

## IMAGEN, PALABRA Y PODER (SIGLOS XI-XIII)<sup>1</sup>

Miguel Larrañaga Zulueta  
IE Universidad, Segovia  
miguel.larranaga@ie.edu

### Resumen

*Durante los siglos XI al XIII el Poder feudal necesita legitimarse y utiliza, entre otros recursos, el marco que le proporciona el templo románico y la liturgia. En este contexto se desarrolla un lenguaje audiovisual, en el que la imagen y el sermón resultan complementarios. Para abordar esta hipótesis se analizan tres niveles de la comunicación: 1) el comitente y su ideología feudal, religiosa y profana; 2) la labor adoctrinadora, en la que la retórica del sermón realiza una función complementaria a la visualización de la imagen; 3) la plasmación del mensaje en un lenguaje de imágenes susceptible de ser interpretado, en el que resulta fundamental la construcción del tiempo en el relato.*

**Palabras clave:** Feudalismo, Legitimación, Poder, Arte Románico, Imagen, Iconología, Sermón, Homilética, Comunicación.

### Summary

*From the XI<sup>th</sup> to the XIII<sup>th</sup> centuries, the feudal Power needed to legitimate itself and it used, among other resources, the romanesque church and liturgy. In this context an audiovisual language was developed, with a complementary discourse between image and sermon. To demonstrate this hypothesis three levels in communication are analysed: 1) the constituent and his feudal ideology, not only religious but secular; 2) the indoctrination work, believing that the rhetoric of sermon has a complementary function to the romanesque image; 3) the creation of a message of images that has to be understood by people; in this sense the construction of time sequence was basic.*

**Key Words:** Feudalism, Legitimacy, Power, Romanesque Art, Image, Iconology, Sermon, Homiletic, Communication.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar ciertos mecanismos de autolegitimación que utiliza el Feudalismo durante su época de plenitud, entre los siglos XI al XIII. Nuestra hipótesis fundamental sostiene que los poderes feudales transmiten al conjunto de la sociedad unos mensajes visuales -la iconografía esculpida o pintada románica- y verbales -los sermones- que resultan complementarios. Obviamente, entendemos en primer lugar que el Poder feudal necesita legitimarse y usa, entre otros recursos como son la formulación ideológica, la actividad legislativa, la acción judicial y la coerción violenta<sup>2</sup>, el marco propagandístico que le proporcionan la liturgia y el templo románico; en este marco se desarrolla una forma de *lenguaje audiovisual*, en el que la imagen románica y el sermón son a menudo coincidentes en su forma y contenidos.

Partimos de un principio de interpretación histórica que, al menos en sus líneas generales, conviene precisar: el Feudalismo actúa como un *sistema* en el que sus cuatro grandes estructuras -economía, sociedad, organización política e institucional y manifestaciones culturales- se encuentran íntimamente relacionadas, de tal forma que no es posible entender una de ellas sin la participación de las demás. Dicho de otra manera, las formas artísticas románicas, y más concretamente su iconografía, son absolutamente indisociables del marco social en el que nacen y en el que obtienen su pleno significado.

Ello nos lleva a comentar, siquiera brevemente, un aspecto fundamental: la función de la imagen románica. Un rápido vistazo a la historiografía nos muestra que, si bien la relación entre Arte y sociedad románicos cuenta con lejanos y conocidos precedentes, los marcos teóricos y metodologías utilizados hicieron que buena parte de sus conclusiones quedasen con el tiempo superadas<sup>3</sup>. Generalizando, cabría afirmar que en los últimos tiempos los trabajos sobre la iconografía románica se han centrado básicamente en los siguientes aspectos. De un lado, los estudios formales, en los que la concreción de estilos, talleres y cronologías constituyen objetivos en sí mismos; de otro, la elaboración de catálogos temáticos que bien pueden ser utilizados como fuente documental para otros estudios.

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de investigación dirigido por el autor, titulado "Imagen Románica y legitimación del Poder feudal", financiado por la Universidad SEK (USEK, 10, 2006-2007). Al respecto se han presentado los siguientes trabajos: GONZÁLEZ CUESTA, Begoña / LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2007); LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2006 y 2007).

<sup>2</sup> Entre la amplia bibliografía sobre el tema, una de las aportaciones más interesantes y recientes es la de ALFONSO, Isabel / KENNEDY, Hugh / ESCALONA, Julio (2004).

<sup>3</sup> Las obras más conocidas, las de HAUSER, Arnold (1982) y SCOBELTZINE, André (1990).

Finalmente, muchos abordan la imagen románica como elemento de adoctrinamiento religioso, teológico y ético-moral, comprendiendo el análisis de las categorías estéticas y las interpretaciones simbólicas. Desde hace tiempo vienen realizándose obras de calidad que abarcan alguna o todas estas cuestiones y a las que no dejan de sumarse nuevas investigaciones<sup>4</sup>, pero ninguna de ellas plantea siquiera lo que hemos enunciado como nuestro objetivo central.

Para lograrlo vamos a utilizar una metodología multidisciplinar en la que quieren integrarse la historia social y cultural, la Literatura y la Retórica, la Historia del Arte y el análisis propio del lenguaje audiovisual. Nuestro marco cronológico de referencia serán los siglos XI al XIII, entre los que se desarrolla el arte Románico y en los que el Feudalismo experimenta su período de plenitud. En cuanto al ámbito geográfico, en esta ocasión nos ceñiremos a Castilla, pero advertimos que como sistema de referencia que el Feudalismo constituye para el conjunto de la Europa occidental, con las consabidas diferencias regionales, y como lenguaje universal y uniformizador que es el Románico, pensamos que nuestros supuestos son aplicables a una geografía mucho más amplia.

Proponemos un esquema que sigue los pasos existentes en la comunicación, comenzando por el emisor y su mensaje, esto es, por la identificación del comitente de la obra artística y de la ideología que trata de transmitir; continuamos con una referencia al sermón y el adoctrinamiento verbal y finalizamos con el trabajo del artista y la plasmación de la ideología, integrando un aspecto que entendemos fundamental: cómo se construye el tiempo en la narración, en el relato, y se crea así un discurso legitimador.

## **1. El comitente y la ideología cristiano-feudal.**

Para identificar a un comitente del Arte en la época del Románico debemos preguntarnos quién financiaba las obras artísticas y la respuesta es inmediata: aquellos que, de forma individual o colectiva, desempeñaban una función de liderazgo social en el mundo del Feudalismo. Así, podemos hablar de monarcas, nobles laicos, alto clero secular, monasterios y concejos, pero todos ellos tienen un

---

<sup>4</sup> La bibliografía al respecto es ingente, pero como ejemplo muy reciente de estos trabajos de calidad señalamos la tesis doctoral de LOZANO LÓPEZ, Esther (2006).

denominador común al encontrarse inmersos en un universo profundamente marcado por el pensamiento cristiano y por el sistema feudal.

Cuando el comitente encargaba la obra figurativa románica plasmaba en ella toda su carga ideológica, convirtiéndose en su responsable intelectual. Esa ideología quedaba sólidamente establecida, tanto en lo religioso como en lo profano, pero desconocemos de forma precisa hasta qué punto para el artista, pintor o escultor, más allá de aportar su repertorio técnico era factible salirse de la línea marcada. Cuestiones como los temas concretos a representar y la construcción del relato solían ser, con toda probabilidad, decididos por el maestro de la talla o de la pintura. En el primer caso -el de los temas seleccionados- resultaban determinantes el repertorio, la costumbre y la capacidad técnica; en cuanto a la composición de la narración, sin duda era cuidadosa o al menos suficientemente planeada, como la posterior ejecución técnica de la obra, y debía ser una propuesta del artista que el comitente podría aceptar en su integridad o modificar a conveniencia. En consecuencia, cabe afirmar que la libertad del artista era mínima.

Vayamos sobre el comitente y la ideología que intenta plasmar, en la que como ya hemos señalado convergen dos líneas de fuerza esenciales: el pensamiento cristiano y el sistema feudal.

En la mentalidad de un noble laico o eclesiástico de aquellos siglos centrales de la Edad Media dominan dos ideas que habían sido enunciadas de manera definitiva por San Agustín, fundamentalmente en su conocida obra “La Ciudad de Dios”, ambas sustentantes de esa ideología cristiano-feudal: la percepción de la realidad, de raigambre platónica, y la concepción del tiempo. Ellas constriñen absolutamente el mensaje de la obra figurativa románica, expresado por el artista con más o menos acierto técnico, con mayor o menor despliegue iconográfico.

En el pensamiento agustiniano<sup>5</sup> el tiempo es finito, limitado en su principio por la Creación y en su final por el Juicio de las almas, de tal forma que la Biblia, el libro sagrado que es en sí mismo una historia del tiempo humano, se estructura exactamente de la misma manera, pues comienza con el Génesis y termina con el Apocalipsis, existiendo un hito fundamental: la vida y muerte de Cristo. Durante este tiempo la humanidad camina hacia un final feliz con el que llegará el triunfo de la Ciudad de Dios, de la Jerusalén Celestial y de su imagen

---

<sup>5</sup> Utilizo la edición de “La Ciudad de Dios” realizada por SANTAMARTA, Santos / FUERTES, Miguel (2000). De especial interés al respecto resulta el libro XV.

terrenal -al modo platónico-, la Iglesia, tras dura pugna con Babilonia, la ciudad terrenal del pecado condenada al Infierno. Se trata pues, según San Agustín, de la lucha de dos ciudades y la Iglesia del fin del primer milenio aportará su grano de arena intelectual en esa historia de la Salvación: para ayudar al ser humano a alcanzarla, protegiéndole del Enemigo física y espiritualmente, ha sido conformada una estructura jerárquica que imita la armonía celestial, ha sido creado el orden feudal, entendido no solo como perfecto -por sagrado- sino también como justo y necesario para alcanzar la Vida Eterna. Pero recordemos que este orden surge tras una evolución secular, acelerada desde la segunda mitad del X, y para alcanzarlo la nobleza feudal ha convertido al campesinado en dependiente, apropiándose de los medios de producción, de la tierra. Sin duda, este proceso de sometimiento de la mayor parte de la sociedad necesitaba unas formas de legitimación eficaces.

El Feudalismo, en su etapa de plenitud, conforma un sistema en el que existe una estructura económica caracterizada por unas formas jerarquizadas de propiedad de los medios de producción<sup>6</sup>. Por propiedad jerarquizada entendemos diferentes niveles o calidades, entre los que sobresalen, por un lado y simplificando en exceso la cuestión, la “eminente” o “plena”, que la ostenta el señor, quien puede vender la tierra, cambiarla, transmitirla en herencia, arrendarla, etc., todo ello a su entera voluntad. Por otra parte tenemos una propiedad útil, según la cual el campesino detenta un derecho de uso. Este campesino paga anualmente una serie de derechos a su señor, en especie, en metálico, en trabajo o de forma mixta, de tal forma que mediante esos pagos el campesino reconoce implícitamente la propiedad plena señorial.

Esas formas de propiedad jerarquizadas determinan en cuanto a la estructura social la instauración de unas relaciones personales, mediante las que el campesino establece con un señor una vinculación de dependencia. Todo señor cuenta así con vasallos campesinos, jurídicamente libres pero sujetos al pago de derechos señoriales. Podemos afirmar que, en torno al año 1000, no existe en Europa campesino ni tierra sin señor.

Mas las relaciones de dependencia personal no se establecen únicamente entre señores y campesinos, sino también entre los mismos señores. De esta forma, un rey o un conde, por mencionar algunos señores laicos, pero incluso un

---

<sup>6</sup> Acerca de la compleja cuestión de la propiedad feudal, en mi opinión el mejor análisis sigue siendo el de ESTEPA, Carlos (1989).

obispo o un abad, pueden contar con vasallos de calidad nobiliar pero de inferior categoría. Esta generalización de los vínculos personales lleva a crear un esquema de redes que afectan al conjunto de la sociedad, de tal manera que se conforman complejas mallas que la recorren desde su cúspide hasta la base. Un señor será más poderoso cuanto más compleja y extensa resulte su red de vinculaciones personales y familiares, comprendiendo en la misma a otros señores -emparentados con el primero o no-, a campesinos y bienes de diversa naturaleza (raíces, muebles o semovientes).

En tercer lugar, la estructura político-institucional se encuentra a su vez influenciada por el predominio de esas vinculaciones personales, de tal forma que existe una confusión en la organización política entre el sentido público -primordial, por ejemplo, en el desaparecido mundo romano- y el privado, que peculiariza al sistema feudal. Esta confusión afecta a la propia concepción de la estructura política y si nos detenemos en las formas de actuar de quienes ostentan el Poder durante el período plenomedieval, observaremos inagotables muestras de la misma. ¿Qué, si no, hace el mitificado conde castellano Fernán González cuando hacia el año 960 actúa de hecho, aunque no por derecho, de manera independiente de su señor natural, el rey de León? De esa manera, muchas veces un cargo público o un titular cualquiera de un señorío que lo ostenta y ejerce por delegación de un superior, funciona obedeciendo exclusivamente a sus propios intereses personales, familiares o clientelares.

Y finalmente la cultura, caracterizada por la posición central que en ella ocupa la Iglesia, que desempeña casi en exclusiva el uso de la escritura. De hecho, son hombres de Iglesia -Adalberón, obispo de la ciudad francesa de Laón, y Gerardo, obispo de Cambrai- quienes ponen por escrito poco antes del año 1000 -cuando se encuentran totalmente consolidadas las otras tres estructuras- la “Teoría de los Tres Órdenes”<sup>7</sup>. Según esta, la sociedad tiene forma piramidal y existen tres estamentos cuya participación es indispensable: en la base, más ancha por su número superior, están los campesinos (*laboratores*), quienes con su trabajo procuran el sustento material de los demás; en el medio, la nobleza (*bellatores*), cuya función guerrera tiene como objetivo la protección de este ordenamiento frente a

---

<sup>7</sup> CAROZZI, Claude (1979), edición del “Poème au roi Robert” de Adalberón de Laón. Sobre los tres órdenes es de sobra conocido el estudio de DUBY, Georges (1992); y más reciente, la tesis doctoral de RICHES, Theo M. (2005).

los enemigos exteriores e internos -las diversas formas del Mal están siempre al acecho del cristiano-; y en la cúspide, los eclesiásticos (*oratores*), quienes siendo de mejor calidad por su mayor proximidad a Dios, procuran la salvación de esta sociedad, de esta Iglesia.

La formulación de esta Teoría de los Tres Órdenes es en sí misma un ejercicio de legitimación del Poder feudal, pues utiliza la teología cristiana basada en San Agustín para fundamentar el nuevo orden social. Como hemos afirmado más arriba, este es un orden perfecto, creado a imitación de la Jerusalén Celestial, cuyos miembros se disponen en un orden jerárquico según su mayor o menor participación en la esencia divina. Es además el único capaz de procurar la salvación eterna, la meta a la que aspira tanto de forma individual como colectiva la Iglesia cristiana, por lo que resulta un ordenamiento sagrado en su origen, funcionamiento y destino.

No es en absoluto casual que en el siglo XI se complete la evolución formadora del orden feudal y se formule su ideología y que en esta misma centuria se cree un lenguaje artístico universal, europeo y uniformizante, que busca trasladar a la sociedad no solo unas concepciones teológicas, las de la cultura social dominada por la Iglesia, sino también una ideología económico-social. La estricta coincidencia cronológica entre la plenitud del arte Románico y del Feudalismo es en sí misma enormemente elocuente al respecto.

## 2. El sermón y el adoctrinamiento verbal

En el momento actual nos hallamos en una fase inicial de la investigación en este aspecto, mediante el que pretendemos analizar la relación entre la labor catecumenal eclesiástica y la ideología cristiano-feudal, sospechando que aquella refuerza la función que en este sentido cumple la imagen románica. Aún más, pensamos que el sermón, como elemento fundamental de adoctrinamiento, funciona como un elemento previo y posterior a la visualización de la imagen: quien vive en una aldea mundo feudal y llega a una iglesia para asistir al oficio litúrgico o por cualquier otro motivo<sup>8</sup>, se encuentra en el lugar de acceso con un mensaje que *a priori* pudiera parecer ininteligible y, sin embargo, algunos conceptos esenciales

---

<sup>8</sup> Recordemos la función social del atrio y el pórtico, puesta de relieve por BANGO TORVISO, Isidro (1975).

pueden ser bien percibidos. Por ejemplo, la idea del Bien representada por ángeles, santos, escenas bíblicas, etc., contrasta rápidamente con la del Mal, identificada con los seres monstruosos y deformes o pecaminosos que pueblan el Románico. En este contexto iconográfico, quien se enfrenta al Mal son guerreros, caballeros o infantes, inmediatamente asociados a una realidad social perfectamente conocida por el espectador. Esta idea tan maniquea y básica se ajusta sin embargo en su simplicidad al esquema conceptual que de la propia sociedad transmite el clérigo. Es además una idea que, ya en el interior del templo, se ve reforzada cuando ese espectador escucha un sermón bien cuidado en la forma y en el contenido y que a la salida del oficio litúrgico es de nuevo percibida, visualizada.

La Iglesia siempre ha basado su propia existencia en la unidad dogmática y este fue un objetivo perseguido especialmente por la Reforma Gregoriana desde finales del siglo XI. En este contexto, la formación intelectual del bajo clero se constituyó en una constante preocupación para las jerarquías eclesiásticas, pues cuando existe ignorancia es fácil caer en el error, esto es, en la herejía; de ello dan buena fe las constituciones sinodales de los siglos sucesivos y la proliferación de catecismos en numerosas diócesis. Simultáneamente el *ars praedican-di* fue muy desarrollado, apoyándose en modelos anteriores, en especial desde la llegada en el siglo XIII de las órdenes mendicantes. Del estudio sobre las fuentes y la bibliografía que venimos realizando podemos señalar ya algunos temas y recursos utilizados en este arte de forma habitual que nos ayudan a comprender cómo el sermón se convierte en un poderoso instrumento de legitimización del orden social establecido.

Así, en la homilética de los siglos XII y XIII son reconocibles los temas e imágenes románicos y cabe afirmar que el sermón conecta realmente con las realidades sociales: la protección debida por los señores a sus campesinos y la indefensión de los pobres; la actividad señorial, fundamentalmente el ejercicio de las armas y la caza, en especial la cetrería; los beneficios espirituales derivados de la actividad agraria para el campesino; y por supuesto, la moral cristiana y el pecado.

Junto a los temas, también los recursos empleados en este discurso oral tienen similitud con los que emplea el arte Románico en su lenguaje visual, contraponiendo dualidades que representan respectivamente el Bien y el Mal. Además, el sermón utiliza por definición un lenguaje popular, con la intención primordial y expresa de apelar a un receptor cristiano, mediante el empleo de vocativos, formas exclamativas o exhortaciones. Todo ello se refuerza con la preparación del sermón como un discurso íntegro y bien estructurado (*thema* –normalmente la epístola del

día-, *prothema*, *introductio thematis*, *divisio thematis* -*subdivisio* y *dilatatio*-, conclusión), entre cuyas fuentes, junto a las que se denominan *auctoritates* –la Biblia, florilegios– aparecen otras fácilmente comprensibles por el receptor, como son los *exempla*, *similitudines*, proverbios y refranes<sup>9</sup>.

### 3. La creación de un discurso legitimador mediante imágenes y la construcción del tiempo en el relato.

Es una obviedad el afirmar que el artista plasma un mensaje mediante un lenguaje susceptible de ser interpretado. Además de sus cualidades técnicas y de su conocimiento o dominio de un repertorio de imágenes más o menos extenso, ¿con qué otros recursos cuenta? Son sabidos los que posiblemente resultan más evidentes: el expresionismo, que deforma o exagera la realidad y emplea colores vivos, todo ello con la intención de impactar en el espectador; el naturalismo, buscando en la realidad que rodea al artista, especialmente avanzado el siglo XII, modelos fácilmente identificables para el observador; la composición, simple, destacando los temas y elementos esenciales y jerarquizando las figuras; el simbolismo, tratando de mostrar uno o más significados que relacionan la forma evidente con concepciones más profundas... Sin embargo, existe otro recurso fundamental: la manera en la que el artista crea los programas, compone un relato en el que la construcción del tiempo es fundamental.

Nuestra hipótesis es la siguiente: para entender un programa románico no es suficiente el análisis de las imágenes aisladas y la captación de su significado individual (iconografía), ni siquiera la comprensión general del sentido, en el contexto social e ideológico marcado por el comitente, algo que viene haciendo tradicionalmente el método iconológico. Nos apoyamos aquí en la metodología de análisis de la obra audiovisual, en la que para proceder al estudio riguroso de las imágenes es necesario en primer lugar comprender el desarrollo diacrónico, la forma de la cadena temporal utilizada para construir obras apoyadas

---

<sup>9</sup> La bibliografía sobre la homilética medieval es abundante y de especial interés resulta el trabajo que viene realizando el Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) de la Universidad de Salamanca, donde se han gestado las investigaciones de autores como CÁTEDRA, Pedro (1994); SÁNCHEZ, Manuel A. (1999); o JIMÉNEZ, Arturo (2002), por poner algunos ejemplos significativos.

sobre una estructura narrativa; solo después puede procederse a una lectura ideológica, simbólica, etc., es decir, a la comprensión absoluta de la obra<sup>10</sup>.

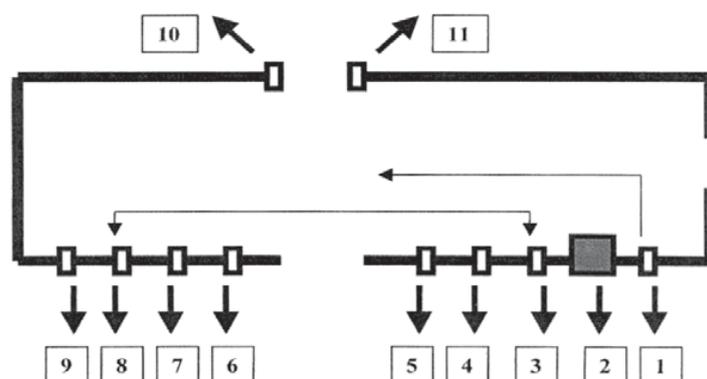
Esta metodología se aplica básicamente al análisis fílmico y cabe preguntarse si ello es posible para las imágenes románicas. Nuestra hipótesis es que sí, y puede hacerse por una razón bien simple: el artista románico quiere contar algo, narrar, como hemos dicho, con mayor o menor profusión de imágenes, con un relato más o menos complejo, lo que dependerá de sus cualidades técnicas, repertorio, posibilidades económicas, etc. Pero lo cierto e innegable es que se trata de una narración, por simple que sea y pese a que esa narración esté basada en imágenes fijas, que no carentes de movimiento.

Vamos a definir la narración como el relato o enunciación de una acción o serie de acciones de unos personajes en un tiempo –en la época del Románico, el cristiano-feudal que hemos descrito- y en un espacio –el de las Dos Ciudades, también tratado más arriba-. Se trata por consiguiente en este método de identificar los siguientes elementos de la estructura narrativa: quiénes son los actores, cuál es la sucesión temporal de la acción y cómo es la secuencia espacial. Hemos de realizar en este momento una precisión absolutamente fundamental: como veremos, en el caso del Románico no siempre es posible realizar una única reconstrucción de la secuencia temporal de las escenas, pero cuando en un programa aparecen escenas bíblicas, es decir, referidas al tiempo humano situado entre la Creación y el Juicio Final, son advertidas en la mente del espectador no solo como episodios reconocibles de la historia sagrada que ya ha sucedido o está por venir, cargados además de simbolismo, si no que se constituyen además en precisas referencias cronológicas para el espectador, absolutamente fundamentales para contextualizar el discurso y comprender todo el resto de imágenes y escenas que las acompañan.

De la aplicación de este método de análisis a ejemplos concretos pueden deducirse interesantes conclusiones referidas al tema que venimos tratando. Vamos a llevarlo a cabo en diversas iglesias románicas, todas situadas en el reino de Castilla.

---

<sup>10</sup> Entre la abundante producción bibliográfica, manejamos como referencias conceptuales y metodológicas las de RICOEUR, Paul (1987); VILLAFANE, Justo (2003); JOLY, Martine (2003); CATALÁ, Josep (2005); GONZÁLEZ CUESTA, Begoña (2006).



**Figura 1.** Esquema de Sotosalbos. 1. Aves picoteando plantas. 2. Epifanía. 3. Caballeros enfrentados. 4. Leones. 5. Basiliscos atacando a serpientes. 6. Grifos. 7. Arpías. 8. Combatientes a pie. 9. Aves con cabeza de león. 10. Sirena. 11. Leones enfrentados.

### San Miguel de Sotosalbos (Segovia)

En la galería porticada meridional de la magnífica iglesia de Sotosalbos se representan las siguientes escenas:

En este esquema que hemos realizado numerando los capiteles, remarcamos una escena capital: la Epifanía, la adoración de los Magos al Niño en Belén, promesa de Redención hecha realidad y símbolo también de la necesaria supeditación de cualquier poder terrenal a la naturaleza divina de Cristo. Pero, como hemos afirmado, este episodio es además una referencia cronológica que sirve para articular un discurso en el que proponemos una lectura de derecha izquierda.

Así, se abre con la presentación de una imagen tradicionalmente identificada con las almas a la espera de su Salvación, invitadas a participar en el banquete cristiano -las aves picoteando frutos-; a continuación la Epifanía, que sirve de referencia para toda la narración con el sentido mencionado; y después -partiendo de ese momento de la Redención encarnada- sucesivas imágenes claramente identificadas con el Mal -los seres monstruosos como basiliscos, arpías, sirenas, etc.- o con el Bien -probablemente, los leones-<sup>11</sup>. En este contexto de la lucha que libran

<sup>11</sup> Para las interpretaciones iconográficas, nos basamos fundamentalmente en RÉAU, Louis (2000). Para el bestiario, la edición de GUGLIELMI, Nilda (2002).

las dos ciudades -que volvemos a ver en la puerta del templo, con el emparejamiento de la sirena y los leones guardianes-, hay dos referencias precisas -capiteles 3 y 8- a la función de un grupo social fácilmente identificable: la nobleza feudal, cuyo cometido es la defensa de la Jerusalén Celestial, de la Iglesia, frente al asalto de un Enemigo situado, a veces abiertamente y otras escondido, dentro de la misma sociedad. Una alusión clara a un grupo social necesario para la propia subsistencia del orden cristiano.

Todo este programa se completa con nuevas alusiones a ese enfrentamiento en los numerosos canecillos exteriores.

### **Nuestra Señora de la Asunción de Duratón (Segovia)**

Una interpretación idéntica podemos encontrar en la iglesia de Duratón, también en la galería situada al sur. Veamos la ubicación de los temas:

En esta ocasión vemos no una, como en el caso de Sotosalbos, si no dos referencias bíblicas -capiteles 4 y 10, el nacimiento de Cristo y la Epifanía- que per-



**Lámina 1.** Sotosalbos: Arpías.

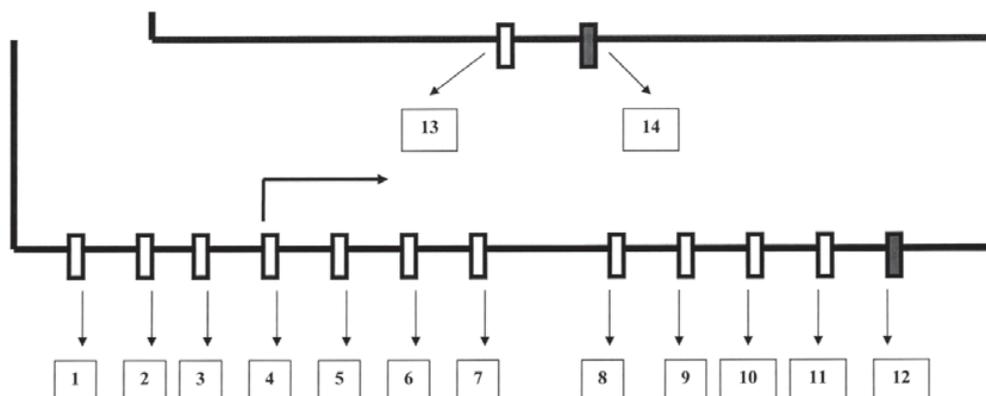


**Lámina 2.** Sotosalbos: Caballeros enfrentados.

miten una reconstrucción de la secuencia temporal mucho más precisa, estructurando un relato en el que de nuevo el simbolismo del bestiario fantástico nos transporta a un escenario de combate donde una vez más la nobleza -capiteles 12 y 14- resulta indispensable. Particularmente interesante es el número 14, en el que el noble que mediante la caza se prepara para ejercer su función se encuentra enfrentado y también expuesto al engaño y la corrupción del Mal, personificado en la sirena.

### **San Miguel de Tenzuela (Segovia)**

Por los motivos que venimos explicando desde el inicio de nuestra intervención realmente pensamos que las interpretaciones precedentes podrían aplicarse a la práctica totalidad de las iglesias románicas. Pero traemos a colación la



**Figura 2.** Esquema de Duratón. 1. Detoriado ¿animal fantástico?. 2. Restaurado. 3. Hojas de acanto y uvas. 4. Nacimiento de Cristo. 5. Aves picoteneado viñas. 6. Vegetación entrelazada. 7. Arpías. 8. Aves picoteando plantas. 9. Ovejas y cabras. 10. Epifanía. 11. Centauros y dragones. 12. Lucha guerrero y monstruo. 13. Grifos. 14. Halconeros y sirenas.

pequeña iglesia de Tenzuela pues en ella la cuestión se simplifica muchísimo al contar tan solo con dos capiteles historiados, situados en la única puerta de acceso al templo; de hecho, ni siquiera existen referencias temporales precisas en forma de escenas bíblicas.

En el capitel que encontramos a la izquierda al penetrar en la iglesia, vemos unas aves enredadas en tallos vegetales que las aprisionan; en el derecho, dos parejas de guerreros se enfrentan a pie. Si la explicación habitual para el primero de los temas es la de las almas atrapadas por el pecado, en el segundo debiéramos entender la lucha que el hombre libra contra el Mal, representados ambos contendientes por nobles totalmente vestidos para el combate. El noble, el guerrero, simboliza así no solo a su grupo social, caracterizado por una función conocida, si no a todo el género humano. De esta forma, la ausencia de referencias cronológicas y la generalización simbólica permite establecer un nivel de abstracción más elevado; podríamos incluso hablar del viejo concepto griego de los *aristoi*, los mejores, aquellos que se encuentran por su altura moral y conocimiento cualificados para ejercer el gobierno de la sociedad.

### Rebolledo de la Torre (Burgos)

Datada la galería meridional en 1186, fue realizada por el maestro Juan de



Lámina 3. Duratón: Nacimiento de Cristo.



Lámina 4. Duratón: Cetreros y sirena.

Piasca, quien firmó su obra en una lápida ubicada en el exterior de la ventana del lado oeste<sup>12</sup>. Por su riqueza iconográfica y calidad artística, la escultura de Rebolledo ha sido analizada en numerosas ocasiones y todos sus estudiosos han coincidido en una interpretación basada en la lucha entre el Bien y el Mal<sup>13</sup>. Los veinte relieves de los capiteles de la galería complementan su mensaje con los treinta y dos canecillos ubicados bajo el alero.

Si se observa el esquema que presentamos a continuación, veremos que las tres únicas referencias a episodios bíblicos son las de los capiteles que hemos señalado con los números 5, 17 y 20: respectivamente, la Psicostasis o pesaje de las almas (Apocalipsis, 20), Sansón desquijando al león (Jueces, 14) y el árbol del Bien y del Mal, con la serpiente, Adán y Eva (Génesis, 3). Como hemos dicho anteriormente, las escenas bíblicas no constituyen solamente mensajes de orden moral, sino que se convierten además en precisas marcas cronológicas en el relato y en la mente del espectador, por lo que este conjunto iconográfico cuenta con tres referencias fundamentales a la hora de establecer la secuencia de imágenes. Así, sería



**Lámina 5.** Tenzuela: Aves enredadas en tallos.

---

<sup>12</sup> Sobre la identidad de este escultor, muy interesante el estudio publicado por HERNANDO GARRIDO, José Luis (2004).

<sup>13</sup> Un análisis muy detallado y relativamente reciente puede verse en la “Enciclopedia del Románico de Castilla y León. Burgos”, vol. I (2002), pp. 448-453.



**Lámina 6.** Tenzuela: Guerreros a pie enfrentados.

lógico comenzar en orden inverso y por el relieve número 20, que nos habla del Pecado Original y está situado en la ventana del muro sur, y continuar por el número 19, siguiendo progresivamente un discurso que, como se ha señalado innumerables veces, nos habla de las opciones y peligros que acechan al ser humano en su camino hacia la salvación -o la condenación-. En este viaje existencial, la nobleza, vista aquí en su función militar, juega un papel fundamental al defender a la Iglesia, a la Jerusalén terrenal, del enemigo exterior e interior.

Como venimos sosteniendo a lo largo de esta exposición, la representación de esta función imprescindible y protectora dentro del programa iconográfico, refuerza implícitamente la idea de la existencia de un orden social justo, necesario y esencialmente sagrado. La nobleza militar se nos presenta así como un grupo social al que se identifica rápidamente mediante la imagen por su equipamiento y actividad contra el Enemigo, con mayúscula, de la Iglesia, considerándola además a lo largo de toda la historia de la humanidad, desde que el ser humano cayó en desgracia hasta la llegada del Juicio de las almas, con un nítido sentido de atemporalidad. Nos aproximaríamos incluso de esa manera al antiguo concepto griego -platónico, aristotélico- de la forma óptima de gobierno: la ejercida por los *aristoi*, los mejores.

Por otra parte, un somero análisis de las categorías estéticas de esta obra añade una interesante perspectiva. Resulta evidente que el ideal de Belleza románico heredado de las teorías platónicas, en las que son claves conceptos como armonía, equilibrio y proporción, puede ser fácilmente aplicado a estas representaciones militares. Así, la composición dualista en la lucha del Bien -la nobleza, la Iglesia- contra el Mal, recoge esa concepción simétrica, equilibrada del mundo<sup>14</sup>. Ello, sin duda, refuerza el contenido del mensaje primordial que venimos expresando.

De esta forma, a través del programa de Rebolledo de la Torre entendemos que para el análisis último de la iconografía románica es preciso tener en cuenta no solo el sentido alegórico de las imágenes de un conjunto, individualizadas o en sus relaciones, sino también cuestiones básicas como el ritmo del tiempo en cada relato, referenciado por precisos momentos cronológicos, los protagonistas de ese relato y la función que desempeñan. La existencia del Mal, encarnado en formas o personajes diversos -arpías, basiliscos, dragones, etc- convierte en necesaria la presencia y función de una clase social que, mediante la imagen, se explica a sí misma, al mismo tiempo que emplea también otros medios -la ideología, la legislación, la Justicia, la violencia- para legitimar su Poder.

### San Juan de Duero (Soria)

Los ejemplos de lo que hasta aquí venimos argumentando serían prácticamente tan abundantes como el número de las representaciones militares en el

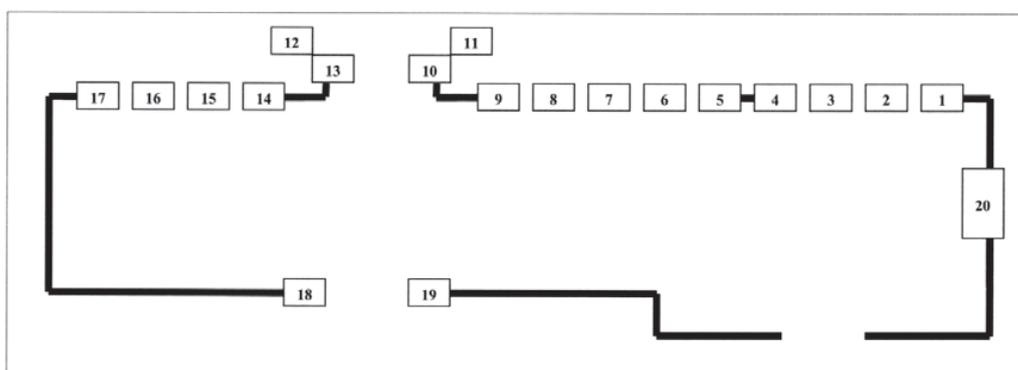
---

<sup>14</sup> Una clara exposición sobre esta cuestión en JACQUES PI, Jessica (2003).

Románico europeo, pero las lógicas limitaciones de espacio impuestas en esta ocasión nos obligan a presentar tan solo un caso más.

En la iglesia templaria de San Juan de Duero podemos observar una problemática similar a la estudiada en Rebolledo. En este caso, además, la cuestión reviste el interés de que los capiteles que vamos a analizar no podían ser bien observados, por su lejanía, por el público, lo que introduce un elemento de reflexión interesante: la iconografía románica responde a una ideología cristiano-feudal y esta es representada independientemente de quien sea el destinatario. Idéntica observación podríamos realizar respecto de la escultura plasmada, por ejemplo, en el interior de los claustros, mundo cerrado al que pocos más que los monjes tenían acceso.

La iglesia de San Juan tiene un interesantísimo programa iconográfico en su interior, concretamente en los dos baldaquinos que flanquean el presbiterio<sup>15</sup>. Como podemos ver en el esquema que presentamos a continuación, en el baldaquino del lado de la Epístola se recogen varias escenas de los primeros años de la vida de Jesucristo, secuencia cronológica que se completa con uno de los capiteles del lado del Evangelio. Este ciclo de imágenes neotestamentarias da paso al repetido tema de la lucha del Bien y el Mal, en el que la secular defensa del orden cris-



**Figura 3.** Esquema de Rebolledo de la Torre. 1. Hojas de acanto. 2. Aves picoteando frutos. 3. La avaricia. 4. Grifos enfrentados que picotean uvas. 5. Psicostasis. 6. Hojas de acanto. 7. Hojas de acanto. 8. La elocuencia. 9. Hojas de acanto. 10. León y grifo enfrentados. 11. Combate entre centauros. 12. Arpía y otros animales fabulosos. 13. Dos leones enfrentados con una sola cabeza. 14. Combate de caballeros. 15. Guerrero en pie contra el dragón y grifos enfrentados. 16. Arpía macho y animales fantásticos. 17. Sansón y el león. 18. ¿Aves zancudas?. 19. Perdido. 20. Adán, Eva y el Árbol del Bien y el Mal.

<sup>15</sup> Al igual que en el caso de Rebolledo, el estudio iconográfico más reciente de los baldaquinos de San Juan de Duero y con una bibliografía importante se encuentra en la “Enciclopedia del Románico de Castilla y León. Soria”, vol. III (2002), pp. 1053-1055.



**Lámina 7.** Rebolledo: Lucha de guerrero y monstruo.

tiano es protagonizada por *milites* que, a pie, se enfrentan a las fuerzas infernales encarnadas por monstruos de naturaleza variada.

En cuanto a la lectura de este programa iconográfico cabe realizar una puntualización. En el capitel que hemos marcado con el número 3, algunos autores han querido ver la escena de la Resurrección y otros la de la Asunción<sup>16</sup>. En nuestra opinión es mucho más acertada la segunda interpretación, pues aunque el tema no tenga relación con los que le rodean, su iconografía concuerda con lo rela-

---

<sup>16</sup> Cf. “Enciclopedia del Románico... Soria”, vol. III, p. 1054.

tado en la “Leyenda Dorada”, donde se cuenta que habiendo María ascendido a los cielos, dejó caer su cinturón para que el apóstol Tomás creyera el milagro<sup>17</sup>.

La relación temática entre ambos grupos de capiteles resulta fácil de realizar: encarnado Jesucristo y salvado de inmediato de la amenaza del Mal -Herodes-, pero cobrándose el Maligno como en el Apocalipsis la vida de los testigos de Cristo -la del Bautista-, la sociedad humana se enfrentará hasta el fin con las fuerzas demoníacas que ponen en peligro su salvación.

También en San Juan las precisiones estéticas que hemos mencionado para Rebolledo deben ser tenidas en cuenta y, como en tantas ocasiones, observamos que la nobleza, que representa al conjunto de la sociedad y ejerce de nuevo aquí su función guerrera fundamental, no actúa solamente como defensora de la Iglesia ante los peligros exteriores e interiores, sino que el desempeño de esa vida militar la convierte en imprescindible para la supervivencia y triunfo de un ordenamiento social sacralizado.

### **San Miguel de Beleña del Sorbe (Guadalajara)**

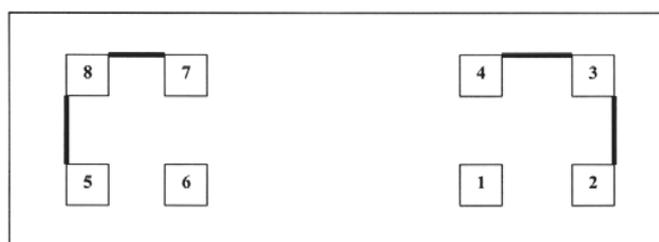
La iglesia de San Miguel, de inicios del siglo XIII, destaca por su notable portada románica, extraordinariamente bien conservada y de una calidad artística que ha sido puesta de relieve en no pocas ocasiones. Tiene cuatro arquivoltas, las dos exteriores y la interior sin decorar, mientras que en la segunda comenzando por el centro se colocaron radialmente las tallas de un calendario agrícola o mensario que describe las tareas agrarias del campesino medieval. Las jambas sobre las que se apoyan estas arquivoltas disponen de capiteles figurados de gran expresividad plástica. Leyendo las diferentes imágenes y comenzando por el capitel situado a nuestra izquierda, vemos a Adán y Eva expulsados del Paraíso tras cometer el pecado original y, en el siguiente, un diablo cornudo que atormenta a un pecador, tal vez el propio Adán, como era representado en algunos autos sacramentales medievales. Por encima de estos dos capiteles arrancan las arquivoltas, donde catorce escenas de gran realismo representan lo siguiente: un ángel; la matanza del cerdo en el mes de enero; un hombre junto al fuego en el frío mes de febrero; la poda de las viñas en marzo; la muchacha con flores, en alusión a la incipiente primavera de abril y las fiestas vinculadas con la llegada del buen tiempo; el caballe-

---

<sup>17</sup> Cf. Jacobo de la Vorágine (2001), vol. I, p. 481.

ro con el azor o los ejercicios de cetrería en mayo; la escarda de las mieses, en junio; la siega del mes de julio; la trilla de agosto; la vendimia en septiembre; el trasiego del vino a las cubas en octubre; las labores de arada y siembra de los campos en noviembre; el banquete de Navidad con que finaliza el año en diciembre; y finalmente un rostro con claros rasgos negroides. En el lado derecho de la portada hay otros dos capiteles donde se muestra a las tres Marías ante el sepulcro de Jesús abierto y a los soldados que lo custodiaban, dormidos.

Hasta este punto, simplemente descriptivo, todos los autores vienen a coincidir, pero son pocos los que han ido más allá. Entre estos últimos, Manuel A.



**Figura 4.** Esquema de San Juan de Duero. Lado de la Epístola. 1. Ciclo de la Encarnación: Anunciación, Visiación, Natividad y Epifanía. 2. Huida a Egipto. 3. Asunción de María. 4. Matanza de los inocentes. Lado del Evangelio. 5. Banquete de Herodes, muerte del Bautista y monstruo híbrido. 6. Arpias y animales monstruosos. 7. Lucha entre soldados y monstruos. 8. Lucha entre soldados y monstruos.



**Figura 12.** San Juan de Duero: Lucha de guerreros y monstruos.

Castiñeiras ha propuesto una explicación que le aventura en el campo del pensamiento cristiano, señalando que la portada románica de Beleña es una auténtica teología del trabajo campesino, mediante el cual “el hombre se convierte por sí mismo también en partícipe y colaborador de su redención por Cristo”<sup>18</sup>. Es decir, la iglesia de San Miguel contiene un fuerte mensaje penitencial, al presentar el trabajo agrícola como un elemento clave de perdón del pecado original. En nuestra opinión, esa interpretación es cierta, pero se queda corta si fijamos nuestra atención en el discurso de la portada: la construcción del tiempo presente en este relato en su relación con las imágenes representadas.

El programa iconográfico de Beleña presenta de forma explícita la superposición de dos tiempos mundanos: el de la historia sagrada y el del año agrario. Como en la concepción agustiniana del tiempo, la historia sagrada se sitúa al comienzo y final del relato, envolviendo al tiempo presente: nuestra narración de Beleña se inicia con el Génesis, en el episodio de la caída en desgracia de Adán y



**Lámina 9.** San Miguel de Beleña: Portada.

<sup>18</sup> CASTIÑEIRAS, Manuel A. (1994), pp. 232-235)

Eva, y termina con la resurrección de Jesucristo. En el medio se describe, mediante un salto hacia la contemporaneidad plenomedieval, la vida cotidiana en el mundo rural. Pero no son planos temporales aislados entre sí, sino que en esta historia esculpida existen dos elementos que establecen una conexión directa: por un lado, la primera y última imágenes de la arquivolta, el ángel y la cara negroide, símbolos del bien y el mal respectivamente, ambas estáticas, carentes de movimiento, inmutables en el tiempo; de otro, las dinámicas escenas del menologio, un mundo cambiante en el que vemos no sólo el trabajo agrario, es decir, al campesinado, sino también a la nobleza, representada en su caballeresca actividad de la cetrería.

La explicación a esta relación nada casual de planos temporales y escenas no puede buscarse más que en el trasfondo ideológico del sistema feudal que da origen a esta obra de Arte. Entendemos con ello que las manifestaciones artísticas, dependientes de la estructura cultural del sistema, se hallan necesariamente relacionadas con las estructuras sociales, económicas y político-institucionales del feuda-



**Lámina 10.** San Miguel de Beleña: Escena de la trilla.

lismo, y no en vano la época de plenitud feudal, durante los siglos XI al XIII, coincide cronológicamente con los tiempos del románico.

El esquema narrativo y temporal de Beleña reproduce de manera perfectamente inteligible el conjunto de ideas que conforman el pensamiento cristiano-feudal. La alusión al Más Allá eterno viene dada por la resurrección de Cristo, eternidad que envuelve el limitado tiempo humano, donde pasado -la historia bíblica- y presente -la vida cotidiana- se conjugan para destacar que la única salvación posible del género humano, inmerso en un campo de lucha moral, consiste en aceptar una jerarquía social basada en el trabajo, mayoritario -once escenas lo representan en Beleña-, gobernado y protegido por una minoría nobiliaria militar -una sola escena-, estando ambos órdenes sometidos, como en el esquema tripartido de Adalberón, a la Jerusalén celestial que es la Iglesia, figurada en su tiempo envolvente.

A modo de conclusión, y volviendo sobre nuestra hipótesis inicial, podemos afirmar que en San Miguel de Beleña, como en tantos programas románicos hispánicos y europeos, la construcción del tiempo en el relato mediante determinadas escenas nos conduce a la representación del tiempo presente, conectando así de manera directa la historia pasada, presente y futura con el Más Allá, no sólo en el plano religioso sino también en la propia concepción del Poder mundano. De hecho, mediante este discurso el Poder terrenal, eclesiástico o laico, se legitima a sí mismo al constituirse en un elemento imprescindible para lograr el fin último de la sociedad humana, la salvación en Cristo, destino universal de la civilización católica, de toda la Iglesia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO, Isabel / KENNEDY, Hugh / ESCALONA, Julio, editores (2004): "Building legitimacy. Political discourses and forms of legitimation in medieval societies". Leiden-Boston.
- BANGO, Isidro (1975): "Atrio y pórtico en el Románico español: Concepto y finalidad cívico-litúrgica". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 40-41, pp. 175-188.
- CAROZZI, Claude, editor (1979): "Poème au roi Robert", Paris.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1996): "El calendario medieval hispano". Valladolid.
- CATALÁ, Josep (2005): "La imagen compleja". Barcelona.
- CATEDRA, Pedro (1994): "Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)". Salamanca.

- DUBY, Georges (1992): “Los tres órdenes o lo imaginario del Feudalismo”, Madrid.  
 “Enciclopedia del Románico de Castilla y León. Burgos, vol. I, y Soria, vol. III” (2002). Aguilar de Campoo.
- ESTEPA, Carlos (1989): “Formación y consolidación del Feudalismo en Castilla y León. *En torno al feudalismo hispánico*, Ávila, pp. 157-256.
- GONZÁLEZ CUESTA, Begoña (2006): “Análisis de la obra audiovisual”. Segovia.
- GONZÁLEZ CUESTA, Begoña / LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2007): “Análisis comparado de la construcción visual del tiempo: Cine e imagen románica en su representación del tiempo presente”. MARZAL, Javier / GÓMEZ, Francisco J, editores, *Metodologías de análisis del film. I. Congreso Internacional de Análisis Fílmico*, Madrid, pp. 631-639.
- GUGLIELMI, Nilda, editora (2002): “El Fisiólogo. Bestiario medieval”. Madrid.
- HAUSER, Arnold (1982): “Historia social de la Literatura y el Arte”. Barcelona.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis (2004): “Escultores en el Románico del norte de Castilla: Itinerancias y anonimatos. Reflexiones sobre Rebolledo de la Torre (Burgos) y Santa María de Piasca (Cantabria)”. *Los protagonistas de la obra románica*, Aguilar de Campoo, pp. 151-185.
- JACOBO de la Vorágine (2001): “La leyenda dorada”. Madrid.
- JACQUES PI, Jessica (2003): “La estética del Románico y el Gótico”. Madrid.
- JIMÉNEZ MORENO, Arturo (2002): “Sociedad y literatura en la producción homilética de la segunda mitad del siglo XV. La predicación de Juan López de Salamanca o de Zamora”. Salamanca.
- JOLY, Martine (2003): “La interpretación de la imagen”. Barcelona.
- LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2008): “Representaciones militares y legitimación del Poder feudal en la iconografía románica”. Actas de la reunión científica *Armamento e Iconografía de la Antigüedad y la Alta Edad Media en Hispania*. Anejos 1 de *Oppidum*. Segovia.
- LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2007): “Una función ¿marginal? de la imagen románica: La legitimación del Poder Feudal”. Actas del coloquio internacional *Relegados al Margen. Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval*. Madrid, Instituto de Historia-CSIC (en prensa).
- LOZANO LÓPEZ, Esther (2006): “Un mundo en imágenes: La portada de Santo Domingo de Soria”. Madrid.
- RÉAU, Louis (2000): “Iconografía del arte cristiano”. Barcelona.
- RICHES, Theo M. (2005). Tesis doctoral titulada “Bishop Gerard I of Cambrai (1012-51) and the representation of authority in the Gesta Episcoporum Cameracensium”. King’s College of London.
- RICOEUR, Paul (1987): “Tiempo y narración”. Madrid.
- SÁNCHEZ, Manuel A. (1999): “Un sermionario castellano medieval”. Salamanca.
- SANTAMARTA, Santos / FUERTES, Miguel, editores (2000): “La Ciudad de Dios”. Madrid.
- SCOBELTZINE, André (1990): “El Arte feudal y su contenido social”. Barcelona.
- VILLAFAÑE, Justo (2003): “Introducción a la teoría de la imagen”. Madrid.