

RESUMEN

La imagen de San Miguel con la balanza, aunque conocida con anterioridad, se difunde durante el románico, período en el que alcanza una notable riqueza iconográfica. Este artículo pretende una aproximación a su diversidad semántica atendiendo a su integración en diferentes contextos: teofanías intemporales, Juicio Final, manifestaciones varias del juicio post mortem, dialéctica psicostasis/pecado.

ABSTRACT

The image of Saint Michael holding the balance, although well-known previously, was widespread during the Romanesque period, resulting in a remarkable iconography. This article attempts to approach its semantic diversity, analyzing its integration in different contexts: timeless theofanies, Last Judgment, post-mortem judgment, dialectic psychostasis/sin.

PALABRAS CLAVE:

Escultura románica, Psicostasis, Juicio Final, juicio particular, pecado

KEY WORDS:

Romanesque sculpture, psychostasis, Last Judgment, particular judgment, sin

Paulino Rodríguez Barral
Georgetown University, Washington DC



LA BALANZA COMO
INSTRUMENTO ESCATOLÓGICO.
EL TEMA DEL PESAJE DE
LAS ACCIONES MORALES
EN LA PLÁSTICA ROMÁNICA
HISPÁNICA

El origen lejano de la imagen del pesaje de las buenas y las malas acciones debemos situarlo en el marco de la civilización egipcia ligado a la idea del juicio al que el difunto es sometido en el Amenti. Otras civilizaciones conocieron también la psicostasis¹. Con un sentido escatológico recurren a ella el mazdeísmo, el budismo y el islam². Diferente es el significado que le otorga el mundo clásico. En la *Ilíada* los destinos de griegos y troyanos así como los de Aquiles y Héctor son puestos por Zeus en la balanza. Virgilio recoge el mismo motivo cuando enfrenta a Eneas y Turno.

Interesa, sin embargo, su persistente arraigo en Egipto. Todo parece indicar que es en ese entorno donde el tema se cristianiza. Lo recoge, en términos escatológicos, el apócrifo conocido como *Testamento de Abraham*, compuesto en el país del Nilo, en ambientes judíos, durante el siglo segundo y sometido a una revisión cristiana³. En el periplo que el patriarca realiza por el más allá guiado por San Miguel, asiste en un momento dado al juicio de un alma. Ante una mesa de cristal un ángel resplandeciente sostiene la balanza que va a decidir el destino de aquélla. El arcángel utiliza los términos *juicio* y *retribución* al explicar a Abraham el sentido de lo que está viendo. No se asocia aquí a la balanza San Miguel, que limita su papel al de guía. En un pasaje sucesivo se nos informa de que el ángel que la maneja es Dokiel. Otro apócrifo redactado también en Egipto en ambientes coptos, esta vez hacia finales del siglo IV, la *Historia de José el carpintero*, abunda en la misma idea. No hay en este caso una escenificación judicial, pero sí una referencia a la balanza, de nuevo como instrumento escatológico⁴. Conviene, por lo demás, recordar que es entre las comunidades cristianas coptas donde se dan, a principios del siglo IV, las primeras manifestaciones del culto a San Miguel⁵.

¹ JOAQUÍN YARZA en un artículo que sigue siendo punto de partida obligado a la hora de enfrentar la iconografía del pesaje (“San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales”, en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 119-155), expresa sus reservas respecto a la utilización del término *psicostasis*. Habida cuenta de que lo que se pesan no son las almas sino las acciones morales, es evidente que no resulta el más adecuado. En estas páginas sigo, sin embargo, recurriendo al mismo tanto por cuestiones de economía del lenguaje como por su arraigo en la literatura.

² Véase al respecto A. MAURY, “Recherches sur l’origine des représentations figurées de la psychostasie ou pèsement des ames et sur les croyances qui s’y rattachaient”, *Revue Archéologique*, 1 (1884), pp. 291-307.

³ A. DIEZ MACHO, *Introducción general a los Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid, 1984, pp. 276-279.

⁴ En su primer capítulo Cristo se dirige a los apóstoles en estos términos: “Cuando, pues, os llegue a vosotros, mis distinguidos miembros, la hora de marchar, predicadles que mi padre os exigirá cuentas con balanza justa y equitativa y que os examinará hasta de una palabra inútil que digáis” (AURELIO DE SANTOS, ed., *Evangelios apócrifos*, México, 1992, p. 87).

⁵ A. STAPERT, *L’ange roman dans la pensée et dans l’art*, París, 1975, p. 373. La reiteración con que el culto al arcángel es celebrado por la iglesia copta (el calendario litúrgico le dedica hasta seis fechas) es indicativo de la importan-

El motivo de la balanza calibrando de las buenas y malas acciones aparece igualmente en algunos de los primeros comentaristas cristianos como Lactancio, Juan Crisóstomo o San Agustín⁶. En el siglo VII, la *Vida de Juan el Limosnero*, patriarca de Alejandría recoge la historia de un perceptor de impuestos de nombre Pedro que sueña que es sometido a la prueba del pesaje. Nada tiene que aportar al platillo de las buenas obras. La salvación le vendrá de la mano de un ángel que echa sobre aquél un pan que, en vida, el juzgado había dado a un pobre. La traducción latina del texto por Anastasio el Bibliotecario (muerto en 879) constituye la primera escenificación escrita del juicio del alma en occidente⁷.

Estas referencias textuales no presentan sin embargo un correlato en lo iconográfico hasta el siglo IX. A mediados del mismo el salterio de Stuttgart (*Württembergische Landesbibliothek*, Bibl. Fol. 23) ilustra el salmo 9, salmo por excelencia del Juicio (*“Nam suscepisti iudicium meum et causam meam, sedisti super solium, iudex iustus”*), con una imagen de Cristo que, entronizado y flanqueado por dos arcángeles, sostiene una balanza en dirección a una docena de personas arrodilladas ante él, algunas de ellas tendiéndole sus manos en actitud implorativa (fol. 9). La miniatura del folio 10v viene a complementar el sentido de la anterior a través de la figuración de varios demonios conduciendo hacia el infierno a un condenado. En fechas no muy lejanas, el salterio de Utrecht (*Universiteitsbibliotheek*, MS 32) nos ofrece un segundo ejemplo. Aunque de modo menos explícito también parece tener un significado escatológico la balanza que el salmista, sobre un horno ardiente, tiende hacia Cristo. La ilustración se relaciona con el versículo 3 del salmo 16 (*“Si scrutaris cor meum, si visitas nocte, si igne me probas, non inuenies in me iniquitatem”*) y alude al poder purificador del fuego, elemento a la vez de punición para los pecadores⁸.

Es en el tránsito de los siglos IX al X cuando aparece por vez primera la balanza asociada a San Miguel. En Bizancio el ejemplo más antiguo se integra en las pinturas del nártex (destinado a albergar sepulturas) de la iglesia de Ihlanlı Kilise en el valle capadocio de Peristrema. La balanza aparece, en el marco de un Juicio Final, flanqueada por las figuras del arcángel y de un diablo intentando la trampa de rigor. Pende del techo, y uno de sus platillos aparece vacío, mientras que el contrario presenta una cabeza humana⁹.

En occidente, por las mismas fechas, la cruz irlandesa de Muiredach en Monasterboice, otorga al arcángel similar protagonismo en la psicostasis integrada en el Juicio Final de su brazo transversal. La balanza cuelga del techo a través de una cadena. Uno de sus platillos está vacío, mientras que en el contrario una figura acucillada tiende su mano hacia el arcángel que,

cia que se le concedió. Otro tanto debe deducirse del hecho de que la Iglesia de Alejandría pusiese bajo su protección al Nilo, conmemorando su fiesta el 12 de junio en coincidencia con el desbordamiento anual del río.

⁶ Cf. M. PH. PERRY, “On the Psychostasis in Christian Art”, *The Burlington Magazine*, 22/116 (1912), p. 104.

⁷ J. BASCHET, “Jugement de l’âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?”, *Revue Mabillon*, 6/67 (1995), p. 175.

⁸ A. BRATU, *Images d’un nouveau lieu de l’au-delà: le purgatoire. Emergence et développement (vers 1350-vers 1500)*, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, 1992. Tesis doctoral microfichada, pp. 36-37.

⁹ N. THIERRY, “L’Apocalypse de Jean et l’iconographie byzantine”, en *L’Apocalypse de Jean: traditions exégétiques et iconographiques, IIIe-XIIIe siècles*, Ginebra, 1979, pp. 327-329, il. 7.

desprovisto de alas, ostenta un bastón en forma de *tau* con el que hostiga al diablo¹⁰. No muy alejado en el tiempo debe ser un relieve del santuario del monte Gárgano en Apulia en el que se combina, como en la cruz de Muiredach, la escena del pesaje con la de San Miguel alanceando al demonio¹¹.

La presencia de la psicostasis en fecha tan temprana en Irlanda e Italia, debe relacionarse con el hecho de que sean los primeros territorios europeos en acoger el culto al arcángel. Los santuarios más antiguos bajo su advocación se sitúan efectivamente en el sur de Italia, zona de colonización griega e influjo bizantino, lo que vendría a abundar en los orígenes orientales de su culto. El más importante de todos ellos fue precisamente el del monte Gárgano que habría sido fundado por los longobardos de Siponto para conmemorar su victoria del 8 de Mayo del 663 contra una armada napolitana con la ayuda del arcángel¹². No menos importante debió ser el foco irlandés, al punto que algunos autores atribuyen la fundación del segundo gran centro de peregrinación ligado al arcángel, el Santuario del Mont Saint-Michel, a monjes de esa procedencia, situándolo como punto de partida de la difusión de su culto hacia la Galia y Germania¹³.

En la península Ibérica, si bien no hay pruebas de que su fiesta se celebrase en época visigoda, sí existe una referencia en las actas del concilio XI de Toledo (675) aludiendo a un monasterio de San Miguel, lo que testimoniaría indicios de su culto aunque fuese sólo de forma local¹⁴. Igualmente el *Libellus orationum* de Verona, de origen tarraconense, que podría remontarse al siglo VIII, consigna la fiesta de San Miguel el 29 de septiembre¹⁵. De esa misma centuria datan los monasterios de San Miguel de la Escalada y de San Miguel de Pedroso, depositario éste de un fragmento del mármol sobre el que el arcángel habría dejado su huella en la aparición del monte Gárgano, lo que sería indicio de algún tipo de relación, aunque fuese esporádica, con el santuario italiano¹⁶. En Cataluña las primeras fundaciones dedicadas a San Miguel datan del siglo IX (en torno a una decena de iglesias). Hay que esperar a los siglos X-XI para ver como se inicia un proceso de generalización, traducido en numerosas fundaciones y en una valoración al alza del arcángel en la liturgia¹⁷. La Reconquista no es ajena a este

¹⁰ También aparece la balanza, esta vez sin la figura del arcángel, en la cruz de Arboe (Co. De Tyrone, Irlanda del Norte), más o menos contemporánea a la anterior (P. HARBISON, *Irish high crosses with the figure sculptures explained*, Drogheda, 1994, pp. 16-20).

¹¹ YARZA lo recoge, junto con el de Monasterboice, en “San Miguel y la balanza...”, pp. 132-134.

¹² Se declaró en consecuencia esa fecha como fiesta anual de dedicación a San Miguel. La devoción popular prefiere, sin embargo, relacionar la fundación con su supuesta aparición en una gruta del monte el 8 de Mayo del 492, en tiempos del papa Gelasio I, pasando a ser el ciclo milagroso del Gárgano uno de los motivos más representados en la iconografía de San Miguel. En cualquier caso, el santuario gargánico será el más celebrado del Sur de Italia, convirtiéndose en un importante centro de peregrinación.

¹³ O. ROJDESTVENSKY, *Le culte de Saint Michel et le moyen âge latin*, París, 1922, pp. 26-28; H. LECLERCO, artículo “Ange” en el *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de liturgie*, París, 1907, cols. 2080-2161).

¹⁴ C. GARCÍA RODRÍGUEZ, *El culto a los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966, p. 134.

¹⁵ J. VIVES, “Santoral visigodo”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, 14 (1941), pp. 31-58.

¹⁶ F. Español, “Culte et iconographie de l’architecture dédiés a Saint Michel en Catalogne”, *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 28 (1997), pp. 175.

¹⁷ H. MOREU-REY, “La dévotion à Saint Michel dans les Pays Catalans”, en *Millénaire monastique du Mont Saint Michel*, vol. III, París, 1993, pp. 369-388.

proceso. Las numerosas capillas de castillos que se le dedican en algunas zonas de la Cataluña de los siglos XI-XII, atestiguan una particular devoción por parte del estamento militar¹⁸. Los condes de Urgell se distinguen desde el siglo X por la especial atención que prodigan a los monasterios bajo su advocación. Su ayuda será invocada con frecuencia por reyes, nobles y caballeros. En 1094 Pedro I le atribuye la victoria ante Huesca y Alfonso el Batallador reconquista Zaragoza con su ayuda. A su calidad de intercesor añade pues la de símbolo del espíritu de cruzada.

Es en ese contexto en el que la imagen del pesaje se abre camino en el mundo hispánico. El ejemplo más antiguo (integrado, como se verá, en el infierno del Beato de Silos) no es sino el primer jalón de un rico repertorio iconográfico románico caracterizado por la pluralidad de sus propuestas.

A su estudio se dedican las páginas que siguen, no tanto desde la perspectiva de la variedad tipológica de la psicostasis en sí misma (contenido de los platillos, inclinación de la balanza, papel y morfología de los principales actores, etc...) como desde la de sus implicaciones iconográficas en función del contexto en que se integra. Procederemos pues al análisis de sus manifestaciones a partir de criterios temáticos que posibiliten una aproximación a su diversidad significativa.

PSICOSTASIS Y TEOFANÍAS INTEMPORALES

Inspirada en Ap. 4-5 la representación de Cristo entronizado, inscrito en la mandorla, flanqueado por el *Tetramorfos* y, con frecuencia, rodeado de los veinticuatro ancianos (o, al menos, parte de ellos) acuña la imagen perfecta de la Gloria divina en su intemporalidad¹⁹. Constituida en teofanía por excelencia del mundo románico, su presencia es recurrente en tímpanos y ábsides.

No es sin embargo infrecuente que el carácter intemporal que le es propio se vea alterado por la irrupción de motivos que, con mayor o menor contundencia, aluden al destino de justos y pecadores, dotando así a la visión teofánica dominante de connotaciones judiciaarias. En la portada de Moissac, tenida por una de las manifestaciones emblemáticas del tipo de teofanías gloriosas, lo escatológico adquiere, en los relieves del muro izquierdo del porche que la cobija, amplio desarrollo de la mano de la representación del castigo de la avaricia y la lujuria, la parábola del pobre Lázaro, y la imagen de los condenados en el infierno²⁰. En San Bening-

¹⁸ A falta de un estudio de conjunto, el llevado a cabo por J. J. CABESTANY y M. T. MATAS para las comarcas del Anoia, Alt Camp y Alt y Baix Penedès, concluye que, sobre un total de 28 capillas de castillos, conservadas o documentadas, 20 estaban dedicadas a San Miguel, esto es, las tres cuartas partes del total ("Advocació de Sant Miquel a les capelles dels castells de la Marca del Gaia i del Penedès [s. X-XII]", *Lambard*, 10 [1997], pp. 141-150).

¹⁹ Algo abalado a su vez por la exégesis que, al menos hasta finales del siglo XII, ha interpretado sistemáticamente Ap. 4-5 en ese mismo sentido. Son diversos los textos en que Y. CHRISTE se refiere a ello. Me limitaré a citar su artículo "Les représentations médiévales d'Ap. IV (-V) en visions de Seconde Parousie. Origines, textes et contexte", *Cahiers Archéologiques*, 33 (1974), pp. 61-72.

²⁰ P. KLEIN, "Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^e s.: Moissac, Beaulieu, Saint-Denis", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 23 (1990), pp. 320 y ss.

no de Dijon y San Pedro de Nevers se aludía a la salvación y la condenación a través de la presencia de *Ecclesia* y *Synagoga* a ambos lados del *Tetramorfos*²¹. En varios ábsides catalanes los arcángeles Gabriel y Miguel son representados flanqueando al *Pantocrátor* y portando sendas cartelas con las inscripciones *PETICIUS* y *POSTULACIUS*, términos jurídicos que, procedentes del derecho romano, retoma el *Decreto* de Graciano²². A través de la *peticius* o *petitio* se presentaba la causa o petición mientras que la *postulacius* o *postulatio* consistía en su argumentación. Aparecen pues ambos arcángeles como abogados de la humanidad ante el Juez Supremo²³. En la cabecera de San Clemente de Tahüll (MNAC) es, como en Moissac, la parábola de Lázaro la que introduce la referencia judiciaria.

Un ejemplo más de introducción de lo judiciario en un ámbito de teofanía intemporal nos viene dado no ya por una imagen sino por una inscripción. En el ábside, también en el MNAC, de la iglesia de San Pedro de la Seu d'Urgell bajo el *Pantocrátor* corre una inscripción que, pese a su estado fragmentario (...*DO QUAE SUMPSI MEMBRA VEHENDO ...NDE RE CRE...JUDEX SAN...*), parece apuntar hacia una referencia al papel de Cristo como juez. Durliat relaciona su contenido con la presencia de la Virgen y San Juan, emparejados en la parte inferior del semicilindro, y aventura la posibilidad de que nos hallemos ante una formulación primeriza de la *Deesis* occidental, lo que, según su opinión, sería extensible a Sant Climent de Tahüll donde, bajo el *Pantocrátor*, se sitúan, a un lado y otro de la ventana central, las imágenes de ambos intercesores²⁴.

En línea con los anteriores ejemplos se presentan una serie de obras en las que, en programas igualmente articulados en torno a la *Maiestas*, lo judiciario viene introducido por la representación del pesaje de las acciones morales a cargo de San Miguel.

El ejemplo en que tal circunstancia se da de un modo más directo nos lo ofrece un tímpano de procedencia desconocida encastrado actualmente en uno de los muros del convento de La Concepción de Berlanga de Duero (Soria). La teofanía representada se flanquea, en sus extremos, por la representación del pesaje y por una figura femenina sedente tocada con corona (fig. 1). Esta última, aunque ha sido relacionada con la mujer de Ap. 12, 14²⁵, alude, en mi opinión, a la Virgen en el papel intercesor que la iconografía gótica va a convertir en elemento indispensable en la figuración del Juicio Final²⁶.

²¹ Ambas portadas fueron destruidas en el último tercio del siglo XVIII. W. SAUERLÄNDER reproduce sendos grabados de las mismas en *Gothic sculpture in France 1140-1270*, Nueva York, 1973, pp. 389-390, il. 8 y 423-424, il. 45.

²² R. FAVREAU, "L'apport des inscriptions à l'histoire des anges à l'époque romane", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 28 (1997), p. 100.

²³ Aunque originaria de Italia (San Vincenzo in Galliano) es en el ámbito catalán donde esta iconografía alcanza especial difusión como demuestra su presencia en las pinturas de Santa Eulalia de Estaón, Esterri de Cardós, San Pedro de Burgal, Santa María d'Àneu, Sant Miquel d'Engolasters (todos ellos en el *Museu Nacional d'Art de Catalunya*, MNAC) o Sant Joan de Tredós (Nueva York, *Cloisters Museum*).

²⁴ M. DURLIAT, "L'iconographie d'ábside en Catalogne", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 5 (1974), p. 107.

²⁵ M. L. MELERO MONEO, "La Mujer Apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, 4 (1994), p. 169.

²⁶ Similar parecer expresa J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS en el artículo que dedica al tímpano de Berlanga en la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León* (Soria, vol. I), Aguilar de Campoo, 2002, pp. 233-234.



Fig. 1. Tímpano empotrado en la fachada del convento de la Concepción de Berlanga de Duero (Soria).

También en el ámbito del tímpano, concretamente en el dintel, se ubica la psicostasis de la portada meridional de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Sepúlveda (Segovia). Aquí lo teofánico se da por partida doble: en el tímpano a través del *Pantocrátor* con el *Tetramorfos*, y en el centro del dintel con un crismón flanqueado por una pareja de ángeles. A la derecha de esta última imagen San Miguel procede, balanza en mano, al pesaje.

En la portada de Santa María de Cambre (La Coruña) la teofanía del tímpano opta por la imagen del *Agnus Dei* inserta en un clipeo, igualmente sostenido por dos ángeles. No deja de ser una teofanía intemporal, en la que el Cordero triunfante es perfectamente asimilable a la *Maiestas*. Los dos únicos capiteles historiados de la portada enfrentan, a lado y lado, la imagen de San Miguel alanceando al dragón (en muy avanzado estado de deterioro) con una psicostasis bastante mejor conservada. A destacar también la presencia en la clave de la arquivolta exterior del profeta Daniel entre los leones, imagen a su vez de indudables connotaciones escatológicas²⁷.

En otros casos la integración de la psicostasis en programas articulados en torno a la presencia del Pantocrátor se da de un modo más periférico. En la cripta septentrional de la igle-

²⁷ Desde los primeros tiempos del cristianismo el tema alude al alma salvada del mal. De ahí su integración en las oraciones de la *Commendatio animae* ("Libera, Domine, animam servi tui sicut liberasti Danielem de lacu leonum"). Argumentos adicionales incidiendo en los vínculos entre la presencia de Daniel y la psicostasis pueden consultarse en M. VILDA DA VILDA, *La iglesia románica de Cambre*, La Coruña, 1986, pp. 67 y ss.

sia catedral de San Vicente de Roda de Isábena, el conjunto pictórico que la decora se despliega sobre la bóveda de horno de la cabecera y la parte de la nave inmediata a ésta última. La imagen de Cristo entronizado, sin mandorla y rodeado por los símbolos de los evangelistas, domina la bóveda. Justo debajo corre una franja no demasiado ancha con la representación de los trabajos correspondientes a los diferentes meses del año, alusión a la condición de cronocrátor del Todopoderoso. Sobre el muro de la nave, el bautismo de Cristo del lado del evangelio se complementa, en el contrario, con la imagen de San Miguel con la balanza. La intencionalidad de lo representado parece apuntar al establecimiento de un paralelo entre el nacimiento a una nueva vida espiritual a través del bautismo, y el acceso a la salvación a través de la superación la del juicio, aquí saldado, como indica la inclinación de la balanza, a favor de las buenas acciones²⁸.

Si en los ejemplos anteriores el elemento judicial queda reducido exclusivamente a la figuración de la psicostasis, en las pinturas de la iglesia de San Miguel de Gormaz (Soria) asistimos a una puesta en escena judicial de mucho mayor calado. Descubiertas no hace demasiados años y aún escasamente estudiadas, parecen llamadas a convertirse, tras su restauración, en uno de los conjuntos más notables de la pintura románica hispana. En lo iconográfico es, una vez más, la *Maiestas Domini*, aquí sin el *Tetramorfos*, el elemento nuclear del conjunto. Ocupando la bóveda de la cabecera (de planta cuadrada) se rodea de figuras angélicas, sin que falten los ancianos apocalípticos, desplazados al paramento del ábside. Sobre los muros de la parte anterior de la nave se despliega el resto de las pinturas conservadas incluyendo un ciclo de la infancia y probablemente uno dedicado a la Pasión (así parece desprenderse de la presencia en el testero de la escena de las Marías ante el sepulcro). Si difícil resulta pronunciarse sobre el sentido de diversos fragmentos con escenas de carácter militar, no ocurre lo mismo con el registro de contenido escatológico del muro sur, en buen estado de conservación (fig. 2). En él la escena del pesaje se manifiesta, desprovista de todo anecdotismo, en sus elementos esenciales. El juicio viene expresado a través de la balanza que, con ambos platillos vacíos y equilibrados entre sí, aparece flanqueada por San Miguel y por el diablo, sin que sea posible discernir si pende del techo, o si es sostenida por el arcángel o, incluso, por ambos contendientes. Cada uno de ellos señala el platillo que le corresponde, en un gesto alusivo al destino de justos y pecadores. Esto último es lo que se representa en el resto del registro. A la derecha de la balanza los justos encuentran cobijo en el seno de los tres patriarcas. Imagen sorprendente por cuanto es la única vez que el arte medieval hispánico la adopta como referente paradisiaco. Más propia de la iconografía escatológica oriental, aquí, como suele ocurrir en el mundo bizantino, entre las figuras sedentes de Abraham, Isaac y Jacob pueden verse elementos arbóreos subrayando el carácter paradisiaco de lo representado. A la izquierda, y con una configuración no menos inusitada, el infierno se inclina por la devoración como elemento punitivo característico. A tal actividad se entrega la serpiente-Leviatán que, enroscada sobre sí misma, lo delimita espacialmente. En el interior de la circunferencia así configurada un enor-

²⁸ M. CASTIÑEIRAS apunta, en relación con el componente escatológico del programa, la posibilidad de que la primitiva función de la cripta (que a partir del siglo XVI se destinó a archivo y almacén del aceite procedente del cobro del diezmo) fuese la de albergar el sepulcro de San Ramón, ubicado actualmente en la cripta central, bajo el presbiterio (*El Calendario Medieval Hispano*, Valladolid, 1996, pp. 267-268).



Fig. 2. Pinturas de la iglesia de San Miguel de Gormaz (Soria).

me Satán, encadenado y en disposición frontal, procede igualmente a engullir a varios condenados cuyas piernas asoman colgando de las fauces del monstruo. Dado el carácter excepcional de esta iconografía no resulta fácil encontrarle paralelismos en el románico europeo. Aunque se ha aducido una inconcreta relación con modelos miniados²⁹, todo parece apuntar hacia probables fuentes italianas. Fuera de ese ámbito son muy escasas tanto las representaciones románicas del seno de los tres patriarcas³⁰, como las de Satán en el papel de señor de los infiernos³¹. Más raro resulta aún que ambos elementos aparezcan conjuntamente, pudiendo aducirse como único ejemplo la portada de San Trófimo de Arles³², bastante posterior a las pinturas sorianas, datables hacia la década 1130³³. Con anterioridad a esa fecha tan sólo el románico

²⁹ MILAGROS GUARDIA, “Enluminure et peinture murale du nord au sud des Pyrénées: la syntaxe ornementale et ses thèmes”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37 (2006), p. 191.

³⁰ El inventario que aporta J. BASCHET como anexo en *Le sein du Père* (París, 2000) da cuenta de tan sólo cinco ejemplos fuera de Italia anteriores al 1200. De entre ellos el más próximo cronológica y geográficamente a Gormaz es el de la iglesia de Montgauch (Ariège) que M. DURLIAT fecha en el segundo cuarto del siglo XII (“Les peintures murales romanes dans le Midi de la France de Toulouse et Narbonne aux Pyrénées”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 26/2 [1983], p.126). Lamentablemente los escasos restos del infierno impiden reconstruir la iconografía del mismo.

³¹ J. BASCHET, “Satan, prince de l’enfer: le développement de sa puissance dans l’iconographie italienne (XIII^e-XV^e siècle)”, en E. CORSINI y E. COSTA eds., *L’autunno del diavolo*, Milán, 1990, pp. 383-396. Entre los pocos ejemplos que se pueden traer a colación figura el que nos proporciona el Beato de Gerona en su fol. 17v, en el marco de una representación de la Anástasis (J. YARZA, “El *Descensus ad inferos* del Beato de Gerona y la escatología musulmana”, en *Formas artísticas...*, pp. 76-93).

³² En ella se integran, como en Gormaz, la psicostasis, el seno de los tres patriarcas y la imagen mayestática de Satán, si bien la articulación de los tres elementos entre sí dista de presentar la coherencia visual que muestran las pinturas sorianas. Ya EMILE MALE señaló en su día la excepcionalidad de la representación del seno de los patriarcas en

italiano nos ofrece en el Juicio Final de la contrafachada de la iglesia de San Miguel de Oleggio (Novara, ca. 1060-70) un ejemplo en que el seno de los patriarcas se conjuga con la imagen de un Satán sedente y con toda probabilidad encadenado, como se deduce de la anilla visible en torno a su tobillo³⁴.

Varios puntos de contacto con lo visto en Gormaz presentan los motivos escatológicos integrados en la portada septentrional de la iglesia de San Miguel de Estella (Navarra). Nos interesan de ella los relieves que flanquean el acceso, particularmente el que, en su parte izquierda se dedica al titular del templo. Dividido en dos escenas, la primera viene referida al San Miguel guerrero, armado de lanza y escudo, combatiendo contra las fuerzas del mal, encarnadas en el dragón apocalíptico que yace vencido a sus pies³⁵. Más directamente relacionada con el tema que nos ocupa se muestra la segunda escena. En ella la imagen del arcángel con la balanza se complementa con la figuración del destino de justos y réprobos en el más allá (fig. 3). El paraíso, localizado a la derecha de la psicostasis, toma la forma del seno de Abraham: el patriarca sostiene sobre su regazo un lienzo conteniendo las almas de tres bienaventurados. En la parte inferior, en disposición abigarrada y caótica, que contrasta marcadamente con la serenidad que emana del seno celeste se despliega, en forma de enorme boca devoradora, la visión del infierno³⁶. A los diablos que, en su interior, someten a los condenados a tormento, debe añadirse el suplicio del fuego. Aunque las llamas no son visibles no cabe dudar de su presencia a juzgar por el afán con que un diablo se ocupa en avivarlas con el fuelle que introduce a través de una de las orejas de la cabeza monstruosa. Hacia ella son arrastrados otros condenados.

En todos los ejemplos revisados en este apartado el carácter intemporal de la *Maiestas* viene alterado por la presencia, con mayor o menor grado de desarrollo, del componente judicial. Si en los tímpanos de Berlanga y Sepúlveda y en las pinturas de Roda aquél se limita a la imagen del pesaje, sin más consideraciones, en Gormaz y Estella lo que se ha representado es un juicio colectivo de las almas *post mortem*³⁷. En estos dos últimos casos, a pesar de la

Arles, invocando como modelo de la misma algún manuscrito bizantino (*L'art religieux du XII^e siècle en France*, París, 1922, pp. 228-229).

³³ J. NUÑO GONZÁLEZ, "Ermita de San Miguel (de Gormaz)", en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León* (Soria, vol. II), Aguilar de Campoo, 2002, p. 551; GUARDIA, "Enluminure et peinture murale...", p. 195, n. 86.

³⁴ Véase el artículo de C. SEGRE MONTEL "Oleggio" en la *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VIII, Roma, 1997, pp. 799-800 (agradezco a la Dra. Segre las informaciones suplementarias que me facilitó en relación con esa parte del conjunto pictórico). En fechas poco posteriores a las supuestas para las pinturas de Gormaz, el mosaico pavimental de la catedral de Otranto (1166) nos ofrece otra muestra mejor conservada que la de Oleggio de esa iconografía. Posteriormente, a lo largo de los tres últimos siglos del Medioevo, el mosaico y la pintura mural italiana serán pródigos en el recurso a la misma, contando entre sus manifestaciones más notables las del baptisterio de Florencia (ca. 1270), iglesia de San Esteban de Soletto (1^{er} cuarto del XIV), Santa María del Casale de Brindisi (1320-30), abadía de Pomposa (1350-60), y Santa Annunziata de Sant'Agata dei Goti (1410-15).

³⁵ A su lado una figura alada, identificada por MELERO (ver nota 25) como la mujer apocalíptica (aquí tal identificación resulta más plausible que en el tímpano de Berlanga de Duero) contempla el sometimiento del monstruo con evidente gesto de admiración.

³⁶ Aunque de la lógica de la simbología derecha/izquierda cabría esperar la ubicación de esta escena a la izquierda del pesaje, esta parte viene ocupada por la figura de un enorme diablo en disputa con San Miguel.

³⁷ A la interacción psicostasis/juicio *post mortem*, con especial incidencia en ejemplos colectivos de este último dedio, en páginas sucesivas, un apartado específico.



Fig. 3. Relieve de la fachada de la iglesia de San Miguel de Estella (Navarra).

amplitud de la puesta en escena judicial, no hay elementos iconográficos que permitan situar lo que acontece en el final de los tiempos. Sin embargo su integración, como en los ejemplos anteriores, en un programa articulado en torno a la teofanía de Cristo, hace pertinente otorgar a la presencia de lo judicial, independientemente del significado específico que en cada una de estas obras nos merezca, como una especie de *memento* del propio Juicio Final. En Estella tal intencionalidad resulta más evidente a tenor tanto de la presencia de la *Deesis* flanqueando la *Maiestas* del tímpano, como de la resurrección de Cristo (a través de la representación de las tres Marías en el sepulcro) asociada a la psicostasis. Yarza ha apuntado como explicación a esto último la posible existencia de alguna tradición hoy perdida identificando al anónimo ángel que anuncia a las Marías la resurrección con San Miguel³⁸. En cualquier caso, la yuxtaposición de la imagen del sepulcro vacío de Cristo y el pesaje dista de ser algo excepcional. En lo hispánico se da también en Vallespinoso de Aguilar, Villanueva de la Peña (ambas en Palencia), o en San Miguel de Fuentidueña (Segovia)³⁹. En Francia en los capiteles exteriores del cimborio de la Abadía de las Damas de Saintes (Poitou-Charentes) y en la iglesia, también poitevina, de San Martín de Saujon (destruida durante la revolución), a juzgar por los cuatro capiteles que, procedentes de la misma, custodia actualmente la parroquia de San Juan Bautista de esa localidad. No me parece improbable que, en este contexto, se pretenda hacer referencia a través de la resurrección de Cristo, y por aplicación de la máxima “christianus alter Christus” (“cada cristiano es otro Cristo”), a la resurrección general. Algo, por lo demás, en consonancia con los planteamientos teológicos de los siglos XII-XIII coincidentes en señalar la resurrección de Cristo como causa ejemplar de la resurrección de todos los hombres⁴⁰. Cabría pues interpretar la asociación psicostasis/resurrección de Cristo/resurrección general de Estella como una forma de aludir conjuntamente a los dos juicios, *post mortem* y Final, que jalonan la justicia del más allá⁴¹.

INTEGRACIÓN DEL PESAJE EN LA ICONOGRAFÍA DEL JUICIO FINAL

Como apuntaba en el apartado anterior, la iconografía románica, al decantarse preferentemente hacia las teofanías intemporales, es poco propicia a la representación del Juicio Final. Las manifestaciones del mismo son, cuando menos en su formulación más acabada, escasas y tardías, al punto de que se ha llegado a calificar el tímpano de Santa Fe de Conques, de “ano-

³⁸ YARZA, “San Miguel y la balanza...”, p. 147.

³⁹ Sobre todas ellas volveremos más adelante.

⁴⁰ Cf. A. MICHEL, “Résurrection des morts” en *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. 13/2, cols. 2501-2571, París, 1937.

⁴¹ La coexistencia de ambos juicios en una misma obra no es circunstancia excepcional en la iconografía medieval ni en Occidente ni en el ámbito bizantino, como ha puesto de manifiesto MARCELLO ANGHENEN (“L’iconographie du portail de l’ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 32 [2001], pp. 73-87; “Les Jugements derniers byzantins des XI^e-XII^e siècles et l’iconographie du jugement immédiat”, *Cahiers archéologiques*, 50 [2002], pp. 105-134). En esa misma línea JÉRÔME BASCHET analiza en un artículo reciente la vinculación de ambos juicios en contextos diversos (“Une image à deux temps: jugement dernier et jugement des âmes dans l’Occident medieval”, en *Images re-vues*, hors-série n° 1, 2008. Actas de la mesa redonda “Traditions et temporalités des images”). Consultable en la dirección web http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=2013.

malía histórica”⁴² por la precocidad de unos planteamientos iconográficos cuyo desarrollo en modo alguno desmerece al de los grandes Juicios de las portadas góticas.

La iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra) nos ofrece en el tímpano de su portada meridional el más antiguo ejemplo del tema en la escultura románica hispánica. Presenta los elementos básicos que en lo sucesivo lo van a constituir: presencia de la imagen de Cristo-Juez centrado el conjunto, resurrección de los muertos (aludida a través de la presencia de ángeles trompeteros), psicostasis, separación de justos y réprobos y representación del destino escatológico de ambos (con particular desarrollo de lo infernal). Aquí la psicostasis, contrariamente a lo que puede verse en Conques y a lo que será habitual en la plástica gótica, aparece descentrada, localizándose a la izquierda de Cristo (fig. 4). Su posición excéntrica (común a otros Juicios románicos como los de Autun o Tahüll) no impide sin embargo que actúe como punto de divergencia entre los respectivos cortejos de justos y pecadores, provocando con ello la anomalía de que tres de los bienaventurados se dispongan a la izquierda del Juez (es decir en el ámbito destinado tradicionalmente a los condenados), pero a la derecha de San Miguel, al que se otorga así un papel de primer orden en las vicisitudes del Juicio.

El paralelo pictórico más próximo al Juicio de Sangüesa hay que buscarlo en Cataluña, concretamente en las pinturas de la iglesia de Santa María de Tahüll (Barcelona, *Museu Nacio-*



Fig. 4. Tímpano de la Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra).

⁴² J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Roma, 1993, pp. 140-144.

nal d'Art de Catalunya). Su Juicio Final se despliega sobre el muro que cierra, a los pies, la nave (fig. 5). Conservado fragmentariamente, le falta en su integridad la parte central de su registro superior en la que cabe suponer la presencia en su día del Cristo-Juez. Seis personajes descalzos, nimbados, y en algunos casos alados, se distribuyen equilibradamente en dos grupos a ambos lados de la parte desaparecida. No me parece aventurado adscribir a todos ellos una común condición angélica, a pesar de que alguno se presente como áptero⁴³. Entre los carentes de alas destaca el que, localizado inmediatamente a la derecha de la desaparecida figura de Cristo, porta una cruz al hombro. Su presencia no puede por menos que recordar las palabras de Honorius Augustodunensis referidas al Juez: “*angeli crucem ferentes praeerunt*” [“*ángeles portando la cruz lo precederán*”]⁴⁴. El que se le opone, a la izquierda, se presenta alado y sosteniendo un libro en sus manos, en probable alusión al *libro de la vida* del Apocalipsis⁴⁵.



Fig. 5. Contrafachada de la iglesia de Santa María de Tahüll. Barcelona, MNAC.

⁴³ Similar circunstancia se da, por ejemplo, entre los ángeles de los juicios finales del Apocalipsis de Bamberg (*Staatsbibliothek*, Msc. Bibl. 140, f. 53) o del Beato de Turín (*Biblioteca Nazionale*, MS. I. II. 1, ff. 168v-169).

⁴⁴ *Elucidarium*, III, 51 (ed. de Y. LEFÈVRE, *L'Elucidarium et les lucidaires*, París, 1954). La figura del ángel con la cruz no es infrecuente en otros Juicios como puede verse en el de la iglesia funeraria de Idensen o el de San Jorge de Reichenau-Oberzell, ambas en Alemania. J. YARZA en un detallado estudio de las pinturas de Tahüll (“Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Tahüll”, *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 30 [1999], pp. 121-140) se inclina por ver en el portador de la Cruz al buen ladrón, aduciendo paralelos italianos dependientes de lo bizantino. La escasa incidencia de la iconografía oriental del Juicio más allá de los Alpes, unida al hecho de que el personaje de Tahüll se vista con túnica (tanto en los ejemplos italianos como en los propiamente bizantinos Dimas se cubre indefectiblemente con *perizonium*), creo que impiden un pronunciamiento categórico en ese sentido.

⁴⁵ No faltan referentes ni textuales ni iconográficos al libro de la vida integrado en la parafernalia judicial del más allá. Figura ya en la citada cruz de Muiredach, para alcanzar, en los años finales de la Edad Media, enorme relevancia visual en el Juicio Final de la catedral de Santa Cecilia de Albi, donde buena parte de los resucitados portan el correspondiente libro colgado al cuello.

El registro inferior se despliega a ambos lados del arco que remata la falsa puerta de la parte central del muro. En él la escena de la psicostasis adopta, como en Sangüesa, una localización igualmente excéntrica, aunque ubicándose en este caso a la derecha del Juez. Sin embargo, a diferencia de lo visto en el tímpano navarro, la imagen del arcángel con la balanza parece quedar relegada en Tahüll a un papel secundario. Aquí la divergencia entre justos y réprobos viene expresada a través de las dos figuras desnudas que, adoptando una direccionalidad opuesta, se disponen horizontalmente en la parte inferior del conjunto. Probable estemos ante una imagen sintética, alusiva a las almas que, reintegradas a sus cuerpos tras la resurrección (en este caso no representada), se dirigen a sus respectivos destinos escatológicos. Mientras una de ellas lo hace hacia el ámbito celestial, encarnado en las dos estrellas visibles bajo la balanza, la otra enfila hacia el infierno ígneo localizado en la parte contraria. El registro se completa con lo representado en el tímpano de la falsa puerta. En él un personaje, parcialmente conservado, sostiene en sus manos alzadas dos copas, de coloración clara la de la derecha y oscura la contraria. Aunque no resulta fácil decidir si se trata de una representación integrada en el programa del Juicio o de la representación autónoma de una escena de ofrenda, la correspondencia en vertical con las figuras alusivas al destino escatológico del alma, situadas inmediatamente encima, hacen pensar en una significación redundante o, si se quiere, complementaria de ésta última representación⁴⁶.

En Aragón la decoración pictórica del ábside de la iglesia de San Vicente de Vió (hoy en el palacio episcopal de Barbastro) a pesar de su fecha tardía (existe un consenso en atribuirles una fecha avanzada del siglo XIII) y de unos planteamientos formales en los que empieza a despuntar la plástica gótica, constituye un claro ejemplo de la ambigüedad común a buena parte de las formulaciones románicas del Juicio Final. Muestra de ello es la presencia, como elemento central, del *Pantocrátor*. Rodeado del *Tetramorfos*, se muestra entronizado, con su mano derecha en actitud de bendecir y sosteniendo con la izquierda el libro abierto. Probablemente se acompañaba de una representación de los ancianos del Apocalipsis como parece desprenderse de las dos figuras coronadas que en la parte central del intradós del arco triunfal se ocupan en tañer la vihuela⁴⁷. Todo ello se complementa con los restos de un Juicio Final que, inusualmente, se despliega en el área frontal de la embocadura del ábside⁴⁸. Lo que queda de él se reduce a la parte central de esa zona (fig. 6), destacando los restos de una psicostasis de la que sólo es visible actualmente la parte inferior de San Miguel y uno de los platillos de la balanza (el correspondiente al de las buenas acciones) con una pequeña figura desnuda

⁴⁶ M. L. THÉREL reseña representaciones, ajenas al contexto del Juicio, en las que la mujer apocalíptica a caballo, o la Virgen como imagen de la Iglesia, alzan la doble copa de la condenación y la salvación ("La Femme à la coupe dans les images inspirées de l'Apocalypse", en *Actes du 96^e Congrès des Sociétés Savantes, Toulouse, 1971*, París, 1976, vol. 1, pp. 373-394).

⁴⁷ De *síntesis simbólica* de ese mismo tema los califica J. SUREDA (*La pintura románica en España*, Madrid, 1985, p. 378).

⁴⁸ Pocos paralelismos se pueden encontrar para esa ubicación del tema del Juicio Final en la pintura románica. Se da una circunstancia parecida en el sur de Inglaterra en las iglesias de Clayton y Hardham, en Dinamarca en la de Finja o en Santa Maria Maggiore de Tuscania, al norte de Roma (Y. CHRISTE, *Jugements Derniers*, La-Pierre-qui-Vire, 1999, pp. 304 y 349). Por el contrario en el siglo XV el Juicio encontrará ahí una de sus ubicaciones preferentes.



Fig. 6. Pinturas de la iglesia de San Vicente de Vió (detalle). Palacio Episcopal de Barbastro (Huesca).

y en actitud orante en su interior. A su derecha parte de un demonio peludo parece huir en dirección contraria, ahuyentado quizá por la lanza del arcángel si tomamos por tal el pequeño fragmento que, en forma de vara, impacta oblicuamente sobre su espalda. En el lado contrario unas piernas, también desnudas, avanzando en un sentido opuesto al anterior podrían pertenecer a un alma que hubiese superado positivamente la prueba del pesaje.

No cabe hablar aquí de teofanía intemporal con connotaciones judiciarias. Estamos en este caso ante un Juicio Final, como pone de manifiesto la resurrección de los muertos representada en el frontal de la bóveda: dos ángeles trompeteros se dan la espalda haciendo sonar sus olifantes en dirección a los pesados sarcófagos pétreos de cuyo interior surgen los cuerpos desnudos de los difuntos. La presencia de la resurrección invita a interpretar la de la psicostasis como una alusión a la separación de los justos y los réprobos en el momento del juicio postrero. Ninguno de estos elementos ocupa por lo demás un papel marginal. Tanto por su ubicación como por su tamaño (particularmente para el caso del pesaje) se ha tendido a magnificar los motivos más explícitamente judiciarios. Es sin embargo evidente que nos encontramos ante una iconografía híbrida que integra la imagen arquetípica de las teofanías románicas (*Maiestas*, *Tetramorfos*, ancianos del Apocalipsis) en el marco del Juicio, otorgando al

Cristo parusíaco de la Segunda Venida el papel de juez, a pesar de que falten los elementos con que el gótico lo va a caracterizar en esa función (ostentación de las llagas, presencia de las *Arma Christi*, gestualidad alusiva a la separación justos/pecadores, etc...) ⁴⁹.

EL JUICIO *POST MORTEM*, ENTRE LO PARTICULAR Y LO COLECTIVO

Si la presencia de la psicostasis en la iconografía del Juicio Final acuña a la perfección la idea de la separación entre justos y réprobos, no es menos pertinente su adecuación a la representación del juicio particular. Este último pasa a ocupar un importante papel en el pensamiento teológico de la segunda mitad del siglo XII, en el marco de la reestructuración funcional del más allá derivada de la irrupción del purgatorio ⁵⁰, haciéndose eco de todo ello la iconografía tardorrománica ligada a la psicostasis.

El recurso iconográfico a partir del cual se pretende significar la inmediatez del pesaje de las acciones morales al momento del óbito toma cuerpo a través de la integración en el mismo del lecho mortuario ⁵¹. El caso más significado, por lo ostensible de su presencia, nos lo ofrece la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Avellanosa del Páramo (Burgos). Su primitiva portada meridional se conserva en su emplazamiento original, integrada parcialmente en el interior de lo que hoy es el templo. Presenta una única arquivolta de medio punto en cuya parte derecha puede verse una psicostasis sobremontada, en el sentido de la arquivolta, por un lecho mortuario sobre el que dos ángeles psicopompos proceden a hacerse cargo del alma del difunto.

Muy similar resulta lo representado sobre el capitel de la jamba derecha de la iglesia de San Martín de Villanueva de la Peña (Palencia). Sobre su cara interna la escena del pesaje se acompaña, en la externa, de un lecho mortuario ⁵². Aunque falta, a diferencia de lo que ocurre en el caso anterior, la *ascensio animae*, un ángel depositando su mano sobre el difunto viene a indicar con su gesto la sentencia absolutoria en el juicio (fig. 7).

Un tercer ejemplo nos lo ofrece, una vez más, el románico castellano en un capitel del presbiterio de la iglesia de Palacios de Benaver en las proximidades de Burgos. La psicostasis

⁴⁹ Parecida concepción encontramos en la portada de San Tróximo de Arles donde la representación en el tímpano de la imagen de Cristo rodeado del *Tetramorfos* convive con una prolija aunque, en determinados aspectos, confusa representación del Juicio Final. Otro tanto cabe decir del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago.

⁵⁰ La bibliografía al respecto es abundante. Recojo las aportaciones más importantes en P. RODRÍGUEZ BARRAL, *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, 2007, pp. 13-23, donde presento una síntesis de la cuestión.

⁵¹ Fuera del ámbito hispano citaremos por su interés los relieves de la fachada de la iglesia de San Pedro extramuros de Spoleto (Perugia), en los que se representa por dos veces el pesaje, referido en una de ellas al juicio del justo y en la otra a la del pecador, con la presencia de ambos en sus respectivos lechos mortuarios. En el románico francés las manifestaciones más interesantes asociando la balanza con el deceso se dan en la portada de Perse cerca de Espalion (Aveyron) y en un par de capiteles del ábside de la iglesia de San Pedro de Vigeois (Corrèze).

⁵² J. L. HERNANDO GARRIDO le dedica un artículo en el que pasa revista a su vez a algunas otras psicostasis románicas hispanas ("La *Visitatio Sepulchri* y la psicostasis en una portada tardorrománica de Villanueva de la Peña, Palencia" *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 60 [1994], pp. 279-290).



Fig. 7. Capitel de la portada de la iglesia de San Martín de Villanueva de la Peña (Palencia).

de su cara central se flanquea, en las laterales, por sendas representaciones de una visión infernal y de un sarcófago. La presencia de este último nada tiene que ver con la resurrección de los muertos como demuestra la lámpara situada sobre el mismo, apuntando el conjunto de lo representado de nuevo hacia el juicio particular⁵³.

Aún con algunas dudas, probablemente deba adscribirse también a esta tipología un capitel exterior del ábside de la Colegiata de Nuestra Señora del Sar (La Coruña). A la izquierda de la balanza se dispone un personaje en busto tumbado sobre lo que parece un jergón. Aunque la imagen no deja de ser un tanto confusa creo que la interpretación más plausible apuntaría hacia la representación del lecho funerario.

Esta interrelación entre la psicostasis, la realidad de la muerte y el inmediato juicio se expresa de un modo más tangible en un relieve escultórico procedente de Calatañazor (Soria) y custodiado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (inv. 1989/38). En este caso no hay representación plástica de la muerte. Es innecesaria: la escena se despliega precisamente sobre el lateral de un sarcófago. Aunque el tema pudiera parecer de lo más acorde para con el soporte, no se va sin embargo a prodigar en la escultura funeraria, más proclive a representar

⁵³ No parece pues acertada la interpretación que da del capitel F. CANA GARCÍA como “*síntesis del Juicio Final*” (*Iconografía del románico burgalés*, Madrid, 1992, p. 175). Vale decir que en absoluto es infrecuente en la literatura dedicada a la iconografía románica la asimilación mecánica de las representaciones del pesaje con el Juicio Final, sin que, las más de las veces, ni el contexto ni otros elementos iconográficos lo justifiquen. Así figuran caracterizados varios de los ejemplos analizados en este apartado en diversas monografías y artículos.

escenas relacionadas con la liturgia (exequias y cortejo fúnebre) o con el planto ritual. No conozco paralelo alguno en la escultura románica, lo que sin duda dota de interés añadido al sarcófago soriano⁵⁴.

No faltan ejemplos en los que se ha pretendido asociar la representación del pesaje con el juicio individual prescindiendo del motivo del lecho mortuario pero manifestando idéntica voluntad clarificadora a partir de otros recursos. Así en el claustro de la concatedral de San Pedro de Soria la psicostasis visible en un capitel de su panda Norte se acompaña, a la derecha de la balanza, de la figura, visualmente magnificada, de un ángel sosteniendo un lienzo con una única alma. Se ha prescindido de cualquier alusión al infierno presentando por tanto el destino escatológico del juzgado en sentido positivo como, adicionalmente, indica el decantamiento de la balanza (fig. 8).

Si en todos estos casos se inscriben en el marco de la representación del juicio *post mortem* en su vertiente individualizada, no es en absoluto infrecuente que aquél adquiera una



Fig. 8. Capitel del claustro de San Pedro de Soria.

⁵⁴ Ya en el marco del gótico se representa igualmente la psicostasis en el lateral de un sarcófago del siglo XIV encastado en la fachada del convento de Santa Bárbara de La Coruña.

dimensión colectiva a través de una escenografía en la que son varias las almas implicadas en el proceso judicial⁵⁵.

El caso más destacable es el de la portada meridional de la iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza) al ser uno de los pocos en que se dedica todo el espacio del tímpano al pesaje⁵⁶. Se conjugan los temas de la psicostasis y de la lucha con el demonio en una composición articulada en torno a la figura de San Miguel ocupando toda la altura del tímpano en su parte central (fig. 9). Blande en su mano izquierda una lanza crucífera. Con ella impide a un demonio hacerse con un alma que, una vez superada positivamente la prueba del pesaje, busca cobijo en los pliegues de la túnica del arcángel. Con la mano derecha sostiene la balanza. De ambos platillos sólo se conserva el correspondiente a las malas acciones, simbolizadas por una cabeza de rostro deforme. De él cuelgan dos diablos intentando inclinarlo a su favor.



Fig. 9. Tímpano de la iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza).

⁵⁵ BASCHET, "Jugement de l'âme, jugement dernier...", pp. 179 y ss.

⁵⁶ Se da esa misma circunstancia en las iglesias de San Blas de Talignano en las proximidades de Parma (Italia) y de San Miguel de Guzargues (dept. de Hérault, Francia), aunque en ambos casos la figuración de San Miguel con la balanza dista de presentar la complejidad iconográfica de lo que vemos en Biota.

Bajo esta escena se disponen dos figuras muy desgastadas. Una de ellas, tendida horizontalmente, presenta evidentes rasgos zoomórficos, lo que la configura como un ser de carácter diabólico. La otra, en peor estado de conservación, parece humana. Se halla prendida de las piernas de la anterior, por lo que cabe deducir que se trate de un condenado y que el ser demoníaco sea, al tiempo que diablo, metáfora del propio infierno⁵⁷. Refuerza esta idea el hecho de que en la parte opuesta del tímpano dos ángeles sostengan, como contrapunto a la imagen anterior, lienzos en los que se acogen las almas de varios elegidos en una iconografía que presenta evidentes paralelismos con la representación de los justos en el seno de Abraham⁵⁸. A pesar de que este último se caracteriza por su *status* de lugar de destino, mientras que el *seno de los ángeles* presenta un carácter transitorio, por regla general ligado a la idea de transporte para las almas de los elegidos, en este caso hay que verlo más bien como alusivo a una situación definitiva por contraposición a la de los condenados en el infierno⁵⁹.

Cobra en el caso del tímpano de Biota una gran importancia su ubicación a la hora de analizar el sentido de su mensaje iconográfico. Un par de catas realizadas durante la campaña de excavaciones arqueológicas llevada a cabo en 1998 ante la fachada sur de la iglesia demuestran la utilización de ese ámbito como área de enterramiento desde el momento mismo de su edificación⁶⁰. Es por tanto bastante probable que lo representado en el tímpano de la portada obedezca a una decisión directamente relacionada con la función a la que estaban destinados los terrenos colindantes con esa parte del templo.

A pesar de desplegarse sobre el limitado espacio de uno de los capiteles de su nave, la iglesia de San Miguel de Fuentidueña (Segovia) nos ofrece un ejemplo de juicio colectivo de gran riqueza iconográfica (fig. 10). Conforme a lo habitual en los capiteles adosados al muro, el pesaje se muestra sobre la cara frontal. Sostenida por el propio arcángel la balanza, venciendo la resistencia de varios diablos, se inclina del lado de las buenas obras. Se coincide aquí con Biota y Estella en representar el destino de los justos a partir del motivo del *seno angélico*. Mientras son sólo dos los bienaventurados que ocupan el lienzo sostenido por un único

⁵⁷ La imagen del infierno como un ser vivo cuenta con una tradición antigua que se inscribe en el marco de las primeras figuraciones del mismo. En el salterio de Utrecht, por ejemplo, figura varias veces en forma de monstruo en tanto que los apocalipsis ilustrados suelen representarlo de ese mismo modo siguiendo al jinete que monta el caballo pálido. Por su parte la boca devoradora del románico no es sino otra manifestación biomórfica del infierno. Es, como señala G. LE DON, “*tout à la fois le Monstre, le Gouffre, et les Ténébres de l’anéantissement*” (“Structures et signification de l’imaginerie médiévale de l’enfer”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 22 [1979], p. 363).

⁵⁸ D. OCÓN ALONSO ha señalado las similitudes estilísticas e iconográficas entre esta portada y la de San Miguel de Estella. El parentesco entre ambas se aprecia particularmente en los seres diabólicos y en las representaciones biomórficas del infierno. También en los ángeles que recogen en lienzos las almas de los justos cabe ver un reflejo de los bienaventurados acogidos en el seno de Abraham de Estella (*Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra*, vol. I, Madrid, 1987, pp. 103-104). M. MELERO ha incidido igualmente sobre esas coincidencias (“El llamado taller de San Juan de la Peña, problemas planteados y nuevas teorías”, *Locus Amoenus*, 1 [1995], p. 50, n. 7).

⁵⁹ Sobre la caracterización y significados del *seno de los ángeles*, remito a BASCHET, *Le sein du père...*, pp. 268-272. Recoge diversos ejemplos en los que el seno angélico sugiere el estado celeste de los bienaventurados, algo, por lo demás, ya visto anteriormente en el claustro de San Pedro de Soria.

⁶⁰ E. J. LLAMAS, F. J. VIDOSA y M. A. PUEYO, “Intervención arqueológica en el entorno de la iglesia de San Miguel (Biota/Zaragoza)”, *Suassetania*, 19 (2000), pp. 59-68.



Fig. 10. Capitel de la nave de San Miguel de Fuentidueña (Segovia).

ángel, el infierno que se le opone se encuentra bastante más poblado. Su configuración combina lo biomórfico, representado por las fauces abiertas de una cabeza diabólica, con uno de los motivos más recurrentes en la iconografía bajomedieval del infierno: la caldera. Ésta se halla ocupada por cinco condenados, cuya disposición abigarrada aumenta, en contraste con el lienzo angélico, la sensación de máxima ocupación (a lo que, adicionalmente, contribuye la presencia de varios diablos enfrascados en actividades punitivas). Probablemente haya que ver en esta magnificación de lo infernal un reflejo de la creencia en la salvación como cosa de pocos⁶¹.

Similar concepción se da en la portada Sur de la iglesia de San Vicente de Larumbe (Navarra) donde, a la derecha de la psicostasis, la puerta cerrada del Paraíso se flanquea por

⁶¹ Así, por ejemplo, en el *Elucidarium*, obra no muy alejada en el tiempo del capitel segoviano y, por lo demás, el tratado de vulgarización teológica más difundido de la Edad Media, Honorius Augustodunensis sostiene que la inclinación natural de la humanidad al pecado la aboca mayoritariamente a la condenación. El medievalista ruso AARON GOUREVITCH sitúa incluso esa idea como hilo conductor del *Elucidarium* en su conjunto (*“L’Elucidarium: vulgarisation théologique et piété populaire au Moyen Age”*, en *La culture populaire au Moyen Age*, París, 1996, p. 268).

las figuras de San Pedro con la llave y un par de ángeles depositarios de los libros de la vida. Ningún bienaventurado parece haber superado positivamente el pesaje. Por el contrario, en el lado opuesto, en un infierno caracterizado una vez más por lo biomórfico enormes serpientes acosan a varios condenados de los que únicamente se han representado sus cabezas.

Como en Fuentidueña, también se despliega sobre un capitel (doble en este caso) el juicio que aporta el claustro de la colegiata de Santillana del Mar (Cantabria). Localizado en su panda oeste se nos presenta sobre el único capitel historiado de la misma. En su cara Norte san Miguel maneja la balanza al tiempo que dirige su lanza contra el demonio. A partir de ahí se desarrolla con cierto detalle el destino de justos y réprobos. A la figura del arcángel le sucede la de un ángel psicopompo acogiendo bajo su manto las almas de varios justos. La secuencia se culmina con una interesante representación de la Jerusalén Celeste, figurada a partir del tradicional recurso de alojar bajo arcadas las almas de los bienaventurados⁶². Éstos, sistemáticamente representados en el conjunto del capitel a modo de cabezas o bustos, se encuentran protegidos por un ángel que abarca, bajo sus alas extendidas, al conjunto del ámbito celestial. En sentido contrario la figura diabólica alanceada por san Miguel aprisiona entre sus garras las cabezas, arracimadas, de un grupo de condenados, completándose el ámbito de lo infernal con la figuración de un segundo diablo que parece jugar con un otro racimo más nutrido incluso que el anterior.

Con una escenografía mucho más sencilla que la de los ejemplos anteriores parece igualmente referirse a un juicio colectivo uno de los capiteles del exterior del ábside central de la iglesia del monasterio cisterciense de Gradefes de Rueda (León). Decorado en bajo relieve, su cara central muestra la escena del pesaje, con la balanza colgada del techo y flanqueada por el diablo y por san Miguel. A pesar de la erosión se distinguen en cada uno de los platillos lo que parecen dos pequeñas cabezas. Probablemente se ha pretendido significar a través de ello el juicio de las almas de los dos personajes que ocupan la cara derecha del capitel y cuyo destino paradisíaco se expresa no sólo a través de la inclinación de la balanza (favorable al lado del arcángel) sino también a través del árbol que, visible en la cara opuesta de la cesta, se erige en imagen sintética del Paraíso que les aguarda (fig. 11).

LA PSICOSTASIS EN RELACIÓN CON EL PECADO

Con frecuencia la representación del pesaje se muestra en estrecha relación con la figuración del pecado, al punto de constituir una de las formulaciones más recurrentes del tema en la plástica románica.

Probablemente el caso más interesante de esta tipología (por lo demás, como señalaba en la introducción, la más antigua representación de la psicostasis en el arte medieval hispano) nos lo ofrece, a caballo de los siglos XI-XII, el Beato de Silos (*British Library*, Add. Mss. 11695). El fol. 2 del manuscrito presenta una compleja miniatura centrada temáticamente en

⁶² Para los muchos ejemplos que pueden aducirse remito a M.L. GATTI PERER (ed.), *La dimora de Dio con gli uomini* (Ap. 21, 3). *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milán, 1983.



Fig. 11. Capitel del ábside de la iglesia del monasterio de Gradefes (León).

la representación del infierno⁶³. Inscrito éste en un tetralóbulo, basa su sistema penal, tal como nos informa una inscripción, en la alternancia entre lo gélido y lo candente⁶⁴, motivo clásico en las visiones literarias del más allá que alcanzará igualmente amplio eco en lo iconográfico. La actividad punitiva corre a cargo de demonios específicos identificados con sus nombres: Beelzebub y Radamas, se atribuyen el castigo de un avaro (atacado además por diversos reptiles) mientras que Atimos procede contra una pareja de lujuriosos. Un tercer diablo, Barrabas, intenta falsear el pesaje que san Miguel lleva a cabo en las lindes de los dominios infernales. No resulta sorprendente que sean precisamente la lujuria y la avaricia los pecados que se castigan en el infierno silense. Son los más denostados por la iglesia en los siglos del románico y, consecuentemente, los más representados por la imaginería contemporánea. También los que con más frecuencia aparecen asociados a la psicostasis.

Alejado tanto de la sofisticación iconográfica como de la elegancia formal del Beato se nos presenta uno de los capiteles sobre los que apea el arco triunfal del presbiterio de la pequeña iglesia cántabra de San Martín de Sobrepenilla. La evidente tosquedad de su talla se compensa sobradamente por el interés de lo representado. El pesaje de su cara frontal se flanquea en las laterales por las imágenes de la lujuriosa con los pechos mordidos por serpientes, y del avaro con la bolsa al cuello, acosados ambos adicionalmente por la acción punitiva de sendos diablos (fig. 12). Si el que hostiga a la mujer no presenta particularidades dignas de mención,

⁶³ Probablemente ajena al Beato e insertada en el mismo juntamente con partes de un lujoso antifonario, su iconografía ha sido objeto de dos excelentes estudios, complementarios entre sí, a cargo de M. SCHAPIRO ("Del mozarabe al románico en Silos", en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, pp. 39-56) y de J. YARZA ("El infierno del Beato de Silos", en *Formas artísticas...*, pp. 94-118).

⁶⁴ "Ad calore nimio transibunt ad aquas nivium. Et ad aquas nivium transibunt ad calore nimium".



Fig. 12.-San Martín de Sobrepenilla (Cantabria).
Desarrollo del capitel de la psicostasis según Miguel Ángel García Guinea.

el que hace lo propio con el avaro viene a reforzar la naturaleza del pecado representado al sostener en una de sus manos una moneda, mientras dirige la otra hacia la boca del pecador. Es probable que, a través de este último gesto, se esté aludiendo a las ganancias ilícitamente obtenidas a través del falso testimonio.

No es menor el interés de un par de capiteles del pórtico de la iglesia de San Julián y Santa Basilia de Rebolledo de la Torre (Burgos). El que representa la psicostasis encuentra su complemento temático en el capitel del soporte contiguo. En su cara occidental un avaro, con la bolsa al cuello y los brazos levantados, se acompaña de un diablo de flamígera cabellera, inspirador de su reprochable conducta. La cara opuesta da cuenta de la muerte del avaro y del consiguiente destino de su alma: un par de seres diabólicos se disponen a transportarla, encadenada, a un infierno que aquí no se representa. Entre ambas imágenes, sobre la cara que mira al sur, un personaje barbudo transporta sobre uno de sus hombros un enorme pez (fig. 13). En mi opinión esta última imagen alude una vez más a la lujuria, si bien encarnada, contrariamente a lo que es habitual en el románico, en el hombre⁶⁵. Estaríamos por tanto una vez más ante el binomio avaricia-lujuria asociado iconográficamente a la temática del pesaje.

En la iglesia de Santa Cecilia de Chibluco (Huesca) la psicostasis del capitel meridional de su arco de triunfo presenta una notable particularidad. En él la escena del pesaje se desplaza, contrariamente a lo habitual cuando de capiteles adosados se trata, al lado derecho de la cesta, ocupando la cara central una figura femenina en actitud de recogimiento. Una inscripción localizada inmediatamente sobre su cabeza la identifica como santa Cecilia. Su presencia en estas lides debe interpretarse como un llamamiento a la intercesión de la santa en el trance del juicio de las almas. El capitel opuesto presenta una similar ordenación, organizada en este caso en torno a una figura demoníaca que, ocupando igualmente la cara central, actúa

⁶⁵ Para la imagen del portador del pez en relación con la lujuria véase P. RODRÍGUEZ BARRAL "Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa", *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp. 21-23. También A. GÓMEZ GÓMEZ propone una similar identificación para el portador del pez de Rebolledo (*El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao, 1997, pp. 39-40).



Fig. 13. Capitel del pórtico de la iglesia de Rebolledo de la Torre (Burgos).

como contrapunto de la imagen de la santa titular de la iglesia. Con uno de sus brazos extendidos agarra la bolsa que pende del cuello del avaro situado a su derecha, mientras con el contrario hace presa en los cabellos del personaje femenino dispuesto a su izquierda. La condición pecadora de la mujer, reafirmada por la presencia de un segundo diablo igualmente ocupado en asir la cabellera de la desventurada, está fuera de toda duda. Aunque, a primera vista, parece proteger una figura infantil bajo su manto, el contexto en que se integra apunta más bien a que se haya pretendido representar, a través de ese recurso, su estado de gravidez. Una imagen pues de carácter obstétrico que, como muchas otras de esa misma naturaleza, cabe poner en relación con el pecado de la carne⁶⁶.

A diferencia de los casos anteriores, la psicostasis de la portada de la iglesia de Nuestra Señora de Baldós en el pueblo de Puente de Montañana en la Ribagorza oscense se inscribe en un programa de mayor alcance. El tímpano remite a la arquetípica *Maiestas* románica aunque prescindiendo de la figuración del *Tetramorfos*. La restante decoración figurada se des-

⁶⁶ No son pocas las que, con características similares e idéntica intención moralizante, pueblan los canecillos de las iglesias románicas. Véase al respecto A. GÓMEZ GÓMEZ, "La iconografía del parto en el arte románico hispano", *Príncipe de Viana*, 213 (1998), pp. 79-102 (esp. 92 y ss.).

pliega a lo largo de las ménsulas y capiteles de ambos lados de la portada. La intensa erosión de la piedra no impide seguir, en líneas generales, el sentido de lo representado. En este caso la imagen del pesaje se acompaña, a su derecha, de una cabeza trífrente más demoníaca que trinitaria⁶⁷ y, a su izquierda, de un ciclo que, a través de las vicisitudes de la historia de Adán y Eva, remite a la caída de la humanidad en el pecado. Éste se encarna una vez más en el binomio avaricia/lujuria. La primera a través de la imagen del usurero que, con la bolsa sobre su regazo, es acosado por varias criaturas de connotaciones más o menos demoníacas. Situación compartida por la lujuriosa visible en una de las mochetas que sirven de apoyatura al dintel. Desnuda de cintura para arriba se nos muestra, a diferencia de la tradicional *femme aux serpents*, víctima de la agresión de animales de aspecto felino que, al tiempo que muerden ambos lados de su cara, arañan sus pechos con las garras delanteras y su sexo con las traseras.

Los ejemplos que acabamos de comentar se acuerdan plenamente con la tendencia románica a la consideración preeminente de la avaricia y la lujuria a la hora de la representación plástica del pecado⁶⁸. Cuando su integración en la iconografía de la psicostasis opta por prescindir de uno de los términos de ese binomio, lo hace para decantarse, preferentemente, por la figuración de la avaricia. En la portada de Vallespinoso de Aguilar (Palencia) la escena del pesaje viene precedida de la figura del avaro con la bolsa al cuello, acechado por un diablo, y con la figuración, en el capitel inmediato, de la imagen de un difunto sobre su lecho mortuorio. La combinación de ambas escenas no puede por menos que recordar lo visto en Rebolledo de la Torre. Aunque lo representado en Vallespinoso no sea tan explícito, todo parece indicar que nos encontramos igualmente ante el tema de la muerte del avaro.

Parece referirse también a la avaricia la psicostasis de uno de los capiteles de la nave central de la iglesia de Wamba (Valladolid). Mientras su cara central viene ocupada íntegramente por la escena del pesaje, en una de las laterales el personaje cuyas acciones se contraponen en la balanza, sostiene en sus manos sendos objetos circulares. No es infrecuente en la iconografía románica relativa al pecado la presencia de personajes asociados a tales objetos. Sin que exista un acuerdo en torno al significado de los mismos, diversos autores han apuntado una posible relación con la avaricia, al identificarlos bien con una rueda de molino, bien con algún instrumento destinado a medir el grano⁶⁹. Por lo demás no faltan imágenes en las que el porta-

⁶⁷ Aunque con frecuencia las cabezas tricéfalas o trífrentes se relacionan con la Trinidad, pueden también adoptar un significado diabólico. La pintura mural románica nos ofrece un ejemplo de ello en la Anástasis de la iglesia de Asnières-sur-Vègre (Maine). Una tipología diabólica que alcanzará gran predicamento en la pintura gótica italiana (no en vano Dante en la *Divina Comedia* [Infierno 34, 37-39] describe al diablo como un ser dotado de tres caras). En lo hispánico otro ejemplo de *vultus trifrons* identificable por el contexto como claramente demoníaco nos lo proporciona un capitel de finales del siglo XIV que, procedente del claustro de las Bernardas de Valldaura, se conserva en la Escuela de Artes y Oficios de Manresa (G. DE PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, especialmente pp. 39-53, il. 22). Creo que ese mismo sentido diabólico debe atribuirse a la ménsula de Montañana. Tanto su aspecto como la importancia que en el conjunto del programa adquiere la idea del pecado invitan a ver en ella una alusión al demonio.

⁶⁸ RODRÍGUEZ BARRAL, "Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria...".

⁶⁹ Es de sobras conocida la pésima prensa de que gozan los molineros en la literatura medieval, acusados sistemáticamente de estafar, llevados de la avaricia, parte de la harina (cf. C. RIVALS, *Le moulin et le meunier: mille ans de meunerie en France et en Europe*, vol. 2 [*Une symbolique sociale*], Portet-sur-Garonne, 2000).

dor del objeto en cuestión es indefectiblemente caracterizado como avaro a través de la presencia adicional de la paradigmática bolsa al cuello (capiteles de Santa María de Estfábaliz en Álava y Saint Pierre de Bresle en Auvergne). Viene a abundar en tales interpretaciones un conocido capitel de la iglesia de San Lázaro de Autun (hoy en el museo de la catedral borgoñona). Representando el suicidio de Judas (figura emblemática de la avaricia en el mundo medieval) llama la atención la presencia del objeto circular que actúa como contrapeso de la soga de la que pende el apóstol traidor, imagen repetida con escasas variantes en un capitel de Saulieu.

Menos presente en la plástica románica, la soberbia fue considerada ya por los primeros tratadistas del pecado como primero entre los siete capitales y raíz del resto de la serie⁷⁰. La iconografía románica optó las más de las veces por aludir a ella a través de la imagen del caballero descabalgado (emblemático de la soberbia humillada) o de la ascensión de Alejandro. Entiendo que esto último es lo que se ha pretendido representar en la portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraime (La Coruña). A pesar de la intensa erosión de la piedra la identificación del pesaje en uno de los capiteles de su parte derecha no ofrece margen de duda. Resulta más difícil hacer otro tanto con el capitel que se le enfrenta en el lado opuesto de la portada, si bien la presencia en el mismo de un personaje humano flanqueado por lo que parecen animales alados induce a pensar en el tema de la ascensión al cielo del mítico rey macedonio⁷¹. Aunque el deterioro de la piedra impide ser categórico en tal identificación, vendría a abundar en ella la presencia contigua de la caída de los primeros padres, combinación en absoluto infrecuente en la plástica románica⁷².

Parece también relacionarse con el pecado la psicostasis de la fachada de la iglesia navarra de San Martín de Artaiz. Reducida a sus elementos básicos, prescinde de cualquier alusión al cielo o al infierno para mostrar en torno a una balanza equilibrada y con sus platillos vacíos las figuras respectivas del arcángel, que la sujeta, y del diablo intentando tramplear el resultado. Junto a éste una figurilla desnuda alude al alma que espera el juicio. La imagen ocupa la primera de las seis metopas que sobremontan, como si de un friso de tratase, la portada de acceso. La temática religiosa de las mismas⁷³ se alterna con representaciones, en los canecillos

⁷⁰ C. CASAGRANDE y S. VECCHIO, *Storia dei peccati nel Medioevo*, Turín, 2000, pp. 3 y ss.

⁷¹ Tanto J. SOUSA ("La portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraime", *Brigantium*, 4 [1983], p. 151) como T. C. MOURE PENA ("La fortuna del ciclo de 'Daniel en el foso de los leones' en los programas escultóricos románicos de Galicia", *Archivo Español de Arte*, 315 [2006], p. 281) identifican lo representado con el tema de Daniel en el pozo de los leones. También se apunta a ello J. R. FERRÍN GONZÁLEZ (*Arquitectura románica en la "Costa da Mor-te": de Fisterra a Cabo Vilán*, La Coruña, 1999, p. 55) si bien objeta la incongruencia que supone la presencia de seres alados en la supuesta escena. La hipótesis de Daniel entre los leones resulta poco plausible, habida cuenta de que esa misma temática es claramente visible sobre el capitel exterior de la jamba derecha de la portada, en lo que supondría un improbable alarde reiterativo. Dicho sea de paso, la presencia de este último tema se acuerda perfectamente con la psicostasis por los mismos motivos aducidos en relación con la portada de Cambre (*vid. supra*).

⁷² Así puede verse en el mosaico pavimental de Trani, en la portada de la catedral de Basilea, o, ya en lo hispánico, en la portada de San Pedro de Cervatos (F. ESPAÑOL, "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la *Ascensión de Alejandro* y el *Señor de los animales* en el románico español", en *Vº Congrés Espanyol d'Història de l'Art*, Barcelona, 1986, vol. I, pp. 49-64).

⁷³ A la escena del pesaje suceden, por este orden, un sacerdote oficiando, una *Anástasis*, el sacrificio de Isaac, la parábola del pobre Lázaro. La secuencia se completa en la sexta metopa con una imagen de carácter profano en la que dos caballeros se enfrentan en singular combate.

que sirven de apoyo al alero que las protege, alusivas al mundo del pecado. Predomina la referencia a la lujuria personificada en un exhibicionista y en una parturienta⁷⁴. Similar sentido negativo cabe atribuir a la bailarina y músicos de otros tres canecillos⁷⁵, culminando todo ello, en el más extremo, con la imagen de un ángel (¿San Miguel?) sometiendo a un dragón, símbolo de la eterna lucha entre el bien y el mal. Se ha señalado la contraposición entre lo sagrado y lo profano que implica la alternancia metopas/canecillos⁷⁶. En todo caso e independientemente del sentido global que se dé al conjunto, en absoluto está fuera de lugar establecer una relación entre la metopa dedicada al paisaje y los pecados representados en los canes.

Aunque no son pocas las dificultades que, debido a su estado actual, entraña cualquier aproximación interpretativa al zócalo derecho de la portada del monasterio de Santa María de Ripoll (Gerona) creo que no es aventurado relacionar lo representado en lo que resta de los seis medallones que se suceden a lo largo del mismo con la temática que abordamos en este apartado. De todos solamente es posible una aproximación temática a tres de ellos, ya que casi nada queda de lo figurado en los restantes. Los dos primeros (contando desde la izquierda) presentan como común denominador la presencia de sendas figuras diabólicas incitando al pecado⁷⁷. En un caso el diablo sostiene un objeto alargado que un personaje, arrodillado de espaldas ante él, dirige contra sí mismo, en probable alusión a la cólera, con frecuencia encarnada en el arte románico por un personaje atentando con un cuchillo o espada contra su propia vida⁷⁸. En el contiguo el diablo tentador acompaña a una pareja en actitud de conversar. Gudiol Cunill en una de las primeras aproximaciones a la iconografía de la portada ha visto en esta última escena, en opinión que comparto, una referencia a la lujuria⁷⁹. Un tercer medallón viene ocupado por una figura alada que, en posición frontal, alza su mano derecha en actitud de sostener algún objeto hoy desaparecido. Resulta plausible conjeturar que se tratase de una

⁷⁴ GÓMEZ GÓMEZ, “La iconografía del parto...”, p. 94.

⁷⁵ Es sobradamente conocida la condena eclesiástica de las actividades juglarescas. Para el caso de la danza femenina sin duda su voluptuosidad era vista como una incitación a la lujuria. Es significativo a ese respecto la equiparación en la plástica románica de la imagen de la Salomé danzante con la de las bailarinas-juglaresas (W. DEONNA, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Bruxelles, 1953, pp. 62-64).

⁷⁶ YARZA, “San Miguel y la balanza...”, p. 145.

⁷⁷ Las lecturas que se han dado acerca de la posible temática de los medallones, si bien son diversas, apuntan todas ellas hacia su relación con el mal, oscilando entre el castigo de los pecadores en el infierno y la representación de diversos pecados (opción ésta, a mi juicio, más plausible).

⁷⁸ Imagen derivada de la *Psicomaquia* de Prudencio, en la que la *Cólera*, tras ser vencida, se da muerte con su propia lanza quebrada. Remito a las páginas que dedica al respecto M. ANGHEBEN en *Les chapiteaux romans de Bourgogne. themes et programmes*, Turnhout, 2003 (pp. 385-388), donde aporta no pocos ejemplos del tema en el área de la Borgoña. De su popularidad da cuenta también el hecho de que sea uno de los pecados representados en el infierno de la portada de Santa Fe de Conques. En este caso el colérico, al que un diablo utiliza como montura, hunde un cuchillo en su propio cuello (cf. Jean-Claude BONNE, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, París, 1984, pp. 305-306).

⁷⁹ “...un diable temptant a una fembra incitada al peccat per un home, en que podria veure-s'hi una referencia a la luxuria” (J. GUDIOL y CUNILL, “Iconografía de la portada de Ripoll”, *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 19 [1909], p. 22.). Dicho sea de paso el emparejamiento entre la ira-cólera y la lujuria se da también en uno de los capiteles de la Magdalena de Vézelay en el que un personaje en trance de hundir una espada en su propio pecho se complementa con una representación de la *femme aux serpents*, imagen paradigmática de la lujuria románica.

balanza y que el bulto hoy más o menos informe visible bajo la misma fuese en su día un diablo probablemente enfrascado en la tramposa actividad de decantar el pesaje a su favor⁸⁰.

El contenido escatológico del zócalo se imbrica semánticamente con la representación, en el inmediato lateral de la portada de la parábola del pobre Lázaro, con especial atención en su desarrollo a los respectivos destinos de sus protagonistas en el más allá. Todo ello debe ponerse en relación con la probable existencia de un pórtico con función funeraria⁸¹. Ese era en efecto uno de los cometidos que, ya en el siglo VII, el primer concilio de Braga otorga a esos espacios. Su canon XVII, al tiempo que prohíbe los enterramientos en el interior de los templos, reserva a tal fin los atrios o pórticos. Los concilios provinciales de la España del siglo XIII reiteran esa norma, otorgando el privilegio de ser enterrados en el pórtico a nobles y prelados⁸². Para el caso concreto de Ripoll, algunos indicios arqueológicos vienen a sustentar esta hipótesis. A pesar de que el ámbito más recurrente de enterramiento condal parece haber sido el ala del claustro que daba al capítulo, en excavaciones llevadas a cabo en 1885 apareció, bajo el umbral de la portada, un sepulcro, al tiempo que, por esas mismas fechas, se conservaban, a ambos lados de la misma, fragmentos de otros sarcófagos⁸³. Desde este punto de vista hay que subrayar la perfecta adecuación de la probable finalidad "*ad tumulandum*" del pórtico con los motivos analizados. Conviene además tener presente a este respecto el carácter escatológico atribuido a los pórticos, nártex o galileas de las iglesias por los exégetas medievales. La *galilaea* o galilea se pone en relación con la Galilea evangélica donde, sobre una de sus montañas, el Cristo resucitado se aparece a los apóstoles. Los doctores de la Iglesia hablan de esta *galilaea* como de un momento en el que los justos verán a Dios cara a cara tras el final de los tiempos⁸⁴.

De un modo más abstracto que en los ejemplos vistos hasta aquí, la dialéctica psicostasis/pecado puede expresarse igualmente a través de la confluencia del pesaje con el de la caída de Adán y Eva, prescindiendo de cualquier otra alusión a pecados específicos. En la iglesia pontevedresa de Santiago de Arcade en Soutomaior (Pontevedra) ambos temas se complementan a través de su representación en cada uno de los dos capiteles del arco triunfal, mientras que en la soriana Ágreda ocurre otro tanto en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña en sendos capiteles de la nave dispuestos sucesivamente. En la portada, más tardía pero de concepción aún románica, de la iglesia parroquial de Santa María de los Dolores de Peralta de Alcofea (Huesca), el programa de los capiteles, imposible por su estado de analizar en su globalidad, gira vagamente en torno a la idea del combate entre el bien y el mal, llevado a su culminación en la escena de la psicostasis. A ésta se le opone en la jamba contraria un capitel no menos explícito con los primeros padres a ambos lados del árbol prohibido.

⁸⁰ La hipótesis de que se represente en el medallón a San Miguel con la balanza la apunta por vez primera F. RICO: "Signos e indicios en la portada de Ripoll", en *Figuras con paisaje*, Barcelona, 1994, p. 117 (reed. 1976).

⁸¹ I. BANGO TORVISO, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española," *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992), pp. 93-132 (esp. p. 109).

⁸² I. BANGO TORVISO, "Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 40-41 (1975), pp. 179-180. Véase también S. SEBASTIÁN, *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, 1994, pp. 299-300.

⁸³ J. M. PELLICER, *Santa María del Monasterio de Ripoll*, Mataró, 1888, p. 377, n. 8.

⁸⁴ K. KRÜGER, "La galilée clunisienne", *Dossiers d'Archéologie*, 269 (2002), pp. 110-113.

EL TÍMPANO DE SAN MIGUEL DE UNCASTILLO: UNA “PSICOSTASIS” SIN BALANZA

La iglesia de San Miguel de Uncastillo (Zaragoza) poseyó en tiempos en su fachada sur una portada⁸⁵ de gran interés iconográfico tanto por el abigarrado conjunto de escenas aparentemente profanas que pueblan sus archivoltas, como por lo inhabitual de la temática del tímpano⁸⁶. Apoyado en dos mochetas decoradas con cabezas monstruosas, y enmarcado por una cenefa a base de palmas, se representa en él la escena de San Miguel y el diablo disputándose la posesión de un alma (fig. 14). Ésta viene representada por una pequeña figura humana desnuda a la que el arcángel agarra por los pies y el diablo por la cabeza en su mutuo intento de hacerse con ella. Los tres protagonistas se acomodan a la forma del arco, configurando un semicírculo en el que se inscribe un crismón trinitario, motivo corriente en la iconografía de los tímpanos del norte de Aragón⁸⁷.

Si la escena es de por sí inusual en un tímpano, la dota de un toque suplementario de originalidad el aspecto de ambos contendientes. San Miguel ostenta, contra lo que es habitual, una poblada barba, mientras que su oponente presenta, en una figuración no demasiado frecuente para el diablo románico, cabeza y torso humanos. Únicamente sus teriomórficas extremidades inferiores son exponente de su carácter demoníaco, adoptando así una imagen probablemente inspirada en los faunos de la mitología clásica.

La inclusión de este tímpano en un artículo dedicado a la psicostasis obedece a la estrecha relación conceptual que presenta con el tema que nos ocupa. Aunque falte aquí el elemento iconográfico más característico, la balanza, instrumento a partir del cual se decide el

⁸⁵ Ésta se halla actualmente en el *Museum of Fine Arts* de Boston, donde consta con el número de catálogo 28.32 y como donación de Francis Barlett (W. CAHN, “Romanesque Sculpture in American Collections, VI. The Boston Museum of Fine Arts”, *Gesta*, 9/2 [1970], pp. 73-76). Vendida en 1915 a un anticuario barcelonés por el cura regente de Uncastillo, con el beneplácito del obispo de Jaca, por la cantidad de 800 pesetas, pasó en 1928 a formar parte de los fondos del museo americano (M.A. ZAPATER y A. GIL, “La portada meridional de la iglesia románica de San Miguel de Uncastillo”, *Suessetania*, 14 [1994-1995], p. 229).

⁸⁶ Es obra del mismo taller responsable de la escultura de la portada de la iglesia de Santa María también en la localidad de Uncastillo, lo que se evidencia no sólo en lo estilístico, sino también en lo iconográfico. Los motivos de las archivoltas son muy similares en ambos casos, hasta el punto de reencontrar incluso algunas escenas reproducidas casi en su literalidad. Para la iconografía de Santa María me permito remitir a P. RODRÍGUEZ BARRAL, “Componentes escatológicos del programa escultórico de la iglesia de Santa María de Uncastillo”, *Suessetania*, 12 (2003), pp. 54-65. Allí recojo la bibliografía publicada hasta ese momento. Debe añadirse a la misma el trabajo de LAURA TORRALBO SALMÓN, *La Escultura Románica de Santa María de Uncastillo*, Uncastillo, 2003. A la portada de San Miguel se dedican, además del artículo de ZAPATER y GIL citado en la nota anterior, el de EVA MARÍA ALQUÉZAR YAÑEZ, “La portada de San Miguel de Uncastillo: nuevas aportaciones a la historia de un patrimonio perdido”, *Seminario de Arte Aragonés*, 57 (1999), pp. 117-150. Por su parte DAVID L. SIMON dictó en el “*Encuentro Transpirenaico sobre Patrimonio Histórico Artístico: La Escultura Románica*” celebrado en Uncastillo en abril de 2000 a instancias de la *Fundación Uncastillo y Le Conseil General des Pyrénées-Atlantiques* la conferencia “La escultura de San Miguel y Santa María de Uncastillo: historietas de la vida cotidiana” en la que, como su título indica, aborda a un tiempo el estudio iconográfico de ambos conjuntos. Debo agradecer al Dr. SIMON su amabilidad al haberme facilitado copia de la misma.

⁸⁷ Coincido con A. SENE en que su presencia aquí parece obedecer más a esa tradición que a motivos iconográficos (“*Quelques remarques sur les timpanes romans a chrisme en Aragon et Navarre*”, en *Mélanges Renée Crozet*, Poitiers, 1966, vol. I, p. 379).

Fig. 14. Tímpano
de la iglesia de
San Miguel de Uncastillo.
Boston,
Museum of Fine Arts.



destino escatológico del alma, es igualmente esto último lo que se trata de dilucidar. Están en juego las buenas y las malas acciones que son las que, en última instancia, decidirán el desenlace de la pugna en un sentido o en otro, y la consiguiente posesión del alma.

El tema de la lucha, en su sentido físico, por las almas de los difuntos aparece en el libro IV (XXXVII) de los *Diálogos* de San Gregorio a propósito de la de un tal Esteban. En la *Vida de San Fursy* (recogida por Beda en la *Historia ecclesiastica gentis anglorum*, III, 19)⁸⁸, cuando el alma del santo sale de su cuerpo ve a los demonios y los ángeles disputando por la posesión de las almas. Otro tanto ocurre en la *Visión de Wettin*⁸⁹. La literatura monástica es en general pródiga en relatos alusivos a las asechanzas del maligno en torno a los agonizantes⁹⁰.

En un plano más literario el *Perlesvaus* aborda el tema en relación con el del juicio individual. En la rama I el rey Arturo, ante el ataúd de un ermitaño, es testigo, sino ocular, al menos auditivo, del juicio por el alma de aquél, concretado en el ruido de la disputa de ángeles y demonios en su empeño de hacerse con ella⁹¹.

En lo iconográfico el tema se da, en fechas cercanas a las de la portada de Uncastillo, en una miniatura del *Scivias* de Hildegarda de Bingen (1165). En ella la disputa material tiene lugar en el momento mismo de la muerte, cuando el alma del difunto aún no ha abandonado totalmente el cuerpo⁹². Más próxima a la imagen aragonesa es la que nos proporciona un capitel de Saint-Benoît-sur-Loire en el que cada uno de los brazos de un cuerpecillo desnudo repre-

⁸⁸ Remito a la edición de M. PIA CICCARESE (“Vita Sancti Fursei”) en *Visioni dell’aldilà in Occidente. Fonti. Modelli. Testi*, Florencia, 1987, pp. 197-199.

⁸⁹ *Ibid.*, (“Visio Wettini”), pp. 409-411.

⁹⁰ Véanse los varios ejemplos aportados por E. BOZÓKY, “Les démons et les morts: Croyances et pratiques pour protéger les morts contre les démons au Moyen Age”, en *Enfer et Paradis. L’au-delà dans l’art et la littérature en Europe*, Conques, 1995, pp. 311-331.

⁹¹ *Perlesvaus o el alto libro del Graal*, ed. de VICTORIA CIRLOT, Madrid, 1986, pp. 10-11.

⁹² BASCHET, “Jugement de l’âme, jugement dernier...”, pp. 173-174, il. 1.

sentando a un alma es agarrado, en su mutua disputa, por un diablo y un ángel. El tema aparece igualmente en varios capiteles de iglesias borgoñonas⁹³. Interesa destacar entre todos ellos uno de Santa Magdalena de Vézelay conservado actualmente en el museo lapidario de la basílica. Se combinan en el mismo la escena del pesaje con la del combate entre ángeles y diablos por la posesión de las almas⁹⁴. Una yuxtaposición que no viene sino a confirmar el estrecho parentesco entre ambos motivos y, por añadidura, a justificar la inclusión del tímpano de Uncastillo en este trabajo.

CARÁCTER POLISÉMICO DE LA PSICOSTASIS ROMÁNICA

He intentado hasta aquí una aproximación a la imagen del pesaje en su diversidad de significados y contextos. Abordar el análisis del mismo en torno a su interacción con los motivos base que han servido de armazón estructural al presente trabajo (teofanías intemporales, Juicio Final, juicio *post mortem*, pecado) pudiera resultar en algunos aspectos una metodología restrictiva. No son pocas las obras en las que varios de esos motivos se superponen o imbrican en programas que desbordan la simple dialéctica entre dos elementos. Sirva como ejemplo la portada de San Miguel de Estella. Aquí el juicio colectivo de las almas que, complementado con la alusión a la resurrección, se constituye en elemento nuclear del componente escatológico del programa debe sin duda ponerse en relación con la presencia en las arquivoltas de imágenes alusivas al castigo de la avaricia y la lujuria, al tiempo que todo ello no deja de modificar el sentido de la teofanía del tímpano dotándola de connotaciones judiciarias.

De modo similar, en buena parte de las obras revisadas en estas páginas son varios los motivos que pueden interaccionar con la psicostasis. En Ripoll o en Montañana la relación directa entre el pesaje y la representación del pecado no deja a su vez de incidir indirectamente sobre la *Maiestas*. En Gradefes, aunque lo que domina es el juicio colectivo representado en el capitel, en el entorno en que éste se localiza varios canecillos aluden más o menos explícitamente al pecado (especialmente a la discordia)⁹⁵. En Rebolledo el discurso sobre la avaricia se superpone a la explícita alusión al juicio particular, expresado a través de la presencia del lecho mortuorio del pecador, circunstancia extensible a la portada de Vallespinoso de Aguilar.

A todo ello hay que sumar las diversas representaciones de la psicostasis que, al margen de otras consideraciones, se presentan iconográficamente aisladas, a veces en relación con la titularidad del templo (San Miguel de Daroca, Sant Miquel de la Portella⁹⁶), y, en todo caso,

⁹³ ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans...*, 2003, pp. 146 y ss.

⁹⁴ Aunque de un modo menos explícito se integra una escena similar en el capitel de Santillana del Mar dedicado al pesaje (*vid. supra*).

⁹⁵ La ubicación de la psicostasis de Gradefes en el exterior del área absidial no es en absoluto infrecuente, al punto de que parece ser una de las localizaciones preferidas del tema. Lo hemos visto en la colegiata de Santa María del Sar (La Coruña). Se da igualmente en San Isidoro de León, o, fuera de España, en Aulnay de Saintogne o en la ya citada iglesia de San Pedro de Vigeois (Corrèze). Pudiera tener que ver con ello la reiterada presencia en esa zona de imágenes alusivas al pecado, temática, como es sabido, recurrente en el repertorio de canecillos y similares.

⁹⁶ Esta última ha sido objeto de un estudio específico por parte de F. ESPAÑOL: "El tema de la psicostasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella", *Quaderns d'estudis medievals*, 2 (1980), pp. 94-101.

adquiriendo un carácter emblemático en relación con el más importante cometido que la escatología medieval adjudica al arcángel⁹⁷.

Cabe insistir igualmente en la relativa frecuencia con que la imagen de San Miguel con la balanza aparece integrada en entornos funerarios. Me he referido a ello en relación a los casos de Biota y Ripoll. También en Rebolledo los notables componentes escatológicos del pórtico debieron pensarse teniendo en cuenta la función funeraria del mismo⁹⁴. Empieza a despuntar con ello una tendencia a recurrir a programas que tienen como protagonista a San Miguel, particularmente en sus tareas más estrictamente relacionadas con el más allá, para la decoración de determinados ámbitos funerarios. Si en el románico es recurso aún en ciernes, el gótico traerá consigo un afianzamiento del mismo en obras como las pinturas de la capilla del cementerio de Barluenga (Huesca), el claustro del castillo de Alcañiz (Teruel) o el arcosolio de la iglesia de Sant Pau de Casserres (Museo Diocesano de Solsona), por citar únicamente algunos casos especialmente significativos en lo hispánico.

En suma, aunque lejos del muy abultado inventario de imágenes de la psicostasis propio de los siglos finales de la Edad Media, el mundo románico no sólo es testigo de su arraigo, sino que llega a construir un repertorio cuya diversidad de propuestas traza las líneas maestras de los derroteros por los que en lo sucesivo va a discurrir la iconografía del tema.

⁹⁷ No cabe descartar en alguno de estos casos connotaciones adicionales inducidas por el contexto. La panda septentrional del claustro de Nuestra Señora de l'Estany (Barcelona) despliega en sus capiteles historiados un programa que condensa la historia de la salvación. Con la caída como punto de arranque (creación de Adán y Eva, pecado original, castigo al trabajo), la redención se aborda a partir de un ciclo mariano (presentación en el templo, anunciación, visitación) culminado en otro de carácter cristológico que desarrolla con cierta prolijidad la infancia, vida pública y Pasión de Cristo. El último capitel de la galería cierra la secuencia con la imagen de San Miguel procediendo al pesaje de las acciones morales. Aunque su aparato iconográfico nada tenga que ver con el Juicio Final, de su ubicación como cierre del programa parece inferirse la intencionalidad de aludir a aquél como culminación de la historia de la salvación. Similar opinión parece sustentar YARZA ("San Miguel y la balanza...", pp. 144-145). Tal vez cabría una reflexión semejante para la psicostasis de la portada de la catedral de Roda de Isábena, a pesar de la incoherencia en la secuenciación de sus diversas escenas.

⁹⁸ Para la función funeraria de los espacios porticados remito a lo dicho anteriormente en relación con la portada de Ripoll y a la bibliografía allí citada.