

REFLEXIONES SOBRE LO FANTÁSTICO

EN EL ARTE MEDIEVAL ESPAÑOL

Es difícil establecer criterios generales sobre el arte medieval, ya que hay dos aspectos dominantes: primero, el predominio del arte que exige la representación material de lo que suele ser inmaterial; y segundo, es que el sistema de trabajo requiere el uso de modelos que se copian continuamente.

Para representaciones divinas el *artista* se vale de la geometría para deshumanizar la imagen. La línea es gruesa, busca la frontalidad y serenidad exenta de emoción de los rasgos faciales, el gesto de la mano es significativo,... Todos estos elementos configuran una idea de la divinidad de aspecto solemne, grandioso, irreal y aterrador. Así, alejando de la realidad al objeto de contemplación, era más permisible y ya se podría hablar de *arte fantástico religioso*. Uso generalizado en el románico.

Sin embargo, el sistema representativo cambia cuando se trata de acercar lo sagrado al hombre; siendo más propio del gótico.

Un punto a tener en cuenta es que el artista medieval parte de modelos que puede manipular más o menos, lo que parece que limita su capacidad inventiva, creadora y de expresión.

Función o significado de lo fantástico

El uso de lo fantástico queda relegado a lugares secundarios, no por esto queda marginado. El artista recurre a estos temas por un deseo de evasión de la realidad, estableciéndose un debate por beligerante dualismo entre el bien y el mal, para representar al segundo como algo monstruoso, y éste siempre proviene de la imaginación.

El hombre medieval mantiene una actitud ante lo desconocido que raya lo morboso. Para él lo desconocido se convierte en algo horroroso, de ahí que crean en seres humanos con partes monstruosas, como personajes de circo, siameses,... salvajes.

Este tipo de personaje aparecerá en documentos y textos y, en siglos posteriores, se fomentará su prototipo por los viajeros que visitan África, la India y, más tarde, América. Ya en el gótico se fijará el tipo iconográfico, en el que el salvaje aparecerá con el cuerpo desnudo y completamente cubierto de pelo y con las facciones humanas; pero no por ello dotado de cierto carácter irracional.

Los temas fantásticos pueblan espacios secundarios o marginales como los canecillos de los aleros de las iglesias románicas; donde la intención es la de juego y humor, dominando lo grotesco y burlón. En los años de transición al gótico, este juego se desplaza a la miniatura marginal de los manuscritos ilustrados, como misales y scriptorium. En la primera mitad del S.XIV aparece la iconografía fantástica desbordando los capiteles de abadías, poblando lugares recónditos de retablos de iglesias, en los claustros cistercienses, en las misericordias de los coros catedralicios, todos, casi en su totalidad, mostrando un mundo de fábula, el apólogo moral, la sátira de costumbres, el dicho popular o el refrán sentencioso, de contenido mordaz o desenfadado.

A pesar de este sentido lúdico y de juego de evasión, el arte fantástico medieval se torna más serio cuando se enfrenta a las representaciones religiosas, a las luchas del bien y del mal. El artista debe encontrar representaciones que muestren el horror, así, la fealdad es signo de perversión, la negrura simboliza las tinieblas, El demonio adopta el color negro, sus extremidades se convierten en garras, la cabeza se rapa o se cubre con melena llameante. Quizá todos estos signos tengan su origen y su posterior desarrollo a causa de los hándices musulmanes y en los manuscritos altomedievales apocalípticos que aparecen en los beatos. También la imagen demoníaca puede adoptar formas semihumanas, animales o vegetales; mezclando los reinos de la

naturaleza.

Una alegoría que acompaña al demonio es el infierno, representándose como un ser animado y monstruo grande y devorador, y que a veces aparece tras el cuarto jinete del Apocalipsis.

Generalmente, el artista sigue indicaciones muy vagas sobre los aspectos o características de estos seres que se describen en los escritos. Esto dará paso a la inventiva artística, al desarrollo de detalles que ideará gracias a su creatividad.

Toda esta iconografía se representará en arquivoltas, como en la Colegiata de Tudela, donde aparecen escenas de castigos; o en la catedral de León, en el dintel del tímpano central, se representará el pesaje de almas y se contraponen los dos mundos en conflicto.

En general, los Santos y la Gloria representan el bien, mientras que el monstruo es el pecado, el diablo o el mal. En resumen, la iglesia medieval recurre a estas representaciones de lo fantástico para adoctrinar y coaccionar al fiel, atemorizándole con estos seres profetizan sobre lo que les ocurrirá si caen en malos pensamientos, palabras u obras.

Aspectos y ámbitos de lo fantástico

En la representación de lo imaginario siempre se ha buscado un soporte figurativo; pero en este terreno, la arquitectura, y sobre todo, la catedral gótica del siglo XIII es la primera obra fantástica. Ésta atiende a unas proporciones suprahumanas que de aquí atrás no cabían en la mentalidad del hombre.

Gracias a las bóvedas de crucería, que permiten enormes vanos en los muros, se erigen inmensas vidrieras coloreadas que permiten entrar la luz a las naves, que crean un ambiente de irrealidad suprema. Así, cuando el fiel entra en la catedral se siente pequeño ante la colosalidad del edificio y se maravilla por el color; siente que es un lugar sagrado, es la casa de Dios, la Jerusalén Celeste. Bajo este punto de vista la catedral gótica tiene una funcionalidad simbólica; por tanto, para el fiel es una construcción fantástica.

Otro tipo de arquitectura de estas características es el castillo-palacio tardomedieval, que aún poseyendo una funcionalidad de defensa no deja de acoger y fomentar lujo hasta el punto de la ostentación. Más que funcional es inútil y ésto es lo que lo dota de cierto valor fantástico.

La Edad Media es prolífera en la celebración de actos públicos, reuniéndose para celebrar fiestas, ceremonias de coronación, etc. Para enriquecer estos festejos montan aparatosas escenografías donde no queda apartada la fantasía. También la literatura de la época describe alegorías de arquitecturas, donde se citan fantásticas edificaciones con increíbles esculturas que representan alegorías de la tristeza, la congoja y el trabajo.

Pero es quizás en la iluminación de pergaminos donde el artista goza de mayor libertad ya que lo más importante es el texto. Aquí el miniaturista dotará a la inicial del texto de decoraciones fantásticas, formándola con animales, híbridos, vegetales o humanos. Será en el gótico cuando a esta inicial se le añada una ornamentación marginal complementaria que rozará la fantasía.

Conclusiones

Por la multitud de objetos e imágenes que se dan son difíciles de encasillar como fantásticas ciertas iconografías; dificultad que se ve acrecentada por la amplitud cronológica y geográfica en la que aparecen.

DEL ÁNGEL CAÍDO AL DIABLO MEDIEVAL

A causa de la práctica ascética, entre los integrantes monásticos y eremitas, se produjo un clima de tensión, el

cual explicaron o achacaron a la contrafigura de Dios, es decir, al Diablo.

El Diablo en los textos antiguos

En la mayoría de textos la figura del diablo es breve y sumaria como consecuencia de su carácter inmaterial. Al tratarse de un ángel, pero caído, le dotaba de cierta ambigüedad. Así, pues, en los primeros siglos del cristianismo aparece como un ángel de color oscuro. Pero, en casos concretos, como en ciertas sectas coetáneas, lo definieron como un monstruo rey de las tinieblas, demonio, león, águila, pez y serpiente; de complicado simbolismo. Cada uno de estos animales pertenecen a los mundos del mal: el demonio al mundo del humo, el león al del fuego, el águila al mundo del viento, el pez al del agua y, por último, la serpiente pertenece al mundo de las tinieblas.

Por esto, no siendo ajeno el cristianismo a esta demonología, identificó al príncipe de las tinieblas con el diablo.

Con el desarrollo de la literatura monástica, el asceta como protagonista de las obras mantenía una lucha constante con el demonio, que se manifestaba bajo apariencias engañosas, desde figuras animales hasta mujeres atractivas y aún ángeles de luz. En algunos escritos aparecen como pequeños etíopes que hacen bufonadas; otras veces, cuando se presenta ante Dios, se le representa como un ángel que simplemente ha perdido su bondad.

Será entre los siglos IV y VII cuando se sienten las bases de la demonología cristiana y entre los siglos VII y XI la demonología popular.

Como consecuencia de la amplitud iconográfica del diablo se buscó concretar el mundo demoníaco de una manera absolutamente material.

El diablo en el arte altomedieval

La fórmula de las características del diablo aún no era concreta y conveniente. Será a lo largo de los siglos IX y X que se desarrollará una rica iconografía demoníaca que se pueda tipificar. La primera, quizá mantenida por la tradición antigua, representa a un diablo que aún es ángel; y la segunda, de cierto tono bizantinizante, es un demonio negro, desnudo, dinámico y de larga cabellera siendo quizá éste último el antecedente del modelo monstruoso del románico.

Diablo e infierno en los reinos hispanos occidentales

Los textos apenas recogen descripciones de Satanás que puedan servir de pautas a los miniaturistas, aunque, sin embargo, sí contienen las descripciones de sus obras, sus castigos y su lugar de residencia o morada.

El cielo se explicaba como un estado espiritual que necesariamente debía ser algo inmaterial; en cambio, el infierno era un lugar material en el que se recibía un dolor físico y palpable. Esto despertó la imaginación y dejó su considerable huella.

La miniatura altomedieval o mazárabe se creaba en monasterios pequeños en un clima que, durante el reinado de Alfonso III, fue optimista y que tras la afirmación del califato se fue oscureciendo. Esta situación política se tradujo también en una transformación, a lo largo del siglo X, de la imagen del diablo que no se estereotipó hasta el siglo XII.

Un caso excepcional en la iconografía cristiana demoníaca del siglo X aparece en la Biblia de León, en el Libro de Job. En ésta se representa al diablo con dos cabezas, vestido de oscuro y con alas negras; signos, todos, de carácter negativo.

Con todo esto se podría concluir que la gran variedad de iconografía del demonio en los Beatos se podrían clasificar en tres etapas. En la primera se usa modelos con signos negativos, de influencia antigua. En una segunda etapa se la representa con rasgos definitorios negativos: piel oscura, rostro monstruoso, garras, etc. Y en una última etapa, superado ya lo altomedieval, los modelos se fueron acercando a los europeos.

En definitiva, el demonio no se creó en el románico, sino que ya por entonces poseía una larga historia.

EL DESCENSUS AD INFEROS DEL BEATO DE GERONA Y LA ESCATOLOGÍA MUSULMANA

El Beato de Gerona, realizado en 975, bebió de diversas fuentes literarias, además de la Biblia.

El folio que contiene el Descensus ad inferos está dotado de gran interés compositivo e iconográfico. Este tema aparece con anterioridad en el arte cristiano, donde Hades es el señor infernal griego.

En el Beato de Gerona se da en una sola imagen varias secuencias de narración: el derribo, por Cristo, de las puertas de los infiernos; Diablo maniatado en actitud de Maiestas Domini; y la salvación de los justos.

En este Beato se distingue dos tipos de infierno: uno, es al que baja Cristo para salvar a los justos y , el segundo, es el infierno del fuego de los pecadores. Es decir, diferencia entre los que murieron sin ir al infierno y los que pagan en él sus culpas.

La tradición escatológica cristiana es pobre en descripciones de infierno y paraíso; sólo se narra el castigo, el fuego y los tormentos, pero nada de su arquitectura o ambiente. Pero, sin embargo, partiendo del Corán surgió una prolífera literatura islámica, donde se describía el viaje de Mahoma a las mansiones celestiales e infernales, llena de cierto tono anecdótico y expresionista.

Estas leyendas fueron duramente criticadas por escritores de las comunidades cristianas mozárabes, arremetiendo contra aquello que consideraron disparatado y ridículo. Atacan principalmente a todo lo referido al paraíso; ya que en lo referente al infierno era casi parecido al cristianismo.

Los castigos comunes en ambas literaturas son, por un lado, el fuego, y desde ahora, con el Beato de Gerona, las serpientes que se enroscan por el pecho. Quizás la serpiente tuviera cierta influencia de la Tierra-Madre, aunque esta figura evolucionará con el tiempo alegóricamente como la lujuria.

Un rasgo a destacar en el Beato es la aparición de esos extraños arcos, que, tal vez, sean un elemento que aluda a los círculos infernales.

Por tanto, es posible que la miniaturista, además de fuentes antiguas tuviera en cuenta las tradiciones orales musulmanas que conocían los cristianos.

EL INFIERNO DEL BEATO DE SILOS

El Beato de Silos fue realizado entre 1.091 y 1.109, brillando en él una notable calidad técnica y cromática.

Se representa el infierno enmarcado en un espacio tetralobulado. En el exterior está San Miguel y en cada lóbulo, en su interior, hay un diablo y distintos atormentados.. Estos demonios son, reconocidos por las inscripciones, Beelzebub, Atimos, Radamas y Barrabas.

Los demonios

A la izquierda se posiciona Barrabas, que lucha con San Miguel. Es representado con cabellera llameante y sus extremidades sugieren garras o patas de animal acuático. Este demonio es considerado desde el s.IV como

la figura del Anticristo, de ahí, que esté luchando con el arcángel.

En el lado derecho queda Radamas, con cabellos rizados del tipo afro, que se representaba en la antigüedad clásica, y en sus manos lleva un garfio y una especie de pequeño látigo. Su origen podría haber surgido de la fusión de dos personajes, uno gnóstico y otro maniqueo.

Abajo está Beelzebub, de perfil parecido al anterior, pero sin rasgos negroides, destacando en él su corona cornuda.

Y, por último, nos queda Atimos, el más ajeno a los otros tres. Se caracteriza por tener una sola pierna, la derecha; y en el lado izquierdo tiene como extremidad una gran pinza de cangrejo con la que acomete contra dos amantes que reposan en una cama de tres patas. Además es el único sexualizado con unos grandes genitales, de donde se aprecia su vinculación a la lujuria.

De todos estos elementos se observan varias procedencias en la miniatura: Antigüedad clásica, demonología hebrea, gnosticismo y maniqueísmo, e incluso la propia Edad Media cristiana.

Castigados y castigos

Los castigados que aparecen en el Beato son el rico bien vestido, que simboliza *la avaricia*; y una pareja de lascivos amantes, que representan *la lujuria*. Estos son los vicios más importantes del románico, a los cuales también se aludía con otros nombres como *los espíritus o los espantosos*.

Es extraña la representación de la lujuria como dos amantes, ya que tradicionalmente se la solía presentar como la imagen de la Tierra que se contorsiona convulsivamente. En la pareja no se advierte ningún distintivo del sexo; aunque se ha de suponer que son hombre y mujer.

La avaricia la representa un hombre bien vestido, situado en el centro de la obra, del que pende una enorme bolsa de caudales de su cuello. Entre sus manos porta varias otras y también lo que podría denominarse cuernos de la abundancia. Sobre su cabeza lleva un tocado que se adorna con círculos que asemejan monedas. Es posible que el ataque a las riquezas y a aquel que las poseía incluya cierta crítica a la misma Santa Sede, a Roma y su curia; ya que existe en el miniaturista un deseo por remarcar esta falta. Este rico avariento es atacado por serpientes, que muerden su gorro y hombro, y por raros animales, que parecen tortugas, que le muerden los pies. También está sometido a suplicio por los garfios de Beelzebub y Radamas. Es posible que el castigo con serpientes se pueda relacionar con la tradición musulmana, ya que sus descripciones eran conocidas por los cristianos.

El infierno

La inscripción que aparece en la ilustración comienza en la cabeza de Barrabas, continuando su lectura en el sentido de las agujas del reloj. Se trata de una fórmula mágica dotada con un sentido oculto; además, de un verdadero pantáculo, un talismán evolucionado, capaz de irradiar fuerza mágica.

El diagrama, en sí, nace de un perfecto cálculo matemático, que los renacentistas llamaron número de oro y Euclides, durante el período antiguo, lo explicó como la división de un segmento en media y extrema razón. Este estudio desemboca en esa armonía del movimiento perfectamente conseguida.

El otro rasgo que caracteriza al diagrama es la perfecta conjugación de los colores, que en su esencia son el rojo y el verde; aludiendo cada uno de ellos al calor y al frío, respectivamente. De este modo se simboliza, lo que en la inscripción aparece como suplicio y castigo de los pecadores, que pasarán del frío mayor al calor más espantoso.

Otro signo que destaca por ser innovador es la figura de San Miguel.

SAN MIGUEL Y LA BALANZA. NOTAS ICONOGRÁFICAS ACERCA DE LA PSICOSTASIS Y EL PESAJE DE LAS ACCIONES MORALES

La representación de San Miguel con la balanza alude al pesaje de la buenas y malas acciones, calificándose, de esta manera, psicostasis. Además, en el Beato de Silos lucha contra Barrabas con quien disputa el alma de un muerto. Sin embargo la imagen no es tan común estudiada desde el punto de vista cronológico y formal.

En lo que respecta a lo formal, el ángel dobla o cruza las piernas con un movimiento muy característico; y cronológicamente su historia era muy antigua.

La balanza, el pesaje y la psicostasis en la antigüedad

El origen de realizar un juicio posterior a la muerte ante un tribunal y pesar las acciones para ser egipcio. En el Libro de los muertos, ilustrado muchas veces, describe el pesaje ante el tribunal de los dioses en una balanza manejada por Horus y Anubis. Lo importante sería saber si estos rituales perduraron hasta la conquista romana.

La relación egipcio-judía ha hecho buscar paralelismos del pesaje o de la balanza en la literatura hebrea; aunque los judíos no parecen haberle dado ningún carácter escatológico, ni relevancia alguna.

También en Grecia se conocía con psicostasis desde fechas tempranas. En el mundo romano se personificaba la justicia con la balance.

El primer arte cristiano

La iconografía del pesaje egipcio llegó viva a las comunidades cristianas, llamadas más tarde coptas. Aquí fue donde nació el culto a San Miguel. Mientras, en Roma, por herencia griega, ya se conocía la psicostasis y Hermes-Mercurio, figura encargada de llevar a cabo el pesaje.

Cuando comenzó la expansión del cristianismo creció el interés por los temas del juicio y los ángeles. Este repertorio iconográfico se propagó por Oriente y más tarde por Occidente. Así, la figura del arcángel recogió los distintos elementos que lo caracterizaron. En un primer momento, en el primer arte bizantino, se le representaba como conductor de los ejércitos celestiales, vestido con ricas ropas. Después, se irá imponiendo su carácter como conductor de almas y llega no tanto a sustituir a Hermes como a identificarse con él; razón por la cual la Iglesia reaccionó prohibiendo la representación de San Miguel. Y en un tercer momento aparece como vencedor del dragón apocalíptico, que quizás se representara así por influencia copta.

A pesar de todo esto, del tipo iconográfico de San Miguel con la balanza no se tienen pruebas; aunque si existió debió de ocultarse o prohibirse y acabó desapareciendo.

Alta Edad Media occidental. La balanza y el pesaje de las acciones

En la Alta Edad Media occidental el culto a San Miguel adquiere un auge extraordinario, llegándosele a construir, en el siglo VI, dos iglesias en Roma y, más tarde, una en Francia; convirtiéndose las dos primeras en grandes centros de peregrinación.

Durante este período se le representó como general de los ejércitos celestiales y por lo tanto, general del ejército de algunos países. Esto fomentó la acuñación de monedas con su figura, desterrando así los temas o motivos paganos. Un ejemplo de ello es el caso de Italia.

A pesar de todo esto, la balanza no acompañará al arcángel en las representaciones. En la Edad Media la balanza perdurará como la imagen romana de la justicia, relacionándose en el arte carolingio con el emperador. También de origen antiguo es el Zodíaco que en la Edad Media se cristianiza, dotando a Virgo de la balanza, que también es la balanza de la justicia.

En el Apocalipsis hay una referencia. Cuando se abre el tercer sello aparece el jinete sobre un caballo negro, que representa el hambre, y porta una balanza. Pero en este caso no es signo de justicia, sino que la emula.

En los Salterios Utrecht y de Stuttgart aparece Dios portando una balanza y también es un signo o metáfora de la justicia.

A pesar de todas las representaciones de juicios apareció en el siglo VII, fuentes escritas el tema del pesaje de las acciones, como es el caso de Leoncio de Naplousea en su vida de San Juan el Lismonero o en los escritos que narran la muerte del rey franco Dagoberto.

Alta Edad Media: San Miguel y la balanza

A pesar de la infinidad de representaciones de la balanza como símbolo de justicia en general, existen dos obras que relacionan este elemento con San Miguel, enfocadas en dos contextos iconográficos diferentes: el primero, el Juicio Final, que aparece en la cruz irlandesa de Muiredach, quizás de influencia bizantina; y el segundo, como San Miguel vencedor del dragón-demonio, aparecido en un relieve entre los siglos IX-X en el monte de Gargano.

Bizancio: San Miguel y el Juicio Final

Tras la crisis iconoclasta, Bizancio comienza una etapa de grande desarrollo en todos los terrenos, donde también se incluye el artístico y el iconográfico. Será cuando adquiera gran auge el Juicio Final, que tendrá sus ecos en Oriente y Occidente, donde se encuentra la psicostasis, apareciendo San Miguel dentro del Gran Juicio. Este tema iconográfico se establecerá ya entre finales del siglo XI y principios del XII.

Entre los ejemplos más importantes de Juicio Final destaca el gran icono de Santa Catalina de Monte Sinaí, de la primera mitad del siglo XII; aunque en él no se encuentra la psicostasis. También en un Evangelario conocido como Gr.74 de París, del siglo XI, donde tampoco aparece el pesaje.

Lo que a lo occidental se refiere, pero de influencia bizantina o vinculado a Bizancio, encontramos el ejemplo de mayor importancia en unos mosaicos de la iglesia de Torcello, cerca de Venecia, de finales del siglo XII. En él se incluye el tema de la psicostasis con enfrentamiento de ángel y diablos. Aunque, ya, en la segunda mitad del siglo XI, se ven algunos casos en iglesias de Capadocia, donde se completa el conjunto del Juicio Final con escenas del paisaje de acciones. Este es el caso de Yilandí Kilisse, en Irhala, con San Miguel, el diablo y los platillos de la balanza ocupados por dos cabezas-almas.

San Miguel y la balanza en el románico

La psicostasis se recreará con normalidad en escultura, pintura y miniatura en el siglo XII.

La más antigua de las imágenes se encuentra en El infierno de Silos, realizado entre 1.109 y 1.120; identificándose aquí San Miguel por sus iniciales (SM). El arcángel sostiene la balanza con los platillos equilibrados, ya se ha realizado el pesaje y el avaricioso de riquezas y los lujuriosos están en el infierno.

Coetáneo a esta miniatura se encuentra en una escultura, de hacia el 1.100, el pesaje de almas en el monasterio de La Daurade.

Se podrían establecer variantes dentro de estas representaciones, que difieren por su contexto:

1. San Miguel pesa y se enfrenta al diablo; siendo este tipo el más simple, el cual se podría subdividir:

a. Pseudopsicostasis: peso de acciones

b. Psicostasis: aparecen en los platillos cabecillas o figuras

2. Surge de entremezclar dos escenas

3. San Miguel ataca al diablo o dragón, sintetizándose a San Miguel como vencedor del dragón-diablo con la escena del pesaje

En España un magnífico ejemplo de psicostasis se encuentra en un capitel de Santa María de l'Estany, en Barcelona, donde la balanza es sostenida conjuntamente por San Miguel y un gran diablo.

Durante toda la Edad Media se desarrolló una gran devoción por San Miguel al que se dedican santuarios, iglesias y capillas, en las cuales se representa plásticamente las características de su actividad.

LOS SERES FANTÁSTICOS EN LA MINIATURA CASTELLANO-LEONESA DE LOS SIGLOS XI Y XII

En la miniatura de estos siglos se puede apreciar claramente el encuentro entre las tradiciones mozárabes con las románicas europeas. Aparecieron imágenes, tanto en pintura como en escultura, de seres turbadores de extraña configuración en los que se mezclan lo animal con lo humano.

Esta iconografía prolifera gracias a las narraciones de los libros de viajes transmitidos por la Antigüedad, que comenzaron a copiarse. Otro factor que afecta es el sentido religioso que el hombre tenía del mundo, hasta el punto que lo sacraliza.

En otras narraciones, como los Bestiarios, de origen antiguo, se recogieron descripciones en las que se mezclaba lo animal con lo imaginario, aunque por entonces esto último se creía real.

La miniatura castellano-leonesa recogerá en el Beato de Burgo de Osma un Mapamundi en el que se describe el cuarto continente, tierra desconocida, como un lugar de extremo calor en el que habita un ser humano, sciápodo, desnudo de larga cabellera y con una pierna que culmina con un gran pie.

En otros escritos se describen seres humanoides desnudos, con marcado sexo, con gran nariz y sin boca. Otros, también desnudos, asexuados y con cabeza de perros, cinocéfales. Seres de dos cabezas, dos pechos y cuatro manos... Todos los creían habitantes de ese cuarto continente, concretamente de la India.

También sienten predilección o especial interés por las escenas con centauros, como es el caso del rapto de Deyanida por un centauro que muere por un flechazo de Hércules.

Otros seres son las sirenas, representadas como sirena pájaro, que simboliza el alma de un muerto; aunque la miniatura española prefería las representaciones de la sirena pez como se puede ver en la inicial L de la Biblia de Burgos.

A excepción del caso de las sirenas, todos los seres descritos pueden considerarse humanos. Sin embargo, un ser de difícil encasillamiento es la Manticora, animal con cara de hombre, de color sangre, ojos amarillos, cuerpo de león, cola de escorpión, veloz y que gusta de comer carne, sobre todo la humana. Esta bestia o ser es descrito en numerosas ocasiones al lado de Grifos, Unicornios, Cerastes, etc.

En el Unicornio, cuyo distinto esencial es su gran cuerno, se exalta su gran fiereza, que impide ser capturado por los cazadores teniendo éstos que utilizar como reclamo a una joven doncella que enseña su pecho. Con posterioridad esto dará origen a un simbolismo, en el que el Unicornio es Jesús y la joven doncella es María, como sucede en el Bestiario inglés de la segunda mitad del siglo XII. En otras ocasiones aún se llega más lejos: la bestia es Dios, la doncella es la Virgen y su seno es la Santa Iglesia.

Pero el más representado en manuscritos es el Dragón, del grupo de las serpientes, que incluido en las iniciales se retuerce de manera inverosímil, derrochando agresividad al morder tallos, animales o seres humanos; y su cola se despliega terminando casi siempre en formas vegetales que se abren con colores vivos. Aquí prima lo decorativo sobre lo alegórico. Será en los beatos donde se desarrollen los más fantásticos ejemplares dado que por su sentido negativo representan al mismo diablo. Uno de los ejemplos más interesantes se encuentra en el Beato de Fernando I, de influencia carolingia y, cómo no, también mozárabe.

Otro ser relacionado con el grupo de las serpientes es la Cerastes, especie de dragoncillo o serpiente con cuernecillos claros que aparece en la Biblia de Burgos.

En muchos beatos se ilustra la lucha de un ave extraña con una serpiente dragón. La Biblia A de León, que se perdió, y nos queda su copia de la Biblia B románica nos muestra un ave gruesa con pico y garras como armas poderosas, de cuello acorazado y de cola multicolor.

El Leviatán, de gran parecido con la ballena, pronto establecerá su simbología con el mismo infierno. Es un ser en cuyo vientre se encuentran los condenados. En la Biblia de Ávila se describe como un ser cuya boca ha de abrirse para vomitar a Adán y a la caterva de justos que Cristo ha salvado con su muerte.

Todos estos seres aparecen con mucha frecuencia en las Arcas de Noé que figuran en los Beatos. Por el carácter negativo de esta fauna fantástica, que aparece en la tradición europea y en la mozárabe, se tiende a representarla con una función decorativa.

Durante los siglos XI–XII prolifera esta temática en la miniatura de los Beatos. Al principio aparecen seres que se nombran como animales reales, pero que sufren metamorfosis hasta adoptar rasgos imposibles y aspectos aterradores.

La langosta sufrirá estas transformaciones en el capítulo IX del Apocalipsis, en el que se la describe con dientes poderosos, fuertes colas que terminan en aguijones como los escorpiones, con alas que cuando se mueven producen un sonido semejante al de los carros de combate... dirigida por un ángel armado. A la langosta, por su aspecto negativo, se la dotará en ciertas ocasiones de un carácter simbólico; será tanto un demonio como un mal cristiano.

En el final del capítulo XI del Apocalipsis aparece el templo de Dios en el cielo contrapuesto por la bestia que surge del abismo; estableciéndose así la lucha, el enfrentamiento de Cristo y Anticristo.

Otra visión grandiosa es la del dragón diabólico que se enfrenta con la mujer vestida de sol. El dragón tiene siete cabezas y diez cuernos con coronas de oro.

Junto al dragón apareció la bestia que surge del mar, con siete cabezas, con nombres de blasfemia y diez cuernos coronados.

En ambos casos se ha de tener en cuenta la mística de los números siete y diez. Las dos bestias lucharán contra el Cordero y serán ayudados por los diez reyes de la Tierra, que son los emperadores que persiguieron a las primeras comunidades cristianas.

Otro ciclo lo representa el de la mujer vestida con riqueza que sostiene la copa llena con la sangre de los

mártires y con la fornicación de los hombres. Pertenece al mundo de los seres negativos vinculados al demonio pero que conservan aspecto humano. Otras veces se la representa cabalgando la Bestia bermeja.

También con carácter apocalíptico, aparece al final de los Beatos, el Comentario de San Jerónimo a la profecía de Daniel; donde se representa las cuatro Bestias en Maiestas Domini. Cada Bestia es signo de un imperio de gran poder que será derribado por el siguiente: el león alado es el imperio babilonio; el oso, el persa; el leopardo de cuatro cabezas es Alejandro; y más grotesco y pintoresco es un animal de siete cuernos y una pequeña cabeza en el centro que simboliza el Imperio romano.

APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA E ICONOGRÁFICA A LA PORTADA DE SANTA MARÍA DE COVET (LÉRIDA)

De esta iglesia del románico catalán destaca su portada por el estilo escultórico y por la temática poco usual.

Sobresaliente es la torpeza del trabajo, pero también su habilidad en la realización de los motivos decorativos, en el acabado de las figuras. El escultor es minucioso en el tratamiento de las manos, de los cabellos y en el pulimento de los rostros y acabados. Esta portada resulta extraña dentro de las tierras catalanas.

La iglesia se construyó en diferentes etapas; la primera de ellas es indeterminada, posterior a 1.116; la fachada, realizada en segundo lugar, pertenece a la segunda mitad del siglo XII; y el óculo fue lo último en realizarse.

Análisis formal y estilístico

La ornamentación de la fachada se reduce a motivos abstractos y vegetales, un motivo, un tallo que se retuerce sobre sí mismo en círculos de cuyo interior surge una hoja trilobulada y círculos que envuelven rosetas de cuatro pétalos. Otros motivos figurativos son dos frutos: manzanas; numerosas cabezas humanas y algunos animales. De estas cabezas cabría resaltar el recuerdo de lo antiguo y su probable fuente tolosana; aunque interpretada con cierta libertad. Quizá Covet tenga sus orígenes en torno al eje Toulouse-Compostela.

La distribución de la escultura se realiza siguiendo dos sistemas: el radial y el del arco. El radial colabora a cerrar la composición y a relacionar los arcos con el tímpano. En Covet se utiliza el sistema radial en los relieves de las arquivoltas exteriores e interiores; y el sistema del arco para las arquivoltas centrales, donde se alterna la dovela sencilla con la esculpida.

El tipo de factura es torpe; aunque de buen modelado en las figuras de bulto redondo de las arquivoltas, de buenos acabados en el pulimento de las figuras, en la caligrafía de ciertas telas y en las manos. Las figuras se caracterizan por enormes orejas, rostros redondos e hinchados, ojos redondeados y nariz puntiaguda.

Análisis iconográfico

La lectura iconográfica de la portada de Covet se ha de hacer desde la arquivolta exterior, en la que se narra la caída y sus consecuencias; pasando por la redención que culmina en la Virgen y en la encarnación. Finalmente, la última secuencia, al fin de los tiempos, se daba en el tímpano con la teofanía usual.

La arquivolta externa se centra en la imagen de Adán y Eva que tras cometer el pecado tapan su sexo. Las figuras aparecen con una mano en la barbilla, signo de haber sido consumado el pecado, signo de la caída; alejándose esto de la historia narrativa.

Se ha identificado las figuras de Adán y Eva con el signo zodiacal de Géminis; o sea, con los primeros padres. Durante la Alta Edad Media y sobre todo en el siglo XII se usó el zodíaco cristianizado, en el que cada signo se correspondía con una alegoría veterotestamentaria.

La imagen de Adán y Eva se completa con un total de doce dovelas esculpidas, que dan sentido a todo el conjunto, tantas como los signos del Zodíaco.

En la sexta dovela, aparece un ser monstruoso cuya parte inferior la constituye un solo cuerpo y a partir de la cintura se divide terminando en dos cabezas y cuatro brazos. Este extraño ser es Géminis, el sexto signo zodiacal, que se apoya en una figura demoníaca o monstruosa de carácter negativo. No se trata de aplastar al diablo, sino de apoyarse en él como causante del pecado o base de lo que ocurre.

En la dovela séptima, simétrica a la anterior, hay dos saltimbanquis, símbolos de procacidad y desvergüenza, lo que refuerza la idea básica de la caída de Adán y Eva, a partir de la cual se produce esta alteración; por lo que la vida y la felicidad paradisiacas se convierten en la muerte y el dolor terrenos. Tanto por la temática como por la situación paralela, Adán y Eva, Géminis y el diablo, podrían interpretarse como que tras el pecado original el mal ha llegado al mundo que se ha vuelto al revés, como ocurre con los saltimbanquis; porque el hombre ha perdido la gracia divina.

En la dovela quinta, a la izquierda de Géminis, un hombre se tira de sus largos cabellos en un claro ademán de desesperación o de planto ritual.

En la octava dovela aparece una figura portadora de algo, y tras ella, aparece, a ambos lados, dos personajes que no se reconocen.

La dovela novena representa a un hombre que se vuelve de una forma extraña hacia su izquierda, que se tira con violencia de la barba. Lleva una pequeña capa o manto que vuela hacia el lado contrario al que gira.

La cuarta dovela representa dos músicos dotados de cierto carácter negativo; que por su sentido hedonista y sensual representan el pecado.

El resto de las dovelas o han desaparecido o ya no se pueden leer.

En la portada de Covet la elección de ciertos signos zodiacales se eligen por una justificación iconográfica. La forma circular de las arquivoltas se prestaron como soporte ideal y adecuado para materializar el Zodíaco.

En la siguiente arquivolta de nueve dovelas se alternan lisas con otras talladas. La clave representa un ángel con una cruz, a cuyos lados hay dos figuras, una con dos palomas o pichones en sus manos y la otra con gesto de plegaria está flanqueada por dos leones. Esta última representa a Daniel entre los leones, que se inclinan hacia el suelo. Daniel puede simbolizar el anuncio de la esperanza de Dios o, bien, puede ser la prefigura de Cristo. La otra figura se ve identificado con José, aludiendo así a la purificación del pecado; pero casi con seguridad se trata de Noé, es el elegido y el salvador del género humano y también es la prefigura de Cristo. Así, en Covet, sería signo de esperanza.

En el salmer izquierdo se encuentran la Virgen como trono, Jesús y un profeta que cruza las piernas. Quizá este gesto provenga de la escuela hispano-languedociana.

La arquivolta primera corresponde a los ángeles. En su clave aparece un ángel con la señal de la cruz y a un lado San Miguel y al otro lado San Gabriel; ambos armados de lanzas y escudos oblongos humillando a dos dragones. Simbolizan la lucha contra el dragón-diablo. Los otros dos ángeles son Uriel y Rafael, uno de los cuales porta la señal de la cruz que porta con ambas manos.

La arquivolta interior está compuesta por doce relieves con ángeles, son la guardia de Dios, que se contraponen en número con el doce negativo de las dovelas zodiacales.

Por último, queda el tímpano que completa el programa iconográfico con dos arquivoltas situadas una a cada

lado de él. En el centro está la Maiestas entronizada rodeada por la mandorla mística, sostenida por un serafín y un querubín. A los lados hay dos seres del Tetramorfos: Mateo representado como el hombre que sostiene el libro y Juan como águila. Así, el resto de evangelistas se sitúan fuera de este marco, en las arquivoltas. En la de la izquierda está el león alado que simboliza a Marcos y en la otra, ahora desaparecida, estaría Lucas representado por un toro. Con esto se completa una verdadera Teofanía.

En definitiva, Santa María de Covet introduce como novedad la utilización de las arquivoltas como sujeto de esculturas, contribuyendo así a todo programa iconográfico que culmina en el tímpano.

DE CASADAS, ESTAD SUJETAS A VUESTROS MARIDOS COMO CONVIENE EN EL SEÑOR A SEÑORA, SOY VUESTRO VASALLO, POR JURAMENTO Y COMPROMISO

La distinta consideración hacia la mujer cambió entre principios del románico hasta el gótico.

En el románico la sociedad estaba organizada de tal forma que la cultura quedaba en manos de la Iglesia, sobre todo de los clérigos regulares. Estos eran monjes que se organizaban en monasterios o abadías, que en esta época gozaban de gran poder. Por su modo de vida, que busca la soledad del claustro y la perfección espiritual, se fomentan las obsesiones de tipo sexual que les lleva a tener como verdadero demonio a la Mujer; sobre la que descargan las faltas y las desazones personales. Esta diferencia entre hombre y mujer también se pone de manifiesto en las representaciones artísticas, donde se remarca especialmente el desequilibrio.

Así, en lo religioso, las figuras femeninas más importantes son: María y Eva; esta última como contrapunto de la primera. Sobre Eva se descargan todas las culpas de la humanidad, aceptando todos los halagos del maligno y seduciendo a Adán para que lo hiciera. Autores del siglo XII, como el filósofo Abelardo, establecieron la diferencia entre los dos sexos aludiendo a la diferente procedencia de cada uno: Eva provenía del hombre y Adán directamente de Dios.

Estas diferencias se advierten claramente en el tratamiento artístico de determinados temas como la caída, en la que aparece el árbol con la serpiente enroscada y los dos pecadores. La señal del abandono de la gracia se advierte en la vergüenza que manifiestan los protagonistas ante su desnudez. Lo particular de cada representación está en el gesto que cada personaje hace con la otra mano, la que no usan para ocultar sus genitales sino que a veces Adán señala a la propia Eva, o lleva su mano al cuello en gesto de pensar, o se la lleva al mentón, o acerca el fruto a la boca... Y Eva en algunas ocasiones señala al árbol, o toma fruta de la serpiente, u ofrece la fruta a Adán...

Otro tema muy recurrido es el de la expulsión, que por lo general es llevada a cabo por un ángel que lleva de las barbas a Adán y éste arrastra a Eva. La escena representa en su más alto grado la humillación.

En algunas ocasiones, Eva sale del repertorio del ciclo del Génesis para aparecer sola en alguna escena. Este es el caso de la portada de platerías de Santiago de Compostela, en la que se ve a una mujer semidesnuda que porta un cráneo en la mano y con una larga cabellera que le resbala por los hombros. En esta figura se da varias interpretaciones: una, que Eva es causante de la muerte del mundo; la otra, según el Códice Calixtiniano, que es una mujer que entre sus manos lleva la cabeza putrefacta de su amante, cortada por su marido; quien la obliga a besarla dos veces al día.

En conclusión, con Eva se manifiestan las diferencias sociales entre hombre y mujer; no se refieren simplemente a ella como la primera mujer, sino que en ella se proyecta la imagen que la sociedad quiere tener de la mujer.

Las actividades de la mujer despertaron gran interés; por esto se buscan aspectos de su vida pública. Ya que su actividad principal era la de ama de casa y no merecía atención, se prefieren las actividades profesionales de juglaresa, saltimbanqui o danzarina. Su vida pública, su desvergüenza, su desenvoltura o facilidad en el trato

de otras gentes, la convierten en el blanco perfecto de todas las repulsas y también en el atractivo permanente de aquellos que las condenan; como es el caso de los clérigos.

La danza se juzga especialmente por su carácter negativo, por lo que representa a muchachas en posiciones contorsionistas y casi demoníacas. Las danzarinas también reciben la etiqueta de lascivias, como en el Claustro de San Pedro el Viejo, de Huesca; donde se echa hacia atrás doblando su cuerpo y dejando libre su larga cabellera. Se la representa con un movimiento frenético e intencionadamente sensual. Con estas posturas muestran lo pecaminoso para que sea rechazada la compañía de la juglaresa por los clérigos. Por esto escogerán la imagen de María Magdalena como el paradigma del pecador arrepentido.

El románico castiga duramente la Avaricia y la Lujuria; siendo esta última simbolizada siempre por la danzarina o mujer a la que dos serpientes muerden sus pechos y un sapo su sexo. Esta personificación descende de la imagen degradada de la Tierra, imagen fecunda de los romanos, modificada y deteriorada hasta convertirse en algo negativo. Otra representación de la Lujuria es la de una mujer que monta, con la cabellera al aire, algún animal.

Otro ejemplo de tradición clásica es la Sirena, que representa la tentación en origen, la tentación de la carne.

Otra de las actividades de la mujer son los trabajos manuales, los cuales se consideraban dignificadores. Entre los escasos temas profanos está el del mensario, donde parece que era el lugar en el que se debía manifestar la presencia femenina igualándola a la varonil.

También aparecen retratos, pero por supuesto de las mujeres de altas cunas; ya que la sociedad medieval era estamental y la mujer noble siempre superior a un campesino. Por lo general se las suele retratar frente a sus maridos.

En el plano abstracto se representan alegorías como los vicios y virtudes, enfrentados constantemente, que se materializaron en figuras de hombres y mujeres. También la Iglesia se lleva al plano de lo abstracto, representándola por un signo o con la imagen de la Virgen; siendo ésta la antítesis de la primera pecadora. Por lo general, la Virgen aparece como el Trono del Niño; pero también se pone en contacto con la Iglesia cuando los tratadistas describen a la mujer vestida de sol sobre el cuadrante de luna y estrellas del Apocalipsis; indicando así que es la Virgen o la Iglesia.

La situación de la mujer parece cambiar ya desde finales del siglo XI. Dicha transformación se fomentó por la poesía trovadoresca. Comienza la etapa del amor cortés y el hombre se siente atado a ella expresándole su dependencia, y por tanto aparece la superioridad del sujeto amado. Se establece un juego amoroso que se ritualiza, apareciendo el amor, y no el deseo sexual, como nuevo protagonista; donde el hombre se siente inferior a la mujer. Por tanto aparece una nueva sensibilidad.

Aunque este cambio en la situación de la mujer no es puramente real, ya que sólo apareció en el terreno aristocrático. De hecho, en el siglo XIII se inicia una literatura antifemenina que proliferará durante el siglo XIV.

La realidad es que la mujer nunca dejó de estar sujeta a su marido, aunque por breve tiempo, entre gentes muy concretas, algo cambió y el arte así lo reflejó.

DESPESAS FAZEN LOS OMNES DE MUCHAS GUIASAS EN SOTERRAR LOS MUERTOS

Será en tiempos de Alfonso X cuando comience a considerarse importante el cuidado del sepulcro en el que se manifestará la honra del linaje y el deseo de fama de nobles y clérigos. Se preocuparán por un enterramiento digno y suntuoso.

El reinado de Alfonso X corresponde a un tiempo de revueltas, inquieto, atractivo y quizás desgraciado, donde el protagonismo del rey deja una huella profunda.

Entre los varios temas de las Partidas, Alfonso recoge su preocupación por el sepulcro y la muerte; distinguiendo entre dos lugares de enterramientos: el primero, en las cercanías de la iglesia sería para el más común de los hombres; y el segundo, dentro de la propia iglesia, sería para reyes y reinas, sus hijos y, junto a ellos, obispos, abades, priores, hombres ricos...

Se escogen estos lugares por su carácter santo y, además, por un sentido casi pagano, ya que así los demonios tendrían más dificultad para acercarse a los enterrados.

Queda claro que en estos tiempos la muerte no igualaba a los hombres, que además de distintos lugares de enterramiento también se distinguían por el tipo de sepulcro. Los sepulcros de los hombres comunes eran de una sencillez extrema, sin ningún tipo de adorno y con una tapa de tejado a dos aguas. Sin embargo, los del rey y los otros dos estamentos rozaban la ostentación de poder.

La majestad del rey

El rey Alfonso X llegó a considerarse vicario de Dios en la Tierra, demostrando así la superioridad monárquica sobre el poder eclesiástico.

En sus Partidas deja ver su preocupación por la honra del linaje y fomenta el culto a la memoria de su padre, Fernando III, de quien tenía una altísima opinión. También ésta la tenía de sí mismo, como reconoce o deja ver en el acto en el que no quiso que nadie lo armase caballero si no era el propio Santiago. En su Setenario roza lo blasfemo cuando compara la letra inicial y final de su nombre con el alfa y el omega de las cruces esvásticas. También advierte que su nombre consta de siete letras que se corresponden con los siete dones del Espíritu Santo.

A la muerte de Fernando III elige como lugar de enterramiento la ciudad de Sevilla, que fue conquistada por su padre, y preferida por él. Alfonso mandó hacer dos esculturas del rey y su esposa en trono bajo baldaquino, situadas ante la Virgen. Destaca la representación de la majestad de los reyes, como símbolo de su poder. Todo se recubre de plata constituyendo una preciosista labor de orfebre. Cuando Alfonso X murió su estatua, en idénticas condiciones, se unió a la de sus padres.

El hijo del rey Sabio, Fernando de la Cerda, murió siendo infante y fue enterrado en el monasterio de Las Huelgas, cerca de Burgos, sin lujo, sin escenas dolientes; todo cargado de sobriedad y de carácter sagrado. Este tipo de sepultura era el ejemplo que el rey recomendaba en sus Partidas.

El sepulcro del noble

La nobleza siempre buscó lugares adecuados para sus enterramientos. En ocasiones cedieron terrenos para construir monasterios a cambio de ser lugar de enterramiento familiar.

En los primeros sepulcros se ve el yacente sobre la cama o bien sólo hay escudos de la familia. Sobre el frente, el centro lo ocupa la Maiestas divina con el Tetramorfos y, a los lados, los doce apóstoles por parejas. El sepulcro implica, de este modo, el reconocimiento del linaje, la exaltación del muerto y la petición de clemencia a Dios en la hora del juicio.

Un segundo tipo de sepulcro proviene del anterior, pero esta vez el yacente cruza las piernas. También el sarcófago se esculpe por las cuatro caras quedando el frente para la Maiestas y el lado contrario para el funeral, oficiado por un obispo y numerosos clérigos, ante el dolor de los asistentes.

Esta transformación tan rotunda tiene su origen en las revueltas o levantamientos de la nobleza, encabezados por el infante Felipe, hermano del rey.

Su sepulcro constituye una provocación de insolencia nobiliaria sobre las indicaciones que al respecto había realizado el rey. Porta todos los atributos de poder, en una mano una espada descomunal y en la otra un halcón, signo distintivo de clase, con cierto carácter profano. También cruza las piernas, pero frente a los sepulcros reales, en este no hay ningún tipo de referencia explícita a lo sagrado. Todo alude a los funerales y a la profesión mortuoria convertida en espectáculo; delante de la cual marcha un caballo con paños y escudo invertidos, que es también signo de clase. Todo este despliegue narrativo tiene como centro de atención el muerto.

Del obispo al santo

Será el sepulcro del Obispo Rodrigo II Álvarez, de León, el que establezca una iconografía que se convertirá en el prototipo. En él se muestran las virtudes, sobre todo la caridad. En el sepulcro se pretende reflejar el funeral con los parientes lamentándose sobre el cuerpo del difunto recién muerto. También se representa temas sagrados como la Crucifixión.

Entre las otras dignidades eclesiásticas se repite la presencia de lo sagrado, aunque nunca se desvincula del deseo de fama y pervivencia del mundo.

Otro tipo de sepulcro lo constituye el de los santos o de sus reliquias. En ellos se representan escenas que ejemplifican, que sirven de modelo de comportamiento. Quizá por ello la técnica sea algo ruda y pueda hablarse así de un arte popular, que aún dirigido para el vulgo fueran obras encargadas por obispos para el interior de alguna catedral.