. No hallamos, por tanto, gestos secundarios ni acciones mecánicas o espontáneas.

En cuanto al propio significado de las posturas, estamos en situación de asegurar que existen, fundamentalmente, dos tipos de actitudes: por un lado, aquellas conductas que conllevan un solo significado. Son susceptibles de ser utilizadas en diversos contextos, situaciones, escenas y temas iconográficos y, además, ser adoptados por diversos personajes. Sin embargo, mantienen siempre una misma carga semántica.

Por otro lado, son frecuentes también las posturas que acogen varios sentidos y son susceptibles de ser adoptadas, asimismo, por distintos personajes. Es decir, una conducta gestual puede significar varios conceptos, que pueden ser similares o bien diametralmente opuestos. Esta categoría sería muy similar a la que, en el campo de la antropología, Desmond Morris denomina los gestos multimensajes. En estos casos, a fin de descifrar el sentido concreto que el gesto tiene en una imagen o escena determinada, bien sea como espectadores o como investigadores, debemos tener en cuenta los demás componentes que conforman

la imagen, así como el propio contexto en el que ésta fue elaborada. Éstos serán los que nos ofrezcan la posibilidad de decantarnos por uno u otro de los significados posibles.

Esta diversidad semántica ha tenido una consecuencia fundamental para el desarrollo de nuestro estudio. Nos referimos a la dificultad que supone el llegar a discernir el valor conceptual de los gestos en todas las imágenes románicas. En este sentido, hemos ido señalando, a lo largo de esta investigación, ejemplos y casos dudosos, en los que nos es realmente ardua la labor de descifrar el sentido acertado de un gesto en una escena determinada. Como muestra podemos citar los gestos de mesarse la barba, tocarse el cabello o llevarse la mano a la mejilla.

Esta limitación se ve intensificada todavía más cuando nos hallamos ante imágenes desligadas del contexto primigenio en el que fueron creadas, lo que nos ha dado pie para hablar de la descontextualización del gesto. Este fenómeno puede deberse, como ya hemos señalado en este trabajo, a dos motivos: uno casual y otro intencionado. La descontextualización casual comprende, fundamentalmente, el devenir del tiempo y los avatares que éste impone a toda obra artística. Debido a estos factores, actualmente existen un gran número de obras y, con ellas, los gestos, que han sufrido un deterioro importante o han sido trasladadas desde su ubicación original. Por ello las atribuciones, interpretaciones e identificaciones que se pueden realizar son muy variadas.

El segundo motivo de descontextualización, como decimos, es más intencionado. En este sentido, es posible hallar dos tipos de situación, ambas asociadas al papel del artífice de la obra. Por un lado, éste puede,

deliberadamente, utilizar el gesto como un mero elemento decorativo. Por otro lado, podría existir la posibilidad de que el artista malinterprete o desconozca la variedad de sentidos que puede adquirir un mismo gesto y que lo utilice sin tenerlos en cuenta, por puro desconocimiento o por hábito. De esta manera, la postura pierde todo su contenido y se convierte, como en el caso anterior, únicamente en un elemento ornamental.

4. CONCLUSIONES RESPECTO AL ORIGEN DE LOS GESTOS

El último tipo de conclusiones o consideraciones finales que queremos poner de relieve se encuentran relacionadas con el origen de los gestos, un aspecto que ha sido de enorme interés en el desarrollo de esta investigación. Siguiendo, de nuevo, las teorías antropológicas de Desmond Morris y, analizando en conjunto el origen de los gestos que hallamos en la iconografía románica podemos señalar:

En primer lugar, la existencia de conductas universales. Éstas no tienen origen en un lugar específico sino que han surgido en contextos espaciales y momentos históricos diferentes. Sin embargo, en todos los contextos en los que podemos hallarlos tienen el mismo significado. Sería el caso, por ejemplo, de la genuflexión y la postración. Ambas posturas las encontramos en civilizaciones y culturas alejadas desde el punto de vista temporal y espacial pero siempre con un mismo sentido, el de la adoración y la veneración.

En segundo lugar, el grueso más significativo de las actitudes que encontramos en la iconografía románica nació, desde el punto de vista plástico, en culturas o civilizaciones anteriores y fueron asimiladas por el arte medieval. Esta categoría gestual podríamos relacionarla, en cierta medida, con lo que el ya

citado Desmond Morris denomina los “relic gestures”, es decir, aquellos gestos que han sobrevivido una vez que la cultura que los gestó ha desaparecido. Como decimos, la mayor parte de las posturas que hallamos en las manifestaciones artísticas del período románico nacieron en culturas anteriores. Más concretamente, ello aconteció en cuatro de las grandes civilizaciones que estuvieron asentadas en el entorno de la cuenca mediterránea en el mundo antiguo: Egipto, Mesopotamia, Grecia y Roma.

Para nuestro análisis de los gestos en el arte románico, ha sido de gran interés en qué lugar o cultura surgió cada uno de los gestos que hemos analizado y, además, cómo se expandió y logró alcanzar las creaciones artísticas románicas. Esto nos llevó, en la mayoría de las ocasiones, a analizar la circulación y transmisión de los gestos a lo largo de los períodos históricos antiguo y medieval. El arte románico recibió la herencia del lenguaje gestual del mundo antiguo a través de varias vías fundamentales: por un lado, la sociedad y las creaciones altomedievales, entre las que sobresale, sin duda, el arte carolingio. Por otro lado, la civilización bizantina, heredera directa del arte clásico, fue también una vía de transmisión fundamental para la recepción de aspectos del arte antiguo en el arte medieval occidental. Esta influencia fue sobre todo importante en las últimas décadas del siglo XII, en lo que se ha denominado la plástica 1200.

El arte románico, con todas sus características e influencias, penetró en la Península Ibérica gracias, en parte, a las diversas rutas del Camino de Santiago. Además, consideramos que debieron tener una gran importancia los libros y plantillas de modelos que artistas y talleres giróvagos debían utilizar con frecuencia como apoyo y soporte formal e iconográfico de su trabajo.

En cuanto a las particularidades hispanas respecto al origen de los gestos, hemos de llamar la atención sobre el hecho de que, en suelo hispano, el arte románico de otras regiones europeas se vio enriquecido por varios aspectos fundamentales. Por un lado la propia tradición hispana altomedieval, en la que el arte visigodo, las manifestaciones del arte asturiano y la miniatura de los manuscritos de los Beatos son los puntales más importantes para el estudio de los gestos. Por otro lado, las creaciones artísticas de la civilización islámica, instalada en los territorios del sur de la Península, fue también de extraordinaria importancia. El arte musulmán, al igual que el bizantino, recibió una fuerte impronta de la cultura y el arte antiguos. A través de él, la plástica románica de los reinos hispanos pudo asumir la utilización formal e iconográfica de varios de los gestos que hemos analizado.

La tercera y última de las categorías que señalamos en relación con el origen de los gestos presentes en el arte románico podríamos denominarla “regional”, es decir, nos encontramos con posturas que surgieron *ex novo* en la plástica románica y no fueron heredadas de manifestaciones artísticas ni anteriores ni coetáneas. Son muy pocas las actitudes susceptibles de ser incluidas en este grupo, aunque podemos citar el ejemplo del gesto de llevarse la mano a la garganta en la escena del Pecado Original. En estos casos, el surgimiento de estas conductas en la iconografía románica pudo haberse visto influido por el contexto cultural coetáneo. En este sentido, creemos que los sermones, dramas litúrgicos y otro tipo de manifestaciones pudieron haber tenido una especial repercusión en el surgimiento de nuevas fórmulas gestuales. Además, podemos considerarlos como conductas cuyo surgimiento en la

plástica románica supuso el punto de partida para un desarrollo iconográfico en el arte gótico.

Éstas son aquellas conclusiones, resultados y aportaciones que podemos señalar en relación con el estudio realizado sobre los gestos y la gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos. Todas ellas esperamos poder analizarlas en mayor profundidad y ampliarlas en próximos trabajos; continuando así con una línea de investigación que pretende ser partícipe de los estudios de carácter interdisciplinar en relación con la civilización medieval.

IV. APÉNDICE GRÁFICO

A. ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1 Expresión facial.....577
Libro de las Estampas
León, Archivo de la Catedral, cod. 25, fol. 41v.
C. 1200
- Fig. 2 Ojos abiertos.....577
Beato de El Escorial
El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, s. II. 5, fol. 18r
Siglo XI
- Fig. 3 Ojos vacíos578
Beato de Saint-Sever
Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8878, fol. 85r
Siglo XI
- Fig. 4 Boca abierta.....578
Escena del prendimiento. Pedro corta la oreja a Malco
Pinturas murales de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés
Jaca, Museo Diocesano
Siglo XII
- Fig. 5 Boca abierta.....579
Altar de Pérgamo
Berlín, Pergamomuseum
Siglo II d. C.
- Fig. 6 Boca abierta con la lengua fuera579
Iglesia de Bouex (Charente-Maritime)
Siglo XII

Fig. 7 Boca abierta con la lengua afuera	580
Iglesia de Incinillas	
(Burgos)	
Siglo XII	
Fig. 8 Boca abierta con la lengua fuera	580
Iglesia de Pecharromán (Segovia)	
Siglo XII	
Fig. 9 Boca abierta con la lengua fuera	580
Antefija con máscara gorgónica	
Murlo, Poggio Citivate, palacio arcaico	
Siglo VI a. C.	
Fig. 10 Brazo levantado.....	581
Entrada de Cristo en Jerusalén	
Monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), claustro del monasterio	
Siglo XII	
Fig. 11 Brazo levantado.....	581
Imagen de caballero despidiéndose	
Monasterio de Piasca (Cantabria), portada occidental de la iglesia	
Siglo XII	
Fig. 12 Brazo alzado.....	582
Escena de la Ascensión de Cristo a los cielos	
Monasterio de San Pedro el Viejo (Huesca), capitel del claustro	
Siglo XII	
Fig. 13 Brazo alzado	582
Mito de Orestes. Sarcófago procedente de Husillos (Palencia)	
Madrid, Museo Arqueológico Nacional	
Siglo II d. C.	

Fig. 14 Los dos brazos alzados.....	583
Daniel en el foso de los leones	
Capitel del claustro	
Santillana del Mar (Cantabria)	
Siglo XII	
Fig. 15 Los dos brazos alzados.....	583
Daniel en el foso de los leones	
Capitel interior	
Villanueva de la Torre (Palencia)	
Siglo XII	
Fig. 16 Brazos alzados.....	583
Sarcófago de San Martín de Dumio	
Iglesia de San Martín de Dumio (Braga)	
Siglo XI	
Fig. 17 Los dos brazos alzados.....	583
Capitel exterior	
Santa María la Nueva (Zamora)	
Siglo XII	
Fig. 18 Brazos alzados.....	584
Daniel en el foso	
Roma, Catacumba de Priscila	
Siglo III d. C.	
Fig. 19 Brazos alzados.....	584
Daniel en el foso	
Roma, Catacumba de San Calixto	
Siglo II-III d. C.	
Fig. 20 Brazos alzados.....	584

- Imagen de Cristo bendiciendo
Capitel procedente del Monasterio de Santa María La Real
Aguilar de Campoo (Palencia)
Madrid, Museo Arqueológico Nacional
Siglo XII
- Fig. 21 Brazos alzados.....584
Liber Testamentorum
Oviedo, Archivo de la catedral, Ms. 1, fol. 26v
Siglo XI
- Fig. 22 Brazos alzados.....585
Matanza de los inocentes
Iglesia de Saint Julien Poncé-sur-la-Loire
Siglo XII
- Fig. 23 Brazos alzados.....585
Escena de la muerte de Dido
Virgilio Vaticano
Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. lat. 3225, fol. 40r
Siglo V
- Fig. 24 Brazos alzados.....586
Escena de la negación de Pedro
Biblia de Ripoll
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. lat. 5729, fol. 369
Siglo XI
- Fig. 25 Brazos extendidos586
Epifanía
Tímpano de la portada sur
San Pedro el Viejo (Huesca)
Siglo XI

Fig. 26 Brazos extendidos	586
Epifanía	
Capitel de la cabecera	
Iglesia de Nuestra Señora de Duratón (Segovia)	
Siglo XII	
Fig. 27 Brazos extendidos	587
Escena de germanos ofreciendo regalos al emperador romano	
Estambul, basa del obelisco de Teodosio	
Siglo IV-V d. C.	
Fig. 28 Brazos extendidos	587
Escena de Ulises y Polifemo	
Piazza Armerina, villa romana del Casale	
C. 285-305 d. C.	
Fig. 29 Brazos extendidos	588
Epifanía	
Ayvali Kilise (Capadocia)	
Pinturas murales en la bóveda de la capilla sur	
Dibujo de N. y M. Thierry	
Siglo X	
Fig. 30 Brazos extendidos	588
Provincias del Imperio	
<i>Evangelionario de Otón III</i>	
Munich, Staatsbibliothek, Clm. 4453, fol. 23v	
C. 1000	
Fig. 31 Brazos extendidos	588
Epifanía	
Relieve procedente de San Xoan de Camba	

Orense, Museo Arqueológico Provincial
Siglo X

Fig. 32 Brazos extendidos588

María y Juan ante la cruz anicónica

Liber Scillae Scripturarum

Madrid, Real Academia de la Historia, sig. Cod. 26, fol. 147

Siglo IX-X

Fig. 33 Brazos extendidos589

Donación de Alfonso II

Liber Testamentorum

Oviedo, Archivo de la catedral, Ms. 1

Siglo XII

Fig. 34 Brazos extendidos589

Crucifixión

León, Colegiata de San Isidoro

Pinturas murales del Panteón Real

Siglo XII

Fig. 35 Brazos extendidos589

Lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez

Procedente del Monasterio de Sahagún (León)

Madrid, Museo Arqueológico Nacional

Siglo XI

Fig. 36 Brazos extendidos589

Lauda sepulcral de santa Froila

Lugo, catedral, capilla de San Froilán

Siglo XI

Fig. 37 Mano divina590

Sacrificio de Isaac Portada del Cordero León, Colegiata de San Isidoro Siglo XII	
Fig. 38 Mano divina	590
Sacrificio de Isaac Beato de Cardeña Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2, fol. 3 Siglo XII	
Fig. 39 Mano divina	590
Defunción de San Vicente Frontal de Liesa Diputación Provincial de Huesca Siglo XIII	
Fig. 40 Mano divina	591
Lapidación de San Esteban Pinturas procedentes de la iglesia de Sant Joan de Boí Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña Siglo XII	
Fig. 41 Mano divina	591
Curación de un diácono Placa procedente del sepulcro de San Millán de la Cogolla Monasterio de San Millán (La Rioja) Siglo XI	
Fig. 42 Mano divina	591
Resurrección de una niña Placa procedente del sepulcro de San Millán de la Cogolla	

Monasterio de San Millán (La Rioja)	
Siglo XI	
Fig. 43 Mano divina	592
Oración de San Pedro y San Pablo	
Frontal de Sant Pere de Boí	
Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña	
Siglo XIII	
Fig. 44 Mano divina	592
Cruz de Muiredach	
County Louth (Irlanda), Cementerio de Monasterboice	
Siglo X	
Fig. 45 Mano divina	592
Pinturas murales procedentes de San Clemente de Taüll	
Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña	
Siglo XII	
Fig. 46 Mano divina	592
Iglesia de San Ramón. Portada occidental	
El Plà de Santa María	
Siglo XIII	
Fig. 47 Mano divina	593
Virgen de Husillos	
Parte posterior del trono	
Palencia, Museo Diocesano	
Siglo XIII	
Fig. 48 Mano votiva en honor a Zeus-Serapis.....	593
Lápida procedente de Quintanilla de	
Somoza (León)	

León, Museo Provincial Siglo II-III d. C.	
Fig. 49 Mano votiva en honor a Sabazios	593
Procedente de Tournai Londres, British Museum Siglo II-III d. C.	
Fig. 50 Mano divina	594
Sarcófago de Stilicone Milán, Basílica de San Ambrosio Siglo IV d. C.	
Fig. 51 Mano divina	594
Sacrificio de Isaac Mosaico Pavimental Sinagoga de Beth Alfa (Israel) Siglo VI	
Fig. 52 Mano divina	595
Sacrificio de Isaac Iglesia de la Santa Cruz Aght´amar (Armenia) Siglo X	
Fig. 53 Mano divina	595
Escena de <i>Receptio Animae</i> Sarcófago de la Basílica de Santa Engracia (Zaragoza) Siglo IV	
Fig. 54 Mano divina	595
Sacrificio de Isaac Iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)	

Capitel interior
Siglo VII

- Fig. 55 *Signum Manuum*.....596
Documento de donación
León, Archivo Histórico
Fondo del monasterio de San Claudio de León, núm. 1
1064
- Fig. 56 *Signum Manuum*.....596
Carta de venta
León, Archivo de San Isidoro, 290
1136
- Fig. 57 *Signum Manuum*.....596
Documento de venta
León, Archivo Histórico
Fondo del monasterio de San Claudio de León, núm. 15
1249
- Fig. 58 *Signum Manuum*.....596
Documento de venta
León, Archivo Histórico
Fondo de la parroquia de Santa M^a del Camino la Antigua, núm. 11
1251
- Fig. 59 *Signum Manuum*.....596
Privilegio de Alfonso VII
León, Archivo de San Isidoro, 146
1148
- Fig. 60 *Signum Manuum*.....596
Documento del obispo Pelayo

Oviedo, Archivo de la Catedral	
Serie A, carp. 2, nº 14	
1113	
Fig. 61 Palma de la mano mostrada.....	597
Expulsión del Paraíso	
Capitel interior	
Los Ausines (Burgos), iglesia de San Quirce	
Siglo XII	
Fig. 62 Palma de la mano mostrada.....	597
Anunciación	
Pila bautismal	
Grötlingbo (Suecia)	
C. 1200	
Fig. 63 Palma de la mano mostrada.....	597
Anunciación	
Pinturas murales	
Iglesia de Sant Martin, Nohant-Vic (Berry)	
Siglo XII	
Fig. 64 Palma de la mano mostrada.....	597
Anunciación a Santa Ana	
Capitel interior	
Iglesia de San Lázaro de Autun	
Siglo XII	
Fig. 65 Palma de la mano mostrada.....	598
Anunciación	
Machón del claustro	
Santo Domingo de Silos (Burgos)	
Siglo XII	

Fig. 66 Palma de la mano mostrada.....	598
Anunciación	
Relieve sobre la portada	
Iglesia de Villasayas (Soria)	
Siglo XII	
Fig. 67 Palma de la mano mostrada.....	598
Anunciación	
Capitel del claustro	
Monasterio de Santa María de L'Estany (Barcelona)	
Siglo XII	
Fig. 68 Palma de la mano mostrada.....	599
Anunciación	
Pinturas murales del panteón real	
León, Real Colegiata de San Isidoro	
Siglo XII	
Fig. 69 Palma de la mano mostrada.....	599
Cristo y María	
Tímpano atribuido al Maestro de Cabestany	
Siglo XII	
Fig. 70 Palma de la mano mostrada.....	600
Las tres Marías ante el sepulcro	
Portada occidental	
Estella (Navarra), Iglesia de San Miguel	
Siglo XII	
Fig. 71 Palma de la mano mostrada.....	600
Bautismo de Cristo	
Pinturas murales de la cripta norte	

Roda de Isábena	
Siglo XIII	
Fig. 72 Palma de la mano mostrada.....	600
Bautismo de Cristo	
Arcón de Carrizo	
Astorga, Museo catedralicio	
Siglo XIII	
Fig. 73 Palma de la mano mostrada.....	601
Crucifixión	
Tapa de Evangeliario de la reina Felicia	
Nueva York, Metropolitan Museum of Art	
Siglo XI	
Fig. 74 Palma de la mano mostrada.....	601
Pentecostés	
Machón del claustro	
Santo Domingo de Silos (Burgos)	
Siglo XII	
Fig. 75 Palma de la mano mostrada.....	601
<i>Maiestas Domini</i>	
Friso de la fachada occidental	
Carrión de los Condes (Palencia), Iglesia de Santiago	
Siglo XII	
Fig. 76 Palma de la mano mostrada.....	602
Apostolado	
Arqueta de San Pelayo	
León, Colegiata de San Isidoro, Museo	
Siglo XI	

Fig. 77 Palma de la mano mostrada.....	602
San Nicolás	
Tímpano	
Tudela, Iglesia de San Nicolás	
Siglo XII	
Fig. 78 Palma de la mano mostrada.....	602
Alma de difunto	
Zamora, Iglesia de la Magdalena	
C. 1200	
Fig. 79 Palma de la mano mostrada.....	602
Figura alegórica de la humildad	
Álbum de Villard de Honnecourt	
Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 19093, fol. 3v	
Siglo XIII	
Fig 80 Palma de la mano mostrada.....	603
Entrega del códice a Fernando I	
<i>Diurnal de Fernando y Sancha</i>	
Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad, Ms. Res 1, fol. 3v	
Siglo XI	
Fig. 81 Dedo índice	603
Escena de ordalía	
Portada occidental de la iglesia románica	
Carrión de los Condes (Palencia), Monasterio de San Zoilo	
Siglo XII	
Fig. 82 Dedo índice	603
Reyes Magos	
Portada Meridional	
Villafranca del Bierzo (León), Iglesia de Santiago	

Siglo XIII	
Fig. 83 Dedo índice	604
Personajes que apuntan hacia el cometa	
Tapiz de Bayeux	
Bayeux, Centre Guillaume le Conquérant	
Siglo XI	
Fig. 84 Dedo índice	604
Dios reprueba Adán y Eva	
<i>Biblia de Burgos</i>	
Burgos, Biblioteca Provincial, fol. 12v	
Siglo XII	
Fig. 85 Dedo índice	604
Anunciación	
Capitel del claustro	
Monasterio de Santa María de L'Estany	
Siglo XII	
Fig. 86 Dedo índice	604
Sueño de los magos	
Fachada occidental	
Soria, Iglesia de Santo Domingo	
Siglo XII	
Fig. 87 Dedo índice	605
Profetas	
Relieves procedentes del coro pétreo, actualmente en la Puerta Santa	
Santiago de Compostela, catedral	
Siglo XII	
Fig. 88 Dedo índice	605

Escena de discusión <i>Beato de las Huelgas</i> New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429, fol. 139 Siglo XIII	
Fig. 89 Dedo índice	606
Rey Salomón <i>Biblia de Roda</i> Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 6, III, fol. 64v Siglo XI	
Fig. 90 Dedo índice	606
Donación de Ramiro I Jaca, Archivo catedralicio, sig. n° 5ª 1150	
Fig. 91 Dedo índice	606
Martirio de San Vicente Pinturas murales de la nave Pelayos del Arroyo (Segovia), Iglesia de San Vicente Siglo XIII	
Fig. 92 Dedo índice	606
Augusto de Prima Porta Roma, Museos Vaticanos Siglo I d. C.	
Fig. 93 Dedos índice y corazón	607
Entrada de Cristo en Jerusalén Capitel del claustro del monasterio San Juan de la Peña (Huesca) Siglo XII	

- Fig. 94 Dedos índice y corazón 607
Maiestas Domini
Dintel incrustado en la portada occidental
Saint-Genis-les-Fontaines (Pirineo catalán)
Siglo XI
- Fig. 95 Dedos índice y corazón 607
Representación de obispos
Copia del concilio de Jaca
Jaca, Archivo de la catedral, sig. n.º I A I.I.
C. 1150
- Fig. 96 Dedos índice y corazón 608
TERENCIO, Hécyra
Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 7899, fol. 143v
Siglo IX
- Fig. 97 Dedos índice y corazón 608
TERENCIO, Heauton Timorumenos
Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 7899, fol. 78r
Siglo IX
- Fig. 98 Dedos índice y corazón 608
Juramento de Harold
Tapiz de Bayeux
Bayeux, Centre Guillaume le Conquérant
Siglo XI
- Fig. 99 Dedos anular y pulgar 609
Dos apóstoles
Retablo de Santo Domingo de Silos
Burgos, Museo catedralicio
Siglo XII

Fig. 100 Dedos pulgar y anular	609
Predicación de San Pedro	
<i>Liber Commicus</i>	
Madrid, Real Academia de la Historia,	
sig. Cód. 22, fol. 134	
Siglo XI	
Fig. 101 Dedos anular y pulgar	610
Cruz anicónica	
Pinturas murales	
Capadocia, valle d'Ihlara, Kokar Kilise	
Siglo X	
Fig. 102 Dedos anular y pulgar	610
Cristo bendiciendo	
Marfil copto	
El Cairo, Museo Copto	
Siglo VI	
Fig. 103 Dedos anular y pulgar	610
Cristo en majestad	
<i>Altar de Ratchis</i>	
Cividale del Friuli, Museo del Duomo	
Siglo VII	
Fig. 104 Dedos anular y pulgar	611
Reyes visigodos y del siglo X	
<i>Codex Aemilianensis</i>	
El Escorial, Biblioteca del monasterio de San Lorenzo, sig. D. I. I	
Siglo X	
Fig. 105 Dedos pulgar y anular	611

Noah y David <i>Beato de Gerona</i> Gerona, Museo de la Catedral, Num. Inv. 7 (11) Tablas genealógicas III y IX Fols. 9v y 13v Siglo X	
Fig. 106 Cómputo digital.....	612
BEDA EL VENERABLE, <i>De temporum ratione</i> Rouen, Biblioteca Municipal, Ms. 3055, fols. 3v-4r Siglo XII	
Fig. 107 Cómputo digital.....	612
RABANO MAURO, <i>De numeris</i> Lisboa, Biblioteca Nacional, ALC. 424-426, fols. 251v-252 Siglo XIII	
Fig. 108 Torsión. Figura de frente.....	613
Lincolshire, Iglesia de Claypole Siglo XII	
Fig. 109 Torsión. Figura de frente.....	613
Corullón (León), iglesia de San Esteban Siglo XII	
Fig. 110 Torsión. Figura de espaldas.....	613
Capitel interior Vendée, iglesia de La-Chaize-le-Vicomte Siglo XII	
Fig. 111 Torsión. Figura de espaldas.....	613
Portada occidental. Arquivolta Carión de los Condes, Iglesia de Santiago	

Siglo XII	
Fig. 112 Torsión. Cabeza hacia abajo	613
Acróbata	
Capitel del claustro	
Saint-Paul-Mausole	
Siglo XI-XII	
Fig. 113 Torsión. Cabeza abajo	614
Ménsula	
Módena (Emilia-Romaña), catedral	
C. 1099	
Fig. 114 Torsión. Cabeza abajo	614
<i>Biblia de Roda</i> , fol. 64v, detalle	
Siglo XI	
Fig. 115 Torsión	614
Cabeza abajo	
Canecillo	
Sant Martí de Sarroca (Barcelona), Iglesia de Santa María	
Siglo XIII	
Fig. 116 Torsión. Figura de perfil	614
Portada occidental, Arquivolta	
Vendée, iglesia de Foussais	
Siglo XII	
Fig. 117 Torsión. Figura de perfil	615
Canecillo	
Pertusa (Huesca), iglesia de Santa María	
Siglo XII	

Fig. 118 Torsión. Figura de perfil	615
Tímpano	
Chantada (Lugo), Iglesia de San Miguel do Monte	
Siglo XII	
Fig. 119 Torsión. Figura de perfil	615
Capitel	
Nivernais, Saint-Parize-le-Châtel	
Siglo XII	
Fig. 121 Torsión	616
<i>Álbum de Villard de Honnecourt</i>	
Paris, Bibliothèque nationale de France	
Ms. Français 19093, fol. 1v	
Siglo XIII	
Fig. 122 Torsión	616
Bailarina	
Ostraca procedente de Deir el Medina	
Turin, Museo Egipcio	
Fig. 123 Torsión	616
Mujeres acróbatas	
Karnak, Templo de Amón, Capilla Roja	
C. 1460 a. C.	
Fig. 124 Torsión	616
Espectáculo taurino	
Silin (Libia), Villa Sileen, mosaico pavimental	
Siglo II d. C.	
Fig. 125 Torsión	617
Escena circense	

Díptico consular de Aerobindus Procedente de Constantinopla San Petersburgo, Museo Hermitage Siglo VI d. C.	
Fig. 126 Genuflexión.....	617
Anunciación Gredilla de Sedano (Burgos), Iglesia de San Pedro y San Pablo Siglo XII	
Fig. 127 Genuflexión.....	618
Anunciación Capitel de la portada Lezaun (Navarra), iglesia de San Pedro Siglo XII	
Fig. 128 Genuflexión.....	618
Epifanía Pared oriental del presbiterio Roma, iglesia de Santa Maria Antiqua Siglo VIII	
Fig. 129 Genuflexión.....	618
Epifanía Pila procedente de Valcobero, iglesia de San Lorenzo Palencia, Museo Diocesano Siglo XII	
Fig. 130 Genuflexión.....	619
Epifanía Tímpano de la portada sur Clermont-Ferrand, Iglesia de Notre-Dame du Port	

Siglo XII	
Fig. 131 Genuflexión.....	619
Epifanía	
Portada de Platerías	
Santiago de Compostela, catedral	
Siglo XII	
Fig. 132 Genuflexión. Epifanía	619
Portada occidental	
Carrión de los Condes (Burgos), Iglesia de Santa María	
Siglo XII	
Fig. 133 Genuflexión.....	620
Epifanía	
Capitel de la arquería ciega y arquivolta	
Soria, iglesia de Santo Domingo	
Siglo XII	
Fig. 134 Genuflexión.....	620
Epifanía	
Tímpano	
Santiago de Compostela, Catedral, capilla de la Corticela	
Siglo XIII	
Fig. 135 Genuflexión.....	620
Transfiguración	
Grecia, Monasterio de Dafni	
Siglo XI	
Fig. 136 Genuflexión.....	620
Muerte de Abel	
Pinturas murales procedentes de la sala capitular del monasterio de Sigena	

Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña
C. 1200

- Fig. 137 Postración. Arrodillarse..... 621
Noli me tangere
Capitel de la portada procedente de Soria, iglesia de San Juan
San Juan de Rabanera
Siglo XII
- Fig. 138 Postración. Arrodillarse..... 621
Juicio Final
Torcello, catedral, muro del testero
Siglo XII
- Fig. 139 Postración. Arrodillarse..... 621
Documento de donación de Oveco Munioz y Marina Vimaraz
San Salvador de Villacete
Procede del monasterio de Sahagún
Madrid, Archivo Histórico Nacional
Sig. Sección de Clero. Carpeta 879, nº20
Siglo XI
- Fig. 140 Postración. Arrodillarse..... 622
Figura identificada con el maestro Mateo
Santiago de Compostela, catedral
Pórtico de la Gloria
Siglo XII
- Fig. 141 Tumbarse en el suelo con las rodillas flexionadas 622
Comisión del Escrito
Beato de Facundo
Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitrina 14-2, fol. 46
Siglo XI

- Fig. 142 Postración. Tumbarse en el suelo con las rodillas flexionadas 622
Adoración de la estatua
Beato de Las Huelgas
New York, Pierpont Morgan Library, M. 429, fol. 154
Siglo XIII
- Fig. 143 Postración. Tumbarse en el suelo con las rodillas flexionadas 623
Transfiguración
Salterio de la Reina Melisenda
Londres, British Library, Egerton Ms. 1139, fol. 4v
Siglo XII
- Fig. 144 Postración. Tumbarse en el suelo con las piernas estiradas 623
Juicio de Salomón
Crismera procedente de Francia
Pensylvania, Bryn Athyn, Glencairn Museum
Siglo XI
- Fig. 145 Postración acompañada de beso en el pie 623
Adoración de los Magos
Tímpano de la portada occidental
Santiago de Agüero (Huesca)
Siglo XII
- Fig. 146 Postración acompañada de beso en el pie 624
Resurrección de Lázaro
Puertas de bronce
Benevento, catedral
Siglo XII
- Fig. 147 Postración acompañada de beso en el pie 624
María Magdalena postrada

<i>Biblia de Ávila</i> Madrid, Biblioteca Nacional, vit. 15, fol. 350 Siglo XII	
Fig. 148 Postración.....	624
Jehu de Israel ante Shalmaneser III Londres, British Museum Siglo IX a. C.	
Fig. 149 Postración.....	625
Figura de bárbaro ante el emperador Sarcófago de Portonaccio Roma, Museo Nazionale Siglo II d. C.	
Fig. 150 Postración.....	625
Resurrección de Lázaro <i>Homilias de Gregorio Nazianzeno</i> Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Grec. 510, fol. 30v Siglo IX	
Fig. 151 Postración.....	626
León VI ante Cristo Mosaico del nártex Estambul, Santa Sofía, Siglo IX	
Fig. 152 Postración.....	626
Copia de la obra <i>Conflictus virtutum et vitiorum</i> Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 2077, fol. 163r Siglo XI	
Fig. 153 Cuerpo inerte.....	627

Escena bélica	
Tapiz de Bayeux	
Bayeux, Centre Guillaume le Conquérant	
Siglo XI	
Fig. 154 Cuerpo inerte.....	627
Venganza de Simeón y Leví	
<i>Biblia de Pamplona</i>	
Amiens, Bibliothèque Métropole, sig. Ms. lat. 108, fol. 21v	
Siglo XII	
Fig. 155 Cuerpo inerte.....	627
Lucha de Sansón	
<i>Biblia de Pamplona</i>	
Amiens, Bibliothèque Métropole, sig. Ms. lat. 108, fol. 75	
Siglo XII	
Fig. 156 Cuerpo inerte.....	628
Juicio Final	
<i>Beato de Fernando I</i>	
Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitrina 14-2, fols. 250v-251	
Siglo XI	
Fig. 157 Cuerpo inerte.....	628
Santos Vicente, Sabina y Cristeta	
Cenotafio	
Ávila, iglesia de san Vicente	
Siglo XII	
Fig. 158 Cuerpo inerte.....	629
Martirio de Thomas Becket	
Frontal de altar	
Almazán (Soria), iglesia de San Miguel	

Siglo XII	
Fig. 159	629
Cuerpo inerte	
Martirio de Santa Valeria	
Arqueta de Santa Valeria	
Orense, Museo de la catedral	
Siglo XII	
Fig. 160	629
Cuerpo inerte	
Escena bélica	
Estandarte de Ur	
Londres, British Museum	
Siglo XXVI a. C.	
Fig. 161	630
Taparse la nariz	
Resurrección de Lázaro	
Mosaico parietal	
Monreale, catedral, muro meridional del transepto	
Siglo XII	
Fig. 162	630
Taparse la nariz	
Resurrección de Lázaro	
Capitel del claustro	
Tudela (Navarra), Catedral de Santa María	
Siglo XII	
Fig. 163	630
Taparse la nariz	
Resurrección de Lázaro	
Placa de marfil de un icono con <i>Dodekaorton</i>	
Londres, British Museum	
Siglo X	
Fig. 164	630
Taparse la nariz	

Resurrección de Lázaro
Gardenitsa, iglesia de Agios Petros
Siglo XI

Fig. 165 Taparse la nariz 631

Resurrección de Lázaro
Pinturas murales de la nave
Reichenau (Lago Constanza),
Iglesia de Sankt Georg Oberzell
C. 1000

Fig. 166 Mano en la mejilla. Sueño 631

Sueño de Adán
Pinturas procedentes de la sala capitular del monasterio de Sijena (Huesca)
Barcelona, Museo Nacional de arte de Cataluña
C. 1200

Fig. 167 Mano en la mejilla. Sueño 631

Sueño de San José
Arquivolta de la portada occidental
Soria, iglesia de Santo Domingo
Siglo XII

Fig. 168 Mano en la mejilla. Sueño 632

Mito de Dionisio y Ariadna
Sarcófago bajoimperial
Paris, Museo del Louvre
Siglo III d. C.

Fig. 169 Mano en la mejilla. Dolor 632

Expulsión del Paraíso
Biblia de Rodas
Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 6, III., fol. 6v

Siglo XI

Fig. 170 Mano en la mejilla. Dolor 632

Crucifixión

Salterio procedente del monasterio de Santa Cruz de Coimbra

Oporto, Biblioteca Pública, Ms. 27, fol. 15

Siglo XII

Fig. 171 Mano en la mejilla. Dolor 633

Escena de llanto fúnebre

Sepulcro de Doña Leonor o Don sancho

Monasterio de las Huelgas (Burgos). Panteón real

Siglo XII

Fig. 172 Mano en la mejilla. Dolor 633

Escena de llanto fúnebre

Sarcófago de las Plañideras

Estambul, Museo Arqueológico

Siglo IV a. C.

Fig. 173 Mano en la mejilla. Meditación 633

Profeta

Relieves procedentes del coro pétreo

Santiago de Compostela, catedral, puerta santa

Siglo XII

Fig. 174 Mano en la mejilla. Meditación 634

Representación de musas

Sarcófago romano reutilizado en el siglo XVI

Cartagena, catedral

Siglo III d. C.

Fig. 175 Mano en la mejilla. Meditación 634

Profetas

Dos hojas de modelos unidas al manuscrito de OROSIO, *Historiarium libri Septem*

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS. Vaticanus latinus 1976
C. 1200

Fig. 176 Mano en la mejilla. Ejemplo dudoso..... 635

Apostolado

Retablo pétreo

Orense, San Esteban de Ribas de Sil

Siglo XIII

Fig. 177 Mano en la mejilla. Ejemplo dudoso..... 635

Vírgenes necias

Portada oeste

Aulnay (Saintogne), iglesia de Saint Pierre

Siglo XII

Fig. 178 Mano en la mejilla. Ejemplo dudoso..... 635

Vírgenes necias

Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), catedral, capitel del presbiterio

Siglo XII

Fig. 179 Mano en la mejilla. Descontextualización 636

Figura procedente de las pinturas murales de San Clemente de Taüll

Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña

Siglo XII

Fig. 180 Mano en la mejilla. Descontextualización 636

Canecillo

Butrera (Burgos), iglesia de Nuestra Señora la Antigua

Siglo XII

- Fig. 181 Mano en la mejilla. Descontextualización 636
Canecillo conservado en una de las pandas del claustro
Santillana del Mar (Cantabria), Colegiata de Santa María
Siglo XII
- Fig. 182 Dos manos en la mejilla 637
Matanza de los inocentes
Capitel
Huesca, Palacio Real, Sala de doña Petronila
Siglo XII
- Fig. 183 Dos manos en la mejilla 637
Escena de duelo
Portada occidental
Carrión de los Condes, iglesia de Santiago
Siglo XII
- Fig. 184 Dedo en los labios 637
Silencio en el cielo
Beato de Navarra
Paris, Bibliothèque nationale de France, sig. Ms. nouv. acq. lat. 1366,
fol. 85v
Siglo XII
- Fig. 185 Dedo en los labios 637
Harpócrates
Estatua sedente de Khent
Viena, Kunsthistorisches Museum
C. 2500 a. C.
- Fig. 186 Dedo en los labios 638
FRA ANGELICO, Santo Domingo
Florencia, Convento de San Marcos

Siglo XV

Fig. 187 Dedo en los labios 638

Teofanía

Tarrasa (Barcelona), iglesia de San Miguel

Siglo VI-IX

Fig. 188 Dedo en los labios 638

Teofanía

Beato de Gerona

Gerona, Museo de la Catedral, Num. Inv. 7 (11), fol. 167v

Siglo X

Fig. 189 Dedo en los labios 639

Ascensión

Pinturas murales

Capadocia, Ayvali Kilise

Siglo X

Fig. 190 Dedo en los labios 639

Transfiguración

Pisa, catedral, puertas de bronce

Siglo XII

Fig. 191 Estirar los labios 639

Relieve empotrado

Louth (Irlanda), Castletown

Siglo XII

Fig. 192 Estirar los labios 639

Canecillo procedente de Herefordshire

Londres, Victoria and Albert Museum

Siglo XII

Fig. 193 Estirar los labios.....	640
Canecillo	
Corullón (Léon), iglesia de San Esteban	
Siglo XII	
Fig. 194 Estirar los labios.....	640
Canecillo	
Uncastillo (Zaragoza), iglesia de Santa María	
Siglo XII	
Fig. 195 Estirar los labios.....	640
Ménsula	
Tarragona, catedral, claustro	
Siglo XIII	
Fig. 196 Estirar los labios.....	641
Capitel interior	
Aulnay (Saintogne), iglesia de Saint Pierre	
Siglo XII	
Fig. 197 Estirar los labios.....	641
Canecillo exterior	
Oloriz (Navarra), iglesia de Echano	
Siglo XII	
Fig. 198 Estirar los labios.....	641
Canecillo exterior	
Villanueva de Nía (Cantabria), iglesia de San Juan Bautista	
Siglo XII	
Fig. 199 Mesarse la barba. Reflexión.....	641
Representación de Saúl	

Capitel interior Piacenza (Emilia-Romagna), catedral Siglo XII-XIII	
Fig. 200 Mesarse la barba. Reflexión.....	642
Profeta Salterio anglocatalán Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 8846, fol. 4 Siglo XIII	
Fig. 201 Mesarse la barba. Reflexión.....	642
Matanza de los inocentes. Herodes Capitel interior Burgo de Osma (Soria), catedral de Santa María Siglo XII	
Fig. 202 Mesarse la barba. Reflexión.....	642
Matanza de los inocentes. Herodes Huesca, Palacio Real, Sala de Doña Petronila Siglo XII	
Fig. 203 Mesarse la barba. Reflexión.....	643
Representación de juez Arquivolta de la portada occidental Carrión de los Condes, iglesia de Santiago Siglo XII	
Fig. 204 Mesarse la barba. Reflexión.....	643
Figura sin identificar Portada occidental Uncastillo, iglesia de Santa María Siglo XII	

- Fig. 205 Mesarse la barba. Reflexión 643
Posible emperador Diocleciano
Luna (Zaragoza), iglesia de San Gil Abad
Siglo XII
- Fig. 206 Mesarse la barba. Virilidad 644
Klastl (Baviera), monasterio de San Pedro
Siglo XII
- Fig. 207 Mesarse la barba. Virilidad 644
Canecillos exteriores
Ranera (Burgos), iglesia de Nuestra Señora
Siglo XII
- Fig. 208 Mesarse la barba. Dolor 644
Carlomagno y Ganelón
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Palm. germ. 112, fol. 119r
Siglo XII
- Fig. 209 Mesarse la barba. Dolor 644
Caída de Babilonia
Beato de Turín,
Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn. I.II.1, fol. 165v
Siglo XII
- Fig. 210 Mesarse la barba. Ejemplo dudoso 645
Salida del ejército de Carlomagno desde Aquisgrán
Codex Calixtinus
Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral, s. n., fol. 162v
Siglo XII
- Fig. 211 Mesarse la barba bífida 645
Arqueta de St. Manchan, detalle

Offaly (Irlanda), iglesia de Boher
Siglo XII

Fig. 212 Mesarse la barba bífida 645

Canecillo exterior
Salers (Auvergne), iglesia de Saint Paul
Siglo XII

Fig. 213 Mesarse la barba bífida 646

Ejemplo dudoso
Capitel interior
San Pedro de las Dueñas (León), Iglesia del monasterio
Siglo XII

Fig. 214 Mesarse la barba bífida 646

Ejemplo dudoso
Capitel del exterior del monasterio
Sant Joan de les Abadesses (Girona)
Siglo XII

Fig. 215 Mesarse el cabello 646

Matanza de los inocentes
Conjunto lúneo
Zillis (Suiza), iglesia de San Martín
Siglo XII

Fig. 216 Mesarse el cabello 646

Matanza de los inocentes
Capitel del claustro
Monreale (Sicilia), catedral
Siglo XII

Fig. 217 Mesarse el cabello 646

Matanza de los inocentes Escalante (Cantabria), Iglesia de san Román, capitel interior Siglo XII	
Fig. 218 Mesarse el cabello	647
Planto fúnebre <i>Biblia de Esteban Harding</i> Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 14, vol. III, fol.191v Siglo XII	
Fig. 219 Mesarse el cabello	647
Muerte de San Alexis Pinturas murales de la iglesia baja Roma, iglesia de San Clemente Siglo XII	
Fig. 220 Mesarse el cabello	647
Planto fúnebre Capitel Olmos de Ojeda (Palencia), Monasterio de Santa Eufemia de Cozuelos Siglo XII	
Fig. 221 Mesarse el cabello	648
Dolor ante la muerte Sepulcro de Blanca de Navarra Nájera, Monasterio de Santa María la Real, Panteón Siglo XII	
Fig. 222 Mesarse el cabello	648
Dolor ante la muerte Sepulcro de Egas Moniz	

Paço de Sousa (Peñafiel)	
Mosteiro de San Salvador	
Siglo XII-XIII	
Fig. 223 Mesarse el cabello	648
Dolor ante la muerte	
Sepulcro de Sancho Saiz de Carrillo, detalle	
Procedente de Mahamud de Esgueva	
Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña	
Siglo XIII	
Fig. 224 Mesarse el cabello	649
Dolor ante la muerte	
Figuras procedentes de Kidonia	
Hania (Creta), Museo Arqueológico	
Siglo IV a. C.	
Fig. 225 Mesarse el cabello	649
Dolor ante la muerte	
Urna funeraria etrusca	
Chiusi, Museo Archeologico Nazionale	
Siglo VI a.C.	
Fig. 226 Mesarse el cabello	649
Descontextualización	
Canecillo	
Frómista (Palencia), iglesia de San Martín	
Siglo XI	
Fig. 227 Cortarse el cabello	650
Representación de Job	
Capitel procedente de la catedral de Pamplona	
Pamplona, Museo de Navarra	

Siglo XII

- Fig. 228 Cortarse el cabello..... 650
Representación de Job
Manuscrito griego
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 749, fol. 20v
Siglo IX
- Fig. 229 Cortarse el cabello..... 650
Representación de Job
Città del Vaticano, Biblioteca
Apostólica Vaticana, Cod. gr. 749, fol. 21
Siglo IX
- Fig. 230 Cortarse el cabello..... 651
Representación de Job
BEDA EL VENERABLE, *Super Septem epistolas*
Pamplona, Archivo de la Catedral, sig. Cod. 13, fol. 86
Siglo XII
- Fig. 231 Cortarse el cabello..... 651
Martirio de San Lorenzo
Capitel del claustro
Tudela, Colegiata de Santa María
Siglo XII
- Fig. 232 Cortarse el cabello..... 651
Estela de Timarista y Krito
Rodas, Museo Nacional
Siglo IV a. C.
- Fig. 233 Peinarse. Sirena..... 652
Capitel interior

Zamora, iglesia de san Claudio de Olivares
Siglo XII

Fig. 234 Peinarse. Sirena 652
Hunterian Psalter
Glasgow, University Library, MS Hunter U. 3. 2, fol. 118r
C. 1170

Fig. 235 Peinarse. Sirena 652
Capitel interior
Plaimplied-Givaudins, iglesia abacial de Saint-Martin
Siglo XII

Fig. 236 Peinarse. Nereida 653
Ánfora de plata procedente de Concesti (Moldavia)
San Petersburgo, Museo Hermitage
Siglo IV d. C.

Fig. 237 Peinarse. Figura de *Tellus* 653
Disco de Teodosio
Madrid, Real Academia de la Historia
Siglo IV-V

Fig. 238 Mano en el cuello 654
Adán y Eva
Portada de la iglesia
Neuilly-en-Donjon (Borgoña)
Siglo XI-XII

Fig. 239 Mano en el cuello. Adán y Eva 654
Pinturas murales
Maderuelo (Segovia), ermita de la Vera Cruz
Siglo XII

Fig. 240	Mano en el cuello. Adán y Eva.....	654
	Relieve exterior	
	Butrera (Burgos), iglesia de Nuestra Señora la Antigua	
	Siglo XII	
Fig. 241	Mano en el cuello. Adán y Eva.....	655
	Capitel del claustro	
	Monasterio de L'Estany (Barcelona)	
	Siglo XII	
Fig. 242	Mano en el pecho. Adán y Eva.....	655
	Capitel de la nave	
	Vézelay, Basílica de Santa María Magdalena	
	Siglo XII	
Fig. 243	Mano en el pecho. Adán y Eva.....	655
	Capitel procedente de Cluny III	
	Cluny, Musée Farinier	
	Siglo XI-XII	
Fig. 244	Manos en la cintura	656
	Herodes y Salomé	
	Arquivolta exterior de la portada occidental	
	Estella (Navarra), iglesia de San Miguel	
	Siglo XII	
Fig. 245	Mano en la cintura.....	656
	Bailarina	
	Dovela	
	Otero de Herreros (Segovia)	
	Siglo XII	

Fig. 246 Brazos en jarras	656
Escena de danza	
Arqueta de esmaltes relacionada con Leonor de Aquitania	
Londres, British Museum	
Siglo XII	
Fig. 247 Brazos en jarras	656
Bailarina	
Arquivolta de la portada de la iglesia	
Monasterio de Vilar do Frades (Barcelos)	
Siglo XII-XIII	
Fig. 248 Brazos en jarras	657
Escena de danza	
Arquivolta de la portada	
Hormaza (Burgos), iglesia de San Esteban protomártir	
Siglo XII	
Fig. 249 Brazos en jarras	657
Dos escenas de danza	
Capiteles de la portada occidental	
Santiago de Agüero (Huesca)	
Siglo XII	
Fig. 250 Brazos en jarras	657
Escena de danza	
Relieve interior	
Zaragoza, Seo	
Siglo XII	
Fig. 251 Brazos en jarras	658
AMBROISE AUTPERT, <i>De Octo principalibus vitiis</i> ,	
Procedente de Moissac	

Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 2077, fol. 173r
Siglo XI

Fig. 252 Manos cruzadas a la altura del vientre 658

Adán y Eva

Beato de Facundo,

Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vitrina 14-2, fols. 64 y 10v

Siglo XI

Fig. 253 Manos cruzadas a la altura del vientre 658

Deposición de la cruz

Puertas de bronce

Ravello, catedral

Siglo XII

Fig. 254 Manos cruzadas a la altura del vientre 659

Crucifixión

Pinturas procedentes de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés
(Huesca)

Jaca, Museo Diocesano

Siglo XII

Fig. 255 Manos cruzadas a la altura del vientre 659

Juicio Final

Tímpano

Sainte-Foy de Conques (Aveyron)

Siglo XII

Fig. 256 Manos cruzadas a la altura del vientre 659

Juicio Final

HERRAD VON LANDSBERG, *Hortus Deliciarum*, fol. 255r

Siglo XII

- Fig. 257 Manos cruzadas a la altura del vientre 660
Caída de Babilonia
Beato Rylands
Manchester, John Rylands University Library, Ms. Lat. 8, fol. 182
C. 1175
- Fig. 258 Manos cruzadas a la altura del vientre 660
Juicio Final
Beato Rylands
Manchester, John Rylands University Library, Ms. Lat. 8, fol. 196
C. 1175
- Fig. 259 Manos cruzadas a la altura del vientre 660
Adán y Eva
Sarcófago de Junio Basso
Ciudad del Vaticano, gruta de san Pedro
Siglo IV d. C.
- Fig. 260 Manos cruzadas a la altura del vientre 661
Crucifixión
Homilias de Gregorio Nacianceno
Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Grec. 510, fol. 30v
Siglo IX
- Fig. 261 Manos cruzadas ante el pecho 661
Bautismo de Cristo
Pinturas murales
Uncastillo (Zaragoza), Iglesia de Santa María
Siglo XII
- Fig. 262 Manos cruzadas ante el pecho 661
Crucifixión
Relieve exterior

Dehesa de Tablares (Palencia), Iglesia de la Transfiguración
Siglo XII

- Fig. 263 Órganos genitales 662
Exhibicionistas
Canecillos del exterior
San Pedro de Tejada (Burgos)
Siglo XII
- Fig. 264 Órganos genitales 662
Sheela na Gig
Canecillo exterior
Luna (Zaragoza), Iglesia de Santiago Apóstol
Siglo XII
- Fig. 265 Órganos genitales 662
Falo
Arquivolta de la portada occidental
Iglesia de Sevignac-Thèze (Pyrenées-Atlantiques), iglesia de Saint Pierre
Siglo XII
- Fig. 266 Órganos genitales. Falo 663
Canecillo
Sequera del Fresno (Segovia), iglesia de Nuestra Señora de la Asunción
Siglo XII
- Fig. 267 Órganos genitales. Falo 663
Canecillo
Villarmún (León), iglesia de Nuestra Señora de la Asunción
Siglo XII
- Fig. 268 Piernas cruzadas 663
Músico

Canecillo
Artaiz (Navarra), iglesia de San Martín
Siglo XII

Fig. 269 Piernas cruzadas 664

Veinticuatro ancianos del Apocalipsis
Tímpano
Moissac, abadía de Saint Pierre
C. 1100

Fig. 270 Piernas cruzadas 664

Veinticuatro ancianos del Apocalipsis
Santiago de Compostela, catedral
Pórtico de la Gloria, detalle
Siglo XII

Fig. 271 Piernas cruzadas 665

Escena de martirio
Pinturas murales
Iglesia de Saint-Jacques-des-Guérets (Loire)
Siglo XII

Fig. 272 Piernas cruzadas 665

Herodes ordena la matanza de los inocentes
Biblia de Ripoll
Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. lat. 5729, fol. 166
Siglo XI

Fig. 273 Piernas cruzadas 665

Maximiano ordenando el martirio de San Biagio
Arquitrabe de San Biagio, detalle
Spoleto, Museo Civico
Siglo XII

Fig. 274	Piernas cruzadas	666
	Martirio de San Vicente	
	Pinturas murales de la nave	
	Pelayos del Arroyo (Segovia), iglesia de San Vicente	
	Siglo XIII	
Fig. 275	Piernas cruzadas	666
	Martirio de San Lorenzo	
	Frontal procedente de la iglesia de San Lorenzo Dosmunts	
	Vic, Museo Episcopal	
	Siglo XII-XIII	
Fig. 276	Beso.....	667
	Visitación	
	Capitel interior	
	San Juan de Ortega (Burgos), Iglesia del monasterio	
	Siglo XII	
Fig. 277	Beso.....	667
	Visitación	
	Arca Santa	
	Oviedo, Museo de la Cámara Santa	
	Siglo XI	
Fig. 278	Beso.....	667
	Traición de Judas	
	Fachada occidental	
	Saint-Gilles du Gard, abadía de Saint Gilles	
	Siglo XII	
Fig. 279	Beso.....	668
	Traición de Judas	

	Pinturas murales procedentes de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés, Jaca, Museo Diocesano Siglo XII	
Fig. 280	Beso..... Traición de Judas Capitel procedente del claustro de la catedral de Pamplona Pamplona, Museo de Navarra Siglo XII	668
Fig. 281	Beso..... Traición de Judas Capitel interior Sograndio (Asturia), Iglesia de San Esteban Siglo XII	668
Fig. 282	Beso..... Despedida de la dama y el caballero Portada occidental de la iglesia Villanueva (Cangas de Onías), monasterio de San Pedro Siglo XII	669
Fig. 283	Beso..... Despedida de dama y caballero Capitel del interior Toro (Zamora), colegiata de Santa María la Mayor Siglo XII	669
Fig. 284	Beso..... Representación de pareja Portada meridional Piasca (Cantabria), Iglesia de Santa María	669

Siglo XII

- Fig. 285 Beso..... 670
Escena familiar
Relieve procedente de Tell-el-Amarna
Berlín, Museo egipcio
Siglo XIV a. C.
- Fig. 286 Beso..... 670
Escena de Prosquinesis
Relieves procedentes de la Apadana de Persépolis
Londres, British Museum
Siglo VI a. C.
- Fig. 287 Beso..... 670
Escena de pareja
Pinturas procedentes de la Villa Farnesina
Roma, Museo Nazionale
Siglo I d. C.
- Fig. 288 Tirar de la barba 671
Escena de disputa
Capitel procedente de la iglesia de Saint-Hilaire,
Poitiers, Musée Sainte Croix
Siglo XII
- Fig. 289 Tirar de la barba 671
Dos personajes luchando
Canecillo procedente de la iglesia de la Sauve-Majeure (Gironde)
Nueva York, The Cloisters Museum
Siglo XI- XII
- Fig. 290 Tirar de la barba 671

Dos personajes luchando

RABANO MAURO, *De laudibus sancte Crucis*

Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11685, fol. 25v

Siglo XI

Fig. 291 Tirar de la barba 671

Escena de disputa

Beato de Saint-Sever

Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 1390, fol. 184

Siglo XI

Fig. 292 Tirar de la barba 672

Dos personajes luchando

Capitel de la portada occidental

La Higuera (Segovia), Iglesia de Santo Tomás

Siglo XII

Fig. 293 Tirar de la barba 672

Dos personajes luchando

Pila de Játiva

Játiva (Valencia), Museo Municipal

Siglo XI

Fig. 294 Tirar de la barba 672

Demonios

Capitel interior

Aulnay de Saintogne

Siglo XII

Fig. 295 Tirar de la barba 673

Relieves del exterior del ábside

Schöngrabern (Austria), Iglesia parroquial

Siglo XIII

- Fig. 296 Tirar de la barba 673
Dos arpías enfrentadas
Capitel del claustro
Huesca, monasterio de San Pedro el Viejo
Siglo XII
- Fig. 297 Tirar de la barba 673
Sueño de José
Capitel de la girola
Clermont-Ferrand, iglesia de Notre-Dame du Port
Siglo XII
- Fig. 298 Tirar de la barba 674
Escena bélica
Fragmento de estela de la Victoria
Paris, Museo del Louvre
C. 2334-2154 a. C.
- Fig. 299 Tirar de la barba 674
Dos personajes luchando
Azulejo islámico en forma de estrella
Baltimore, Walters Art Gallery
Siglo XIII-XIV
- Fig. 300 Tirar de la barba 674
Dos personajes luchando
Libro de Kells
Dublin, Trinity College Library, MS A. I. (58), fol. 253v
C. 800
- Fig. 301 Tirar de la barba 675
Dos hombres luchando

Monasterboice (Louth), cruz de Muiredach
Siglo X

Fig. 302 Tirar del cabello 675

Decapitación de Juan Bautista
Capitel de la nave
Vézelay, Basílica de Santa María Magdalena
Siglo XII

Fig. 303 Tirar del cabello 675

Muerte de Abel
Portada occidental
Ripoll, Monasterio de Santa María
Siglo XII

Fig. 304 Tirar del cabello 676

Sacrificio de Isaac
Hunterian Psalter
Glasgow, University Library, MS Hunter 229 (U. 3.2), fol. 9v
C. 1170

Fig. 305 Tirar del cabello 676

Sacrificio de Isaac
Capitel de la portada occidental
Jaca, catedral
Siglo XII

Fig. 306 Tirar del cabello 677

Matanza de los inocentes
Puerta Miegèville
Toulouse, iglesia de Saint-Sernin
Siglo XII

- Fig. 307 Tirar del cabello677
Matanza de los inocentes
Portada occidental, segunda arquivolta
Soria, iglesia de Santo Domingo
Siglo XII
- Fig. 308 Tirar del cabello677
Matanza de los dos testigos
Beato de Lorvao
Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fol. 149
C. 1189
- Fig. 309 Tirar del cabello678
Sitio de Jerusalén
Beato de Silos
London, British Library, Add. Ms. 11695, fols. 222v-223
Siglo XI-XII
- Fig. 310 Tirar del cabello678
Conquista de Cantabria
Arqueta de San Millán
Monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja)
Siglo XI
- Fig. 311 Tirar del cabello678
Escena de lucha
Portada occidental
Sangüesa (Navarra), iglesia de Santa María
Siglo XII
- Fig. 312 Tirar del cabello679
Cabeza de bóvido
Relieve

Lagrasse (Aude), Abadía de Saint-Marie d'Orbieu
Siglo XII

Fig. 313 Tirar del cabello 679

Escenas de martirio y lucha

Álbum de Villar de Honnecourt

Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 19093, fols. 19 y 27

Siglo XIII

Fig. 314 Tirar del cabello 680

Escena bélica

Relieve de Snofru

Procedente de Wadi Waghara (Sinai)

El Cairo, Museo Egipcio

C. 2620 a. C.

Fig. 315 Tirar del cabello 680

Gorgona Medusa

Relieve procedente del templo de Apolo Palatino

Roma, Museo del Palatino

Siglo I a. C.-I d. C.

Fig. 316 Tirar del cabello 680

El emperador Claudio somete a Britania

Relieve procedente del Sebasteion

Afrodiasias (Turquía), Museo

Siglo I d. C.

Fig. 317 Tirar del cabello 681

Sacrificio de Isaac

Relieves exteriores

Aght'amar (Armenia), Iglesia de la Santa Cruz

Siglo X

Fig. 318 Tirar del cabello	681
Sacrificio de Isaac	
Capitel interior	
San Pedro de la Nave (Zamora)	
Siglo VII	
Fig. 319 Combate cuerpo a cuerpo.....	682
Jacob y el ángel	
Relieve del pilar sudoeste	
Gerona, catedral, claustro	
Siglo XII	
Fig. 320 Combate cuerpo a cuerpo.....	682
Caín y Abel	
<i>Biblia de Burgos,</i>	
Burgos, Biblioteca Provincial, fol. 12v	
Siglo XII	
Fig. 321 Combate cuerpo a cuerpo.....	682
Escena de lucha	
Portada occidental	
Poitiers, iglesia de Notre-Dame	
Siglo XII	
Fig. 322 Combate cuerpo a cuerpo.....	683
Escena de lucha	
PEDRO LOMBARDO, <i>Comentario a los Salmos</i>	
Paris, Bibliothéque de Sainte Geneviève, Ms. 56, fol. 80	
Siglo XII	
Fig. 323 Combate cuerpo a cuerpo.....	683
Escena de lucha	

Portada occidental Mosteiro de Vilar do Frades (Barcelos) Siglo XII-XIII	
Fig. 324 Combate cuerpo a cuerpo.....	683
Escena de lucha Capitel de la portada occidental Manresa (Barcelona), Seo Siglo XII	
Fig. 325 Combate cuerpo a cuerpo.....	683
Escena de lucha Capitel interior León, Colegiata de San Isidoro, iglesia Siglo XII	
Fig. 326 Combate cuerpo a cuerpo.....	684
Escena de lucha Capitel exterior Uncastillo (Zaragoza), iglesia de Santa María Siglo XII	
Fig. 327 Combate cuerpo a cuerpo.....	684
Escena de lucha Capitel de la portada Berzosa (Soria), iglesia de San Martín de Tours Siglo XII	
Fig. 328 Combate cuerpo a cuerpo.....	684
Escena de lucha Pila bautismal Rebanal de las Llantas (Palencia), Iglesia de El Salvador Siglo XII	

- Fig. 329 Combate cuerpo a cuerpo 684
 Álbum de Villard de Honnecourt,
 Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 19093, fol. 14v
 Siglo XIII
- Fig. 330 Combate cuerpo a cuerpo 685
 Base de *Kouros* funerario
 Atenas, Museo Arqueológico
 Siglo V a. C.
- Fig. 331 Combate cuerpo a cuerpo 685
 Escena de lucha
 Tarquinia, Tumba de los Augures
 Siglo VI a. C.
- Fig. 332 Combate cuerpo a cuerpo 685
 Escena de lucha
 Bote de Al-Mughira
 Paris, Museo del Louvre
 Siglo X
- Fig. 333 Abrazo 686
 Visitación
 Novgorod, catedral, puertas de bronce
 Siglo XII
- Fig. 334 Abrazo 686
 Visitación
 Capitel de la portada occidental
 Luesia (Zaragoza), Iglesia de San Salvador
 Siglo XII

Fig. 336 Abrazo	686
Escena de reconciliación	
Capitel de la disputa	
Procedente de la iglesia de Saint-Hilaire	
Poitiers, Museo de la Sainte Croix	
Siglo XII	
Fig. 336 Abrazo. Escena de afecto	686
Canecillo	
Sepúlveda, Santuario de la Virgen de la Peña	
Siglo XII	
Fig. 337 Abrazo	687
Sarcófago de los esposos	
Procede de la necrópolis de la Banditaccia	
Paris, Museo del Louvre	
Siglo VI a. C.	
Fig. 338 Abrazo	688
Dido y Eneas	
<i>Virgilio Vaticano</i>	
Cittá del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. Lat. 3867, fol.	
106	
Siglo V	
Fig. 339 Abrazo o lucha	687
Pila bautismal	
Guardo (Palencia), Iglesia de San Juan Bautista	
Siglo XII	
Fig. 340 Abrazo o lucha	688
Canecillo	
Reja de San Esteban (Soria), Iglesia de San Ginés	

Siglo XII

Fig. 341 Imposición de manos..... 688

Curación del leproso
Capitel del panteón real
León, Colegiata de San Isidoro
Siglo XI

Fig. 342 Darse la mano..... 688

Compromiso matrimonial
Capitel del claustro
L'Estany, Monasterio de Santa María
Siglo XII

Fig. 343 Darse la mano. *Dexterarum iunctio* 689

Sarcófago de los esposos
Mantua, Museo Ducal
Siglo II d. C.

Fig. 344 Darse la mano..... 689

Matrimonio de David y Michal
Bandeja de plata
Nicosia, Museo de Chipre
Siglo VII

Fig. 345 *Inmixtium manuum* 689

Liber Feudorum Maior
Barcelona, ACA, Cancillería, registros, núm. 1, fol. 44v
Siglo XII

Fig. 346 *Inmixtium manuum* 689

Liber Feudorum Ceritaniae
Barcelona, ACA, Cancillería, registros, núm, 4, fol. 64v

Siglo XII

- Fig. 347 *Inmixtium manuum* 690
Leyenda del monje Teófilo
Fachada occidental
Souillac, abadía de Santa María
Siglo XII
- Fig. 348 *Inmixtium manuum* 690
Dios y Adán
Relieve
Zaragoza, Seo
Siglo XII
- Fig. 349 *Inmixtium manuum* 690
San Millán y su maestro Félix
Placa de la Arqueta de San Millán
Monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja)
Siglo XI
- Fig. 350 Asir la mano 691
Creación de Eva
Fachada occidental
Módena (Emilia-Romaña), catedral de San Geminiano
Siglo XII
- Fig. 351 Asir por la mano 691
Creación de Eva
Casulla
Lavanttal (Carintia), abadía de Sankt Paul
Siglo XII
- Fig. 352 Asir la mano 691

Creación de Eva <i>Libro das Aves</i> Lisboa, Arquivo nacional da Torre do Tombo, Casa Forte 90, antepenultimo folio, verso Siglo XII	
Fig. 353 Asir por la mano.....	692
Descenso al Limbo Pinturas murales Müstair, iglesia del monasterio de San Juan Siglo IX-X	
Fig. 354 Asir por la mano.....	692
Descenso al Limbo Relieve del claustro Gerona, catedral de Santa María Siglo XII	
Fig. 355 Asir por la mano.....	692
Descenso al Limbo <i>Biblia de Ávila</i> Madrid, Biblioteca Nacional, vit. 15, fol. 350v Siglo XII	
Fig. 356 Asir la mano	693
Descenso al Limbo Relieves del pórtico Armentia (Álava), Basílica de San Prudencio Siglo XII	
Fig. 357 Asir por la mano.....	693
Descenso al Limbo Roma, iglesia de San Clemente	

Siglo IX

Fig. 358 Asir por la mano 693

Ascensión

Sacramentario de Drogon

Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 9428, fol. 71v

Siglo IX

Fig. 359 Órganos genitales 694

Escena erótica

Capitel del interior de la iglesia

Santillana del Mar, Colegiata de Santa Juliana

Siglo XII

Fig. 360 Órganos genitales. Escena erótica 694

Fachada occidental

Melle (Poitou), iglesia de Saint Savinien

Siglo XII

Fig. 361 Órganos genitales. Escena erótica 694

Canecillo del ábside

Fuentidueña (Segovia), iglesia de San Miguel

Siglo XII

Fig. 362 Órganos genitales. Escena erótica 694

Capitel interior

Zamora, iglesia de Santiago el Viejo

Siglo XII

Fig. 363 Coger por el tobillo 695

Matanza de los inocentes

Placa procedente de la iglesia de Santo Domingo de Zadar (Croacia)

Siglo X

- Fig. 364 Coger por el tobillo 695
Matanza de los inocentes
Capitel del baldaquino
San Juan de Duero (Soria)
Siglo XII
- Fig. 365 Coger por el tobillo 695
Telefo y Orestes
Hydria de figuras rojas
Nápoles, Museo Nazionale
Siglo IV a. C.
- Fig. 366 Coger por el tobillo 696
Tetis y Aquiles
Relieve procedente de Xantos
Antalya (Turquía), Museo de Antalya
Siglo V d. C.
- Fig. 367 Rasgarse las vestiduras..... 696
Matanza de los inocentes
Frontal procedente de la iglesia de Santa María de Cardet (Lérida)
Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña
Siglo XIII
- Fig. 368 Rasgarse las vestiduras. Planto fúnebre 696
Sepulcro de Egas Moniz
Paço de Sousa (Peñafiel), Mosteiro de San Salvador
Siglo XII
- Fig. 369 Tirar objetos. Lapidación de San Esteban..... 697
Pinturas murales
Müstair (Suiza), iglesia de San Juan

Siglo XII

Fig. 370 Tirar objetos. Lapidación de San Esteban..... 697

Pinturas procedentes de la iglesia de Sant Joan de Boí (Lérida)

Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña

Siglo XII

Fig. 371 Tirar objetos 698

Lapidación de San Esteban

Relieve procedente de la iglesia de San Esteban

Corullón (León)

Actualmente empotrado en una casa particular

Siglo XII

B. IMÁGENES



Fig. 1. Expresión facial
Libro de las Estampas
León, Archivo de la Catedral, cod. 25, fol. 41v
C. 1200

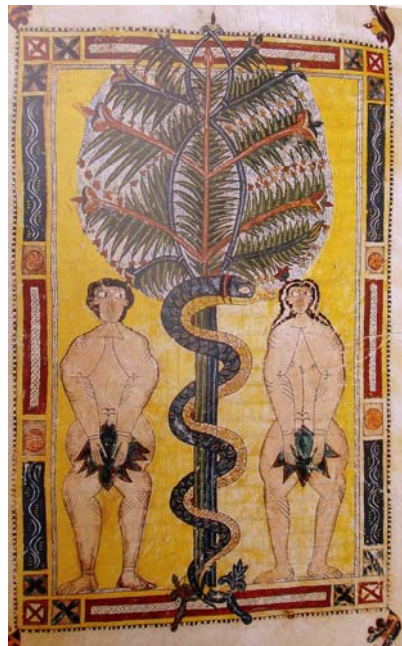


Fig. 2. Ojos abiertos
Beato de El Escorial
El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, s. II. 5, fol.
18r
Siglo XI

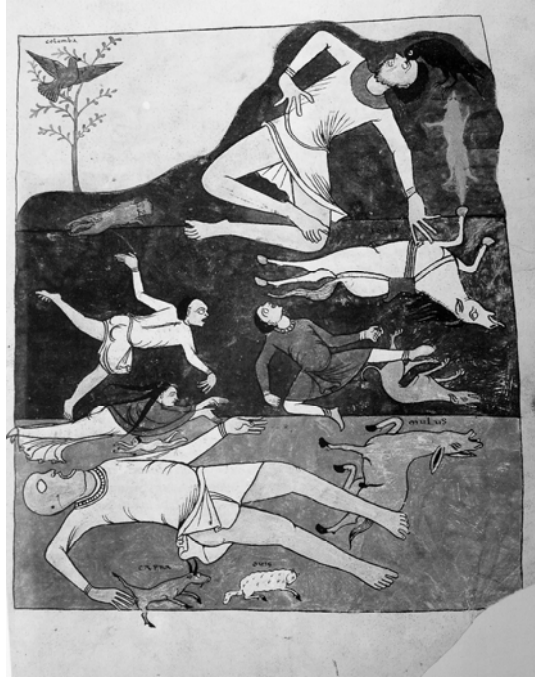


Fig. 3. Ojos vacíos
Beato de Saint-Sever
Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8878, fol. 85r
Siglo XI

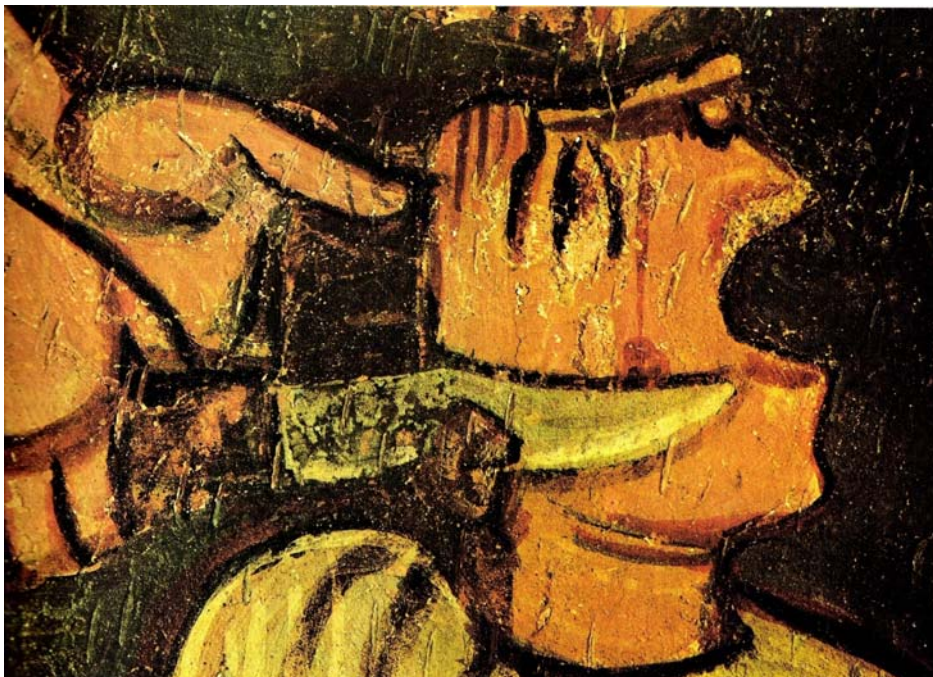


Fig. 4. Boca abierta
Escena del prendimiento. Pedro corta la oreja a Malco
Pinturas murales de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés
Jaca, Museo Diocesano.
Siglo XII



Fig. 5 Boca abierta
Altar de Pérgamo
Berlín, Pergamomuseum
Siglo II d. C.



Fig. 6 Boca abierta con la lengua fuera
Iglesia de Bouex (Charente-Maritime)
Siglo XII



Fig. 7 Boca abierta con la lengua afuera
Iglesia de Incinillas
(Burgos), siglo XII



Fig. 8 Boca abierta con la lengua fuera
Iglesia de Pecharromás (Segovia)
Siglo XII

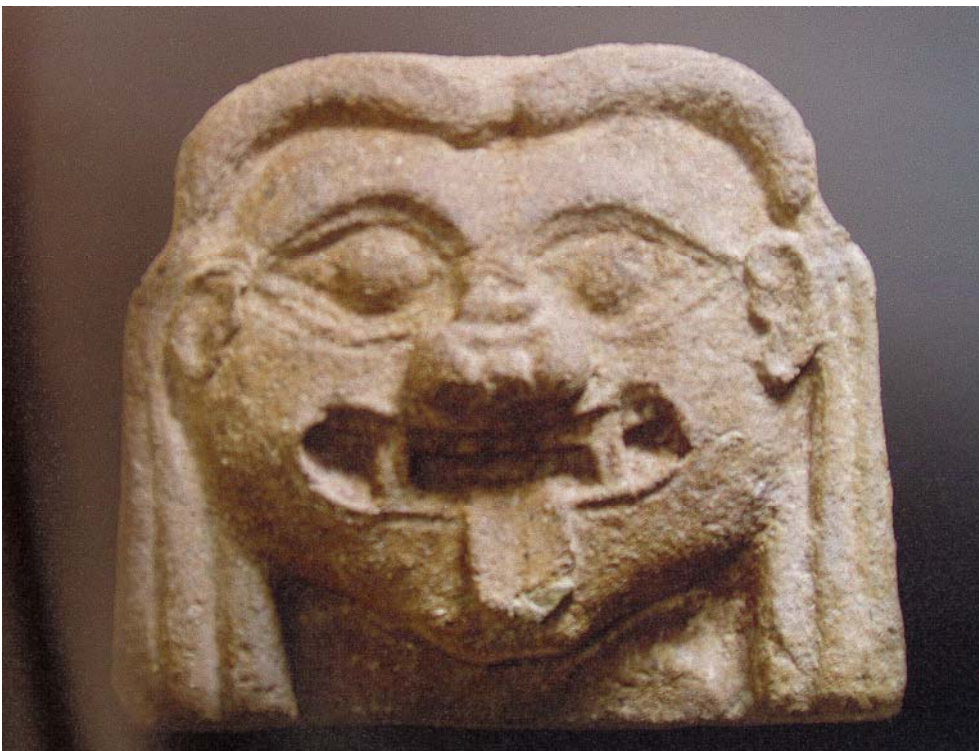


Fig. 9 Boca abierta con la lengua fuera
Antefija con máscara gorgónica
Murlo, Poggio Citivate, palacio arcaico
Siglo VI a. C.



Fig. 10 Brazo levantado
Entrada de Cristo en Jerusalén
Monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), claustro del monasterio
Siglo XII



Fig. 11 Brazo levantado
Imagen de caballero
despidiéndose
Portada occidental
Monasterio de Piasca
(Cantabria)
Siglo XII



Fig. 12 Brazo alzado
Escena de la Ascensión de Cristo a los cielos
Monasterio de San Pedro el Viejo (Huesca), capitel del claustro
Siglo XII

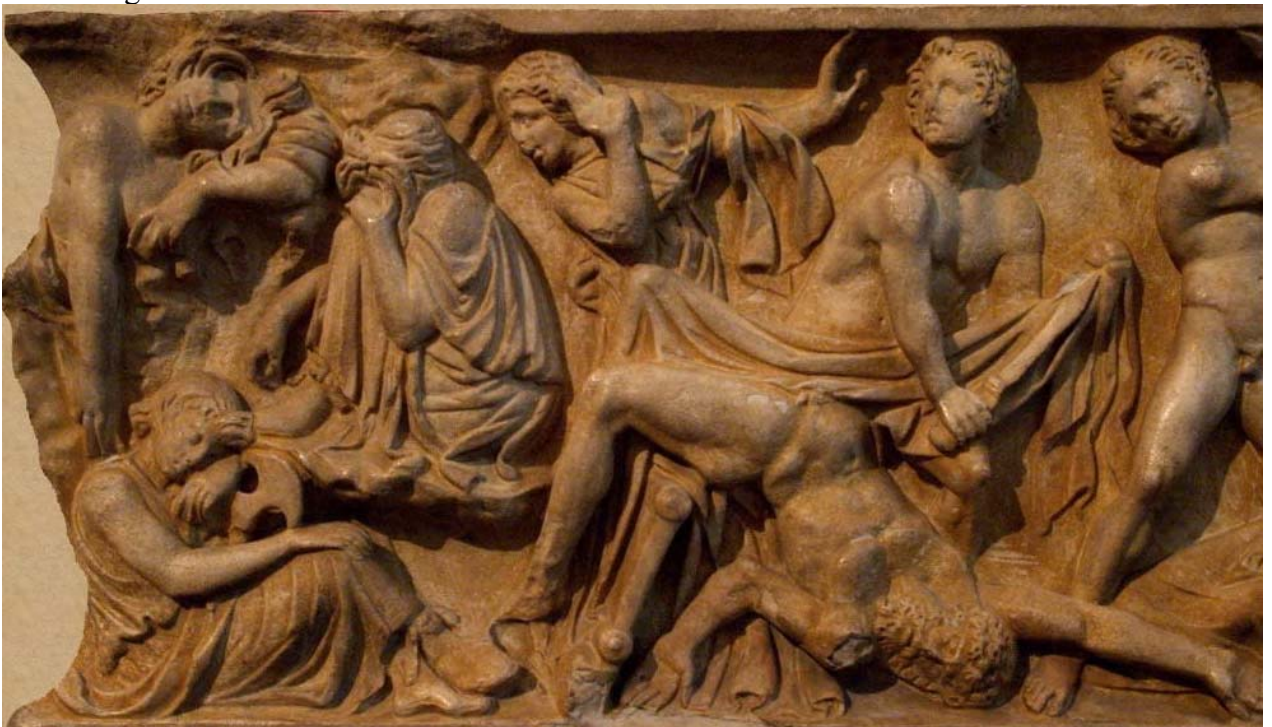


Fig. 13 Brazo alzado
Mito de Orestes. Sarcófago procedente de Husillos
Madrid, Museo Arqueológico Nacional
Siglo II d. C.



Fig. 14 Los dos brazos alzados
Daniel en el foso de los leones
Capitel del claustro
Santillana del Mar (Cantabria)
Siglo XII



Fig. 15 Los dos brazos alzados
Daniel en el foso
Capitel interior
Villanueva de la Torre
(Palencia), siglo XII



Fig. 16
Brazos alzados
Sarcófago de
San Martín de
Dumio
Iglesia de San
Martín de
Dumio (Braga)
Siglo XI

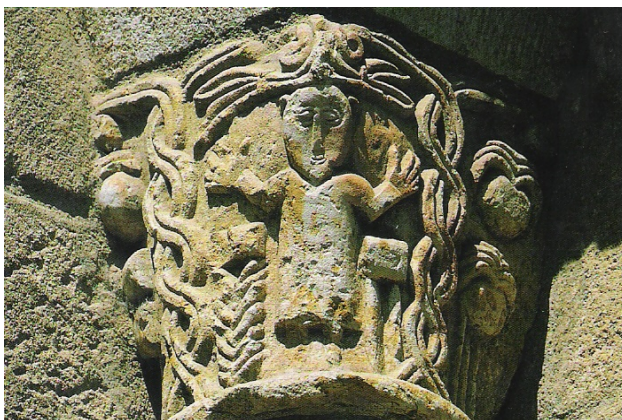


Fig. 17 Los dos brazos alzados
Capitel exterior
Santa María la Nueva (Zamora)
Siglo XII



Fig. 18 Brazos alzados
Los tres hebreos en el horno
Roma, Catacumba de Priscila
Siglo III d. C.



Fig. 19 Brazos alzados
Daniel en el foso
Roma, Catacumba de San Calixto
Siglo II-III d. C.



Fig. 20 Brazos alzados
Imagen de Cristo bendiciendo
Capitel procedente del
Monasterio de Santa María La Real
Aguilar de Campoo (Palencia)
Madrid, Museo Arqueológico Nacional
Siglo XII



Fig. 21 Brazos alzados
Liber Testamentorum
Oviedo, Archivo de
la catedral, Ms. 1, fol.
26v
Siglo XII



Fig. 22 Brazos alzados
Matanza de los inocentes
Poncé-sur-la-Loire
Iglesia de Saint Julien
Siglo XII



Fig. 23 Brazos alzados
Escena de la muerte de Dido
Virgilio Vaticano
Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. lat. 3225, fol. 40r
Siglo V



Fig. 24 Brazos alzados
Escena de la negación de
Pedro
Biblia de Ripoll
Città del Vaticano,
Biblioteca Apostólica
Vaticana, Ms. lat. 5729, fol.
369, segundo registro
Siglo XI



Fig. 25 Brazos extendidos
Epifanía
Tímpano de la portada sur
San Pedro el Viejo (Huesca)
Siglo XI



Fig. 26 Brazos extendidos
Epifanía
Capitel de la cabecera
Iglesia de Nuestra Señora de Duratón
(Segovia)
Siglo XII



Fig. 27 Brazos extendidos
Escena de germanos ofreciendo regalos al emperador romano
Estambul, basa del obelisco de Teodosio
Siglo IV-V d. C.



Fig. 28 Brazos extendidos
Escena de Ulises y Polifemo
Piazza Armerina, villa romana del Casale
C. 285-305 d. C.



Fig. 29 Brazos extendidos
Epifanía
Ayvali Kilise (Capadocia)
Pinturas murales en la bóveda de la capilla sur
Dibujo de N. y M. Thierry
Siglo X



Fig. 30 Brazos extendidos
Provincias del Imperio
Evangelario de Otón III
Munich, Staatsbibliothek,
Clm. 4453, fols. 23v
C. 1000



Fig. 31 Brazos extendidos
Epifanía
Relieve procedente de San
Xoan de Camba
Orense, Museo
Arqueológico Provincial
Siglo X



Fig. 32 Brazos extendidos
María y Juan ante la cruz anicónica
Liber Scillae Scripturarum
Madrid, Real Academia de la Historia
sig. Cod. 26, fol. 147
Siglo IX-X



Fig. 33 Brazos extendidos
Donación de Alfonso II
Liber Testamentorum
Oviedo, Archivo de la
catedral, Ms. 1
Siglo XII

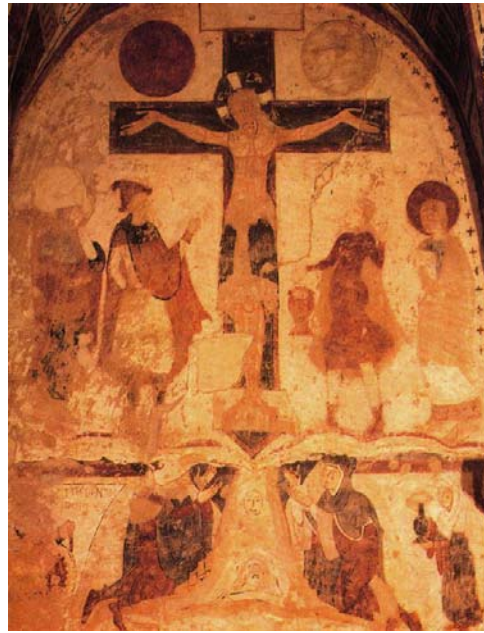


Fig. 34 Brazos extendidos
Escena de la crucifixión
Pinturas murales del Panteón Real
León, Colegiata de San Isidoro
Siglo XII



Fig. 35 Brazos extendidos
Lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez
Procedente del Monasterio de San Benito de Sahagún (León)
Madrid, Museo Arqueológico Nacional
Siglo XI

Fig. 36 Brazos extendidos
Lauda sepulcral de santa Froila
Lugo, catedral, capilla de San Froilán
Siglo XI





Fig. 37
Mano divina
Sacrificio de Isaac
Portada del
Cordero
León,
Colegiata de San
Isidoro
Siglo XII

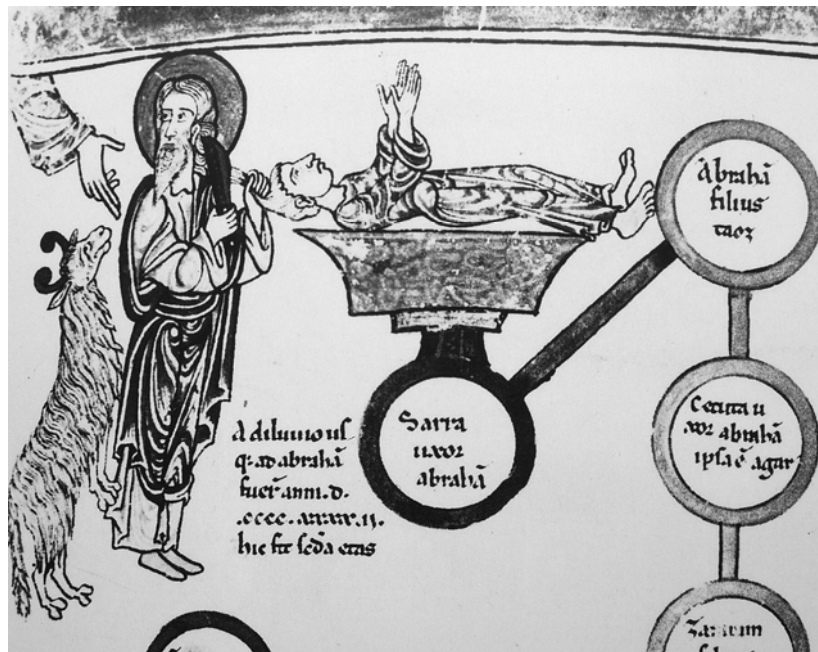


Fig. 38 Mano divina
Sacrificio de Isaac
Beato de Cardeña
Madrid, Museo
Arqueológico
Nacional, Ms. 2, fol. 3
Siglo XII

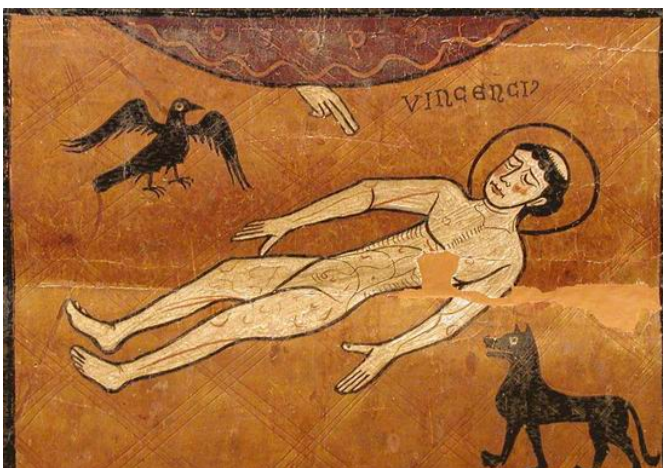


Fig. 39 Mano divina
Defunción de San Vicente
Frontal de Liesa
Diputación Provincial de
Huesca
Siglo XIII



Fig. 40 Mano divina
Lapidación de San Esteban
Pinturas procedentes de la iglesia de Sant Joan de Boí
Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña
Siglo XII



Fig. 41 Mano divina
Curación de un diácono
Placa procedente del sepulcro de
San Millán de la Cogolla
Monasterio de San Millán
(La Rioja)
Siglo XI



Fig. 42 Mano divina
Resurrección de una niña
Placa procedente del sepulcro
de San Millán de la Cogolla
Monasterio de San Millán
(La Rioja)
Siglo XI



Fig. 43 Mano divina
Oración de San Pedro y San Pablo
Frontal de Sant Pere de Boí
Barcelona, Museo Nacional de Arte
de Cataluña
Siglo XIII



Fig. 44 Mano divina
Cruz de Muiredach
County Louth (Irlanda)
Cementerio de Monasterboice
Siglo X



Fig. 45 Mano divina
Pinturas murales procedentes de
San Clemente de Taüll
Barcelona, Museo Nacional de Arte
de Cataluña
Siglo XII



Fig. 46 Mano divina
Portada occidental
El Plà de Santa María
Iglesia de San Ramón
Siglo XIII



Fig. 47 Mano divina
Virgen de Husillos
Parte posterior del trono
Palencia, Museo Diocesano
Siglo XIII



Fig. 48 Mano votiva en honor a Zeus-Serapis
Lápida procedente de Quintanilla de
Somoza (León)
León, Museo Provincial
Siglo II-III d. C.



Fig. 49 Mano votiva en honor a
Sabazios
Procedente de Tournai
Londres, British Museum
Siglo II-III d. C.



Fig. 50 Mano divina
Sarcófago de Stilicone
Milán, Basílica de San
Ambrosio
Siglo IV d. C.



Fig. 51 Mano divina
Sacrificio de Isaac
Mosaico Pavimental
Sinagoga de Beth Alfa (Israel)
Siglo VI



Fig. 52 Mano divina
Sacrificio de Isaac
Aght'amar (Armenia)
Iglesia de la Santa Cruz
Siglo X



Fig. 53 Mano divina
Escena de *Receptio
Animae*
Sarcófago de la
Basílica de Santa
Engracia (Zaragoza)
Siglo IV



Fig. 54 Mano divina
Sacrificio de Isaac
Capitel interio
Iglesia de San Pedro de la Nave
(Zamora)
Siglo VII



Fig. 55 *Signum Manuum*
Documento de donación
León, Archivo Histórico,
Fondo del monasterio de San Claudio
de León, núm. 1
1064

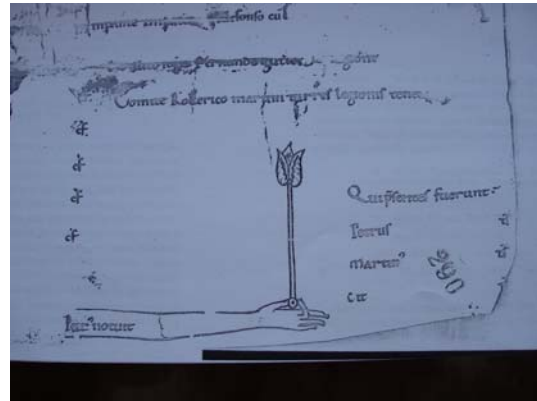


Fig. 56 *Signum Manuum*
Carta de venta
León, Archivo de San Isidoro, 290
1136

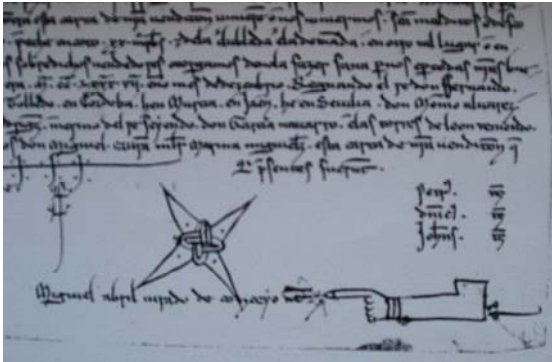


Fig. 57 *Signum Manuum*
Documento de venta
León, Archivo Histórico,
Fondo del monasterio de San Claudio
de León, núm. 15
1249

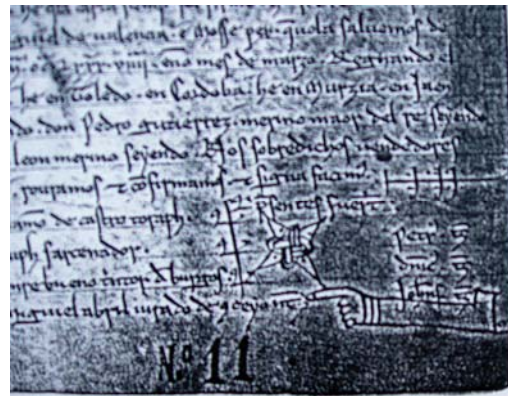


Fig. 58 *Signum Manuum*
Documento de Venta
León, Archivo Histórico,
Fondo de la parroquia de Santa
M^a del Camino la Antigua, núm. 11
1251

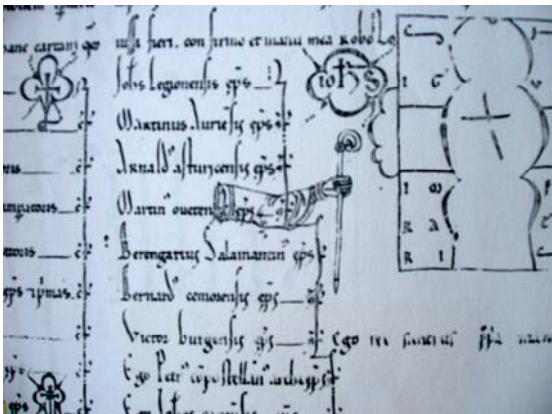


Fig. 59 *Signum Manuum*
Privilegio de Alfonso VII
León, Archivo de San Isidoro, 146
1148



Fig. 60 *Signum Manuum*
Documento del obispo Pelayo
Oviedo, Archivo de la catedral
Serie A, carp. 2, n^o 14
1113



Fig. 61 Palma de la mano mostrada
Expulsión del Paraíso
Capitel interior
Iglesia de Los Ausines (Burgos)
Siglo XII



Fig. 62 Palma de la mano mostrada
Anunciación
Pila bautismal
Grötlingbo (Suecia)
C. 1200



Fig. 63 Palma de la mano mostrada
Anunciación
Pinturas murales
Nohant-Vic (Berry), iglesia de San Martín
Siglo XII



Fig. 64 Palma de la mano mostrada
Anunciación a Santa Ana
Capitel interior
San Lázaro de Autun
Siglo XII



Fig. 65 Palma de la mano mostrada
Anunciación
Machón del claustro
Santo Domingo de Silos (Burgos)
Siglo XII



Fig. 66 Palma de la mano mostrada
Anunciación
Relieve sobre la portada
Iglesia de Villasayas (Soria)
Siglo XII



Fig. 67 Palma de la mano mostrada
Anunciación
Capitel del claustro
Monasterio de Santa María de L'Estany
(Barcelona)
Siglo XII



Fig. 68 Palma de la mano mostrada
Anunciación
Pinturas murales del panteón real
León, Real Colegiata de San Isidoro
Siglo XI-XII



Fig. 69 Palma de la mano mostrada
Cristo y María
Tímpano atribuido al Maestro de Cabestany
Siglo XII



Fig. 70 Palma de la mano mostrada
Las tres Marías ante el sepulcro
Portada occidental
Estella, Iglesia de San Miguel
Siglo XII



Fig. 71 Palma de la mano mostrada
Bautismo de Cristo
Pinturas murales
Roda de Isábena
Siglo XIII



Fig. 72 Palma de la mano mostrada
Bautismo de Cristo
Arcón de Carrizo
Astorga, Museo
catedralicio
Siglo XIII



Fig. 73 Palma de la mano mostrada
Crucifixión
Cubierta de evangelario de la reina Felicia
Nueva York, Metropolitan Museum of Art
Siglo XI



Fig. 74 Palma de la mano mostrada
Pentecostés
Machón del claustro
Santo Domingo de Silos
Siglo XII



Fig. 75 Palma de la mano mostrada
Maiestas Domini
Friso de la fachada occidental
Carrión de los Condes (Palencia), Iglesia de Santiago
Siglo XII



Fig. 76 Palma de la mano mostrada
Apostolado
Arqueta de San Pelayo
León, Colegiata de San
Isidoro, Museo
Siglo XI



Fig. 77 Palma de la mano mostrada
San Nicolás
Tímpano
Tudela, Iglesia de San Nicolás
Siglo XII



Fig. 78 Palma de la mano mostrada
Alma de difunto
Zamora, Iglesia de la Magdalena
C. 1200



Fig. 79 Palma de la mano mostrada
Figura alegórica de la humildad
Album de Villard de Honnecourt
Paris, Bibliothèque nationale de France,
Français 19093, fol. 3v
Siglo XIII



Fig 80 Palma de la mano mostrada
Entrega del códice a Fernando I
Diurnal de Fernando y Sancha
Santiago de Compostela, Biblioteca de la Universidad, Ms. Res 1, fol. 3v
Siglo XI



Fig. 81 Dedo índice
Escena de ordalía
Portada occidental de la iglesia
románica
Carrión de los Condes (Palencia)
Monasterio de San Zoilo
Siglo XII

Fig. 82 Dedo índice
Reyes Magos
Portada Meridional
Villafranca del Bierzo (León)
Iglesia de Santiago
Siglo XIII



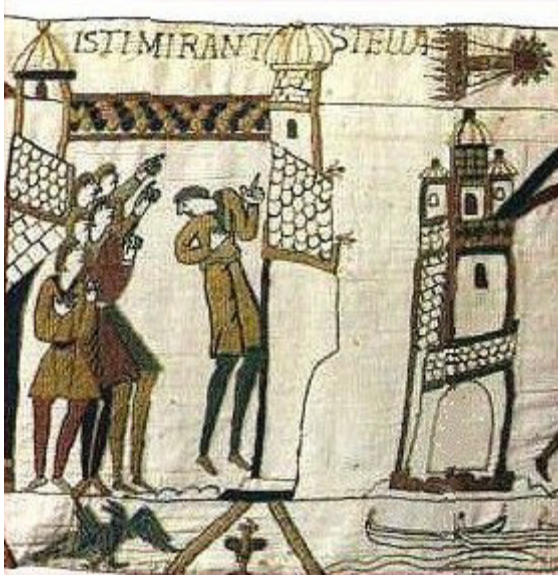


Fig. 83 Dedo índice
Personajes que apuntan hacia el cometa
Tapiz de Bayeux
Bayeux, Centre Guillaume le Conquérant
Siglo XI

Fig. 84 Dedo índice
Dios reprueba Adán y Eva
Biblia de Burgos
Burgos, Biblioteca Provincial, fol. 12v
Siglo XII

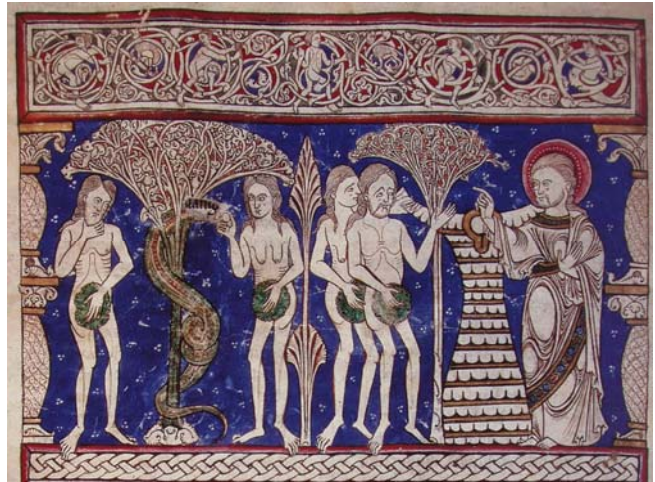


Fig. 85 Dedo índice
Anunciación
Capitel del claustro
Monasterio de Santa María de L'Estany
Siglo XII

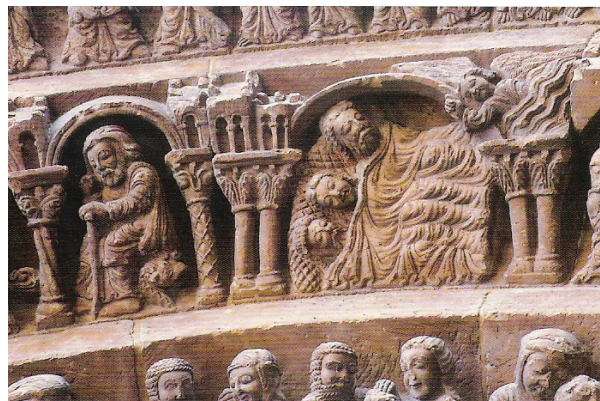


Fig. 86 Dedo índice
Sueño de los magos
Fachada occidental
Soria, Iglesia de Santo Domingo
Siglo XII



Fig. 87 Dedo índice
Profetas
Relieves procedentes del coro
pétreo
Santiago de Compostela,
Catedral, Puerta Santa
Siglo XII



Fig. 88 Dedo índice
Escena de discusión
Beato de las Huelgas
New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429, fol.
139
Siglo XIII

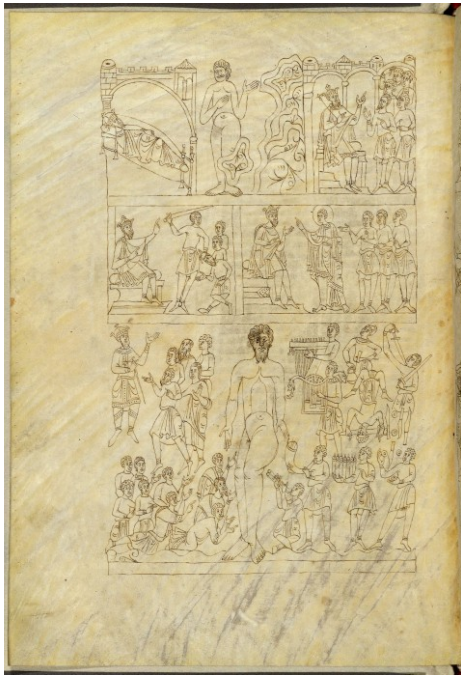


Fig. 89 Dedo índice
Rey Salomón
Biblia de Roda
Paris, Bibliothèque nationale de France,
Ms. lat. 6, III, fol. 64v
Siglo XI

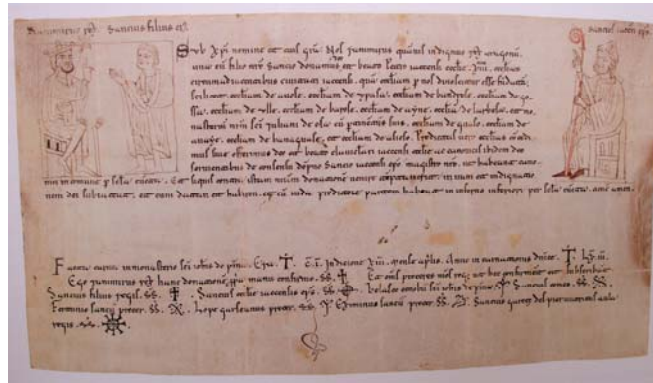


Fig. 90 Dedo índice
Donación de Ramiro I
Jaca, Archivo catedralicio, sig. nº 5A
1150



Fig. 91 Dedo índice
Martirio de San Vicente
Pinturas murales
Pelayos del Arroyo
(Segovia), iglesia de San Vicente,
Siglo XIII

Fig. 92 Dedo índice
Augusto de Prima Porta
Roma, Museos Vaticanos
Sigo I d. C.



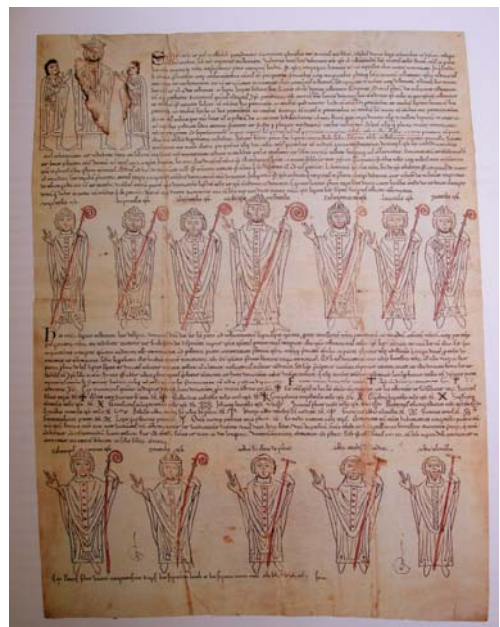


Fig. 93 Dedos índice y corazón
Entrada de Cristo en
Jerusalén
Capitel del claustro
San Juan de la Peña
(Huesca)
Siglo XII



Fig. 94 Dedos índice y corazón
Maiestas Domini
Dintel incrustado en la portada occidental
Saint-Genis- les-Fontaines (Pirineo catalán)
Siglo XI

Fig. 95 Dedos índice y corazón
Representación de obispos
Copia del concilio de Jaca
Jaca, Archivo de la catedral, sig. n.º I A I I.
C. 1150



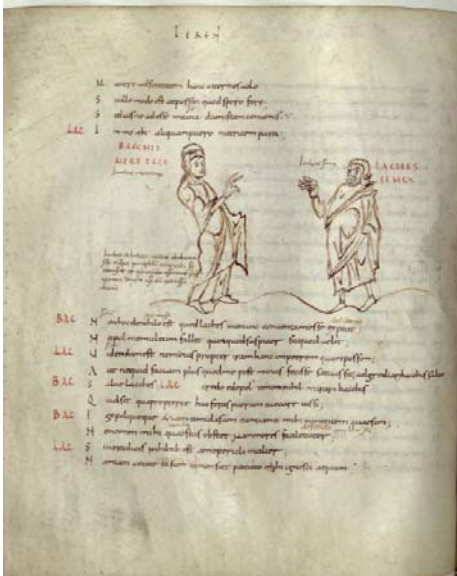


Fig. 96 Dedos índice y corazón
TERENCIO, Hécyra
Paris, Bibliothèque nationale de France,
ms. lat. 7899, fol. 143v
Siglo IX

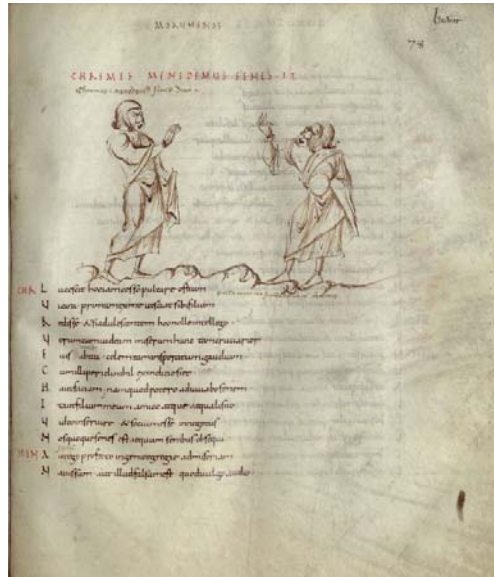


Fig. 97 Dedos índice y corazón
TERENCIO, Heauton Timorumenos
Paris, Bibliothèque nationale de France
ms. lat. 7899, fol. 78r
Siglo IX



Fig. 98 Dedos índice y corazón
Juramento de Harold
Tapiz de Bayeux
Bayeux, Centre Guillaume le Conquérant
Siglo XI