

LUJURIA, REDENCION Y CONCIENCIA INDIVIDUAL EN UN PROGRAMA ICONOGRAFICO EN TORNO AL 1200. LA IGLESIA DE REVILLA DE SANTULLAN (PALENCIA)

FRANCISCO JAVIER PEREZ CARRASCO
Universidad Complutense

En el valle minero de Santullán, situado en el norte de Palencia, se levanta la iglesia parroquial de Revilla, bello ejemplo del románico palentino cuya rica decoración esculpida ha llegado a nuestros días en buen estado de conservación, especialmente la portada gracias a estar cobijada por un pórtico de época moderna que, sin embargo, altera la fisonomía medieval del templo. García Guinea fechó acertadamente el edificio en torno al 1200 en virtud de las analogías de los capiteles de su ingreso con la escultura de San Andrés del Arroyo y, sobre todo, con la ejecutada por el maestro del capitel de la matanza de los inocentes del Monasterio de Aguilar de Campoo, afín hasta el punto de hacerle pensar en un mismo artífice. Sin embargo, la concepción arquitectónica de la iglesia de Revilla, apegada a la tradición románica rural palentina (una única nave, espadaña y ábside semicircular con canes figurativos), se aparta de la de los monasterios citados, construidos bajo la estética protogótica ¹.

Sin duda más importante incluso que su bella arquitectura es el programa de la iglesia, desplegado a lo largo de todo el edificio que, como tantos ejemplos coetáneos, incide en la idea de redención, presente en su portada y capiteles torales del interior, y censura en los canecillos las conductas lascivas; ilustra además el surgimiento de la conciencia individual del artífice y de su profesión plasmado en su autorretrato laboral. Pese a su interés y riqueza, la temática de este edificio no ha sido aún analizada en conjunto al centrarse sus escasos estudios única y exclusivamente en la descripción de los motivos representados.

Prácticamente toda la decoración exterior del templo gira en torno al pecado más extendido en el período románico, la lujuria (se omite incluso cualquier referencia a la avaricia, segundo en importancia en la época). Para explicar su amplia difusión en esta iglesia debe considerarse tanto el carácter rural de la misma como la ideología eclesial del momento, obsesionada por los pecados de la carne. Si bien es cierto que la lujuria es la falta más habitual en el mundo románico en todos los estamentos sociales, incluso en el religioso, es en las capas campesinas donde este vicio adquiere mayor fuerza e intensidad hasta el punto de hacer pensar a algunos estudiosos en la existencia de una lujuria típicamente "rústica", siendo la indumentaria aldeana que visten estos impúdicos personajes buena prueba de ello ². El motivo de la proliferación de tal temá-

tica fue acertadamente apuntado por I. Ruiz Montejo: el tema de los pecados de la carne era el “más edificante y aleccionador para una sociedad campesina, primaria e iletrada. Un tema alusivo a pecados del espíritu apenas tendría repercusión catequética, puesto que su contenido y su significación quedarían probablemente oscuros y lejanos para el hombre del pueblo”. Se recurre, pues, a un pecado que cualquiera podía fácilmente cometer y comprender. La citada autora aclara: “bien es verdad que la Iglesia en la Edad Media alecciona con insistencia sobre los pecados de la avaricia y de la lujuria; pero en esta sociedad tan mísera, de tan escasos medios, apenas puede tener cabida la tentación del avaro”. Por ello se escoge la falta más extendida, la más “lógica” en un ambiente sin otras necesidades y recursos que los derivados de la misma vida natural del hombre, de su sexualidad³. El análisis de las fuentes eclesiásticas confirma el concepto negativo que pesa sobre el aldeano desde comienzos de la Edad Media. Como señaló Le Goff, los campesinos en la literatura religiosa de los siglos V y VI se definen como paganos en una época de evangelización de los campos: apegados tanto a viejas supersticiones como al paganismo institucionalizado de la religión romana son pecadores privilegiados por excelencia, viciosos de nacimiento y, por naturaleza, predestinados a ciertos desenfrenos, a la lujuria y a la embriaguez en especial⁴. Estos son precisamente los vicios básicos cincelados en Revilla. La identificación como aldeanos por su indumentaria de buena parte de los protagonistas de la iconografía obscena (aunque en esta iglesia todos están desnudos) viene a confirmar tal condena en la escultura románica⁵. También debe atenderse a las características particulares de la religiosidad campesina, muy influenciada por el medio y lógicamente distinta a la del artesano, el guerrero y el sacerdote de la ciudad. El aldeano, más apegado a la naturaleza, muestra una tendencia a dirigir su comportamiento hacia ella, con una mayor aproximación a lo elemental y material de la vida; por ello no debe extrañar también una actitud más abierta a la sexualidad, tan familiar para él. A estos factores se une la obsesión de la Iglesia de los siglos XI y XII por los tan extendidos pecados de la carne, incluso en su propio seno.

Todas estas circunstancias explican la insistencia en la representación de la lujuria a lo largo de los canecillos de la iglesia palentina, lugar sin duda predilecto para esta temática como coincidieron en señalar los investigadores interesados en ella; es probable que el hecho responda al carácter negativo que la Iglesia confiere a los canes, tal y como propone Kanaan Kedart: las figuras en ellos cinceladas tendrían un sentido idéntico al que la antigüedad clásica atribuyó a telamones, atlantes y cariátides, pecadores castigados eternamente por rebelarse contra el orden establecido a la acción concreta de sostener algo, en el caso del arte románico generalmente la cornisa del edificio. Así, la Iglesia medieval ha transformado las cariátides y atlantes de los tiempos clásicos en hombres y mujeres anónimos encadenados por sus pasiones carnales. Fornicadores, exhibicionistas, juglares, músicos, borrachos, monstruos demoníacos.... como encarnaciones del pecado deben ser castigados eternamente para instruir a la posteridad, tal y como la antigüedad había hecho con los atlantes⁶.

En el apartado de figuraciones impúdicas cabe señalar la enorme proliferación de personajes desnudos en actitudes procaces, tanto hombres como mujeres, y de músicos. Ya los ejemplos bíblicos sobre la infamia de la desnudez fueron numerosos. San Lucas subraya que el endemoniado de Gerasa vivía desnudo y que después de su liberación estaba vestido (Lc 8, 25 y 35). El evangelista relata en los Hechos de los Apóstoles (19, 16) cómo unos judíos, que pretendían añadir a su rito el nombre de Jesús, fueron golpeados por el demonio y “tuvieron que huir desnudos y cubiertos de heridas”. Las des-

nudez es para San Lucas demoníaca. El Apocalipsis (16, 15) elogia con claro sentido escatológico al dichoso “que esté en vela y conserve sus vestidos, para no andar desnudo y que se vean sus vergüenzas”. En el período medieval, incluso los esposos nunca debían desvestirse por completo en el lecho: durante el sueño, la mujer debía llevar como mínimo camisa y el hombre bragas. Sin duda no era corriente desnudarse totalmente para el amor, pues al cristiano no le estaba permitido recrearse en la desnudez de su esposa y mucho menos bañarse con ella. Nadie en esta época, salvo los maniacos sexuales, pensaba en la exhibición de su cuerpo ⁷.

La actitud que diferencia a los impúdicos personajes es la habitual pasividad de la mujer frente al papel más activo del hombre; ella muestra con descaro sus atributos sexuales mientras él suele llevarse sus manos a los genitales, generalmente para masturbarse. Así lo podemos apreciar en dos canecillos del cuerpo de campanas de la espadaña y en otros dos [Fig. 1], correlativos, del hemiciclo ⁸. Junto a estas figuraciones existen numerosos personajes masculinos desnudos en los modillones del muro sur. De especial procacidad es un can del tramo recto norte del ábside con la representación de un hombre masturbándose, aunque con el miembro amputado, y con la mano en el mentón [Fig. 2]. Los teólogos medievales englobaban en el concepto de pecado “contra natura” todos los actos sexuales que no culminan con la inseminación de la mujer; es la más grave de las faltas sexuales, más aún que el incesto o el rapto de una religiosa: la pérdida de semen masculino constituye una falta no sólo desde el punto de vista individual sino también del colectivo, pues toda emisión seminal no fecundante es una pérdida irreparable para el género humano ⁹. En este estadio estaría incluida la masturbación. Sin embargo, los Penitenciales no son excesivamente severos con el ejercicio de los placeres solitarios; reciben indulgente consideración aún cuando sean practicados por clérigos y mancillen los recintos sagrados (50 días de ayuno). Para ellos se trata de pecados menores, menos graves incluso que la falta cometida por los cónyuges que tienen relaciones durante la Cuaresma, el estupro (sancionado con un año de penitencia) e, incluso, la fornicación. La práctica judicial, por su parte, condena al fuego a los sodomitas, castiga con la muerte al culpable de bestialismo, penaliza al incestuoso o al adúltero pero no se ocupa de la masturbación ¹⁰. La actitud de llevarse la mano al mentón es típica de estos personajes en numerosos ejemplos peninsulares. Según F. Garnier, ese gesto manifiesta una profunda emoción, generalmente asociada al sufrimiento y a la pena; en este caso, al dirigir la otra mano a los genitales cabría interpretarlo como la aflicción causada por su dependencia del pecado carnal ¹¹. Tal lectura no parece corresponderse con la escena y el ademán descrito simbolizaría más bien la complacencia producida por esa acción.

A la mujer habitualmente, además de impúdica, se la representa embarazada y como tal se lleva las manos al vientre ilustrando así las consecuencias de su libertinaje sexual. Las tres exhibionistas de Revilla se encuentran en ese estado y sólo la ya comentada del ábside no adopta esa actitud. El ejemplo más claro sin duda se halla en un can, también del hemiciclo, donde una embarazada con barboquejo, boca abajo y a punto de dar a luz, coloca las manos sobre el vientre hinchado [Fig. 3]. Tal estado corporal se interpreta en este caso concreto como pecaminoso y censurable al ser músicos desnudos, una alusión más a la lujuria como se verá, quienes la enmarcan y por su posición volteada, con la cabeza hacia abajo, a manera de acróbata que realiza sus piruetas al son de la música. La iconografía medieval utiliza como medio de expresión simbólica la verticalidad: el Cielo, Dios y los ángeles se sitúan en lo alto, y el diablo y todo lo maléfico en lo bajo. En este contexto, la embarazada al perder la actitud erguida se ve privada de

todo lo que ésta conlleva y contiene de esfuerzo hacia lo elevado, hacia lo espiritual. No dirige su comportamiento al eje celeste, a la divinidad, sino que se sumerge en el submundo animal y en las tenebrosas regiones inferiores ¹². También se han cincelado los pechos; pero no hay que engañarse sobre su sentido ya que los senos en la Edad Media carecían del poder erótico que tienen en nuestros días. En el análisis de las fuentes eclesiásticas y de los tratados médicos medievales no existe ningún comentario que permita vislumbrar el pecho femenino como portador de una sensibilidad erógena: su función nutricia es la única señalada, de ahí que los senos se representen casi con exclusividad en embarazadas y parturientas. El flujo menstrual, destinado al feto durante la gestación, se transformará en leche para el lactante; según Galeno, cuyas ideas serán retomadas en la Edad Media, la sangre menstrual se evacua cada mes a través de la matriz mediante las venas aferentes que durante el embarazo están al servicio de la nutrición del feto. Después del nacimiento, la sangre menstrual refluye a las mamas. La idea es recogida por San Isidoro de León en sus Etimologías, cuya autoridad la convierte en creencia generalizada durante el medievo: “la sangre utilizada para la nutrición del útero va a las mamas y adquiere calidad de leche” (Libro XI, 1). La leche materna se elabora, pues, a partir de la sangre menstrual ¹³. En la mayoría de los casos la actitud de condena hacia las embarazadas se acentúa cuando, junto a ellas, se representan hombres entregados a la práctica del placer solitario, como sucede en los canecillos de la espadaña.

Aunque el pecado de la lujuria es básicamente campesino, también se encuentra extendido en otros estamentos sociales; en el eclesiástico es donde adquiere mayor peligro y condena, más aún en un período como el románico donde las reformas gregorianas intentaban imponer el celibato general a los religiosos, pese a la drástica oposición de los numerosos afectados. Como clérigos lujuriosos deben interpretarse los personajes desnudos, distribuidos básicamente en los canecillos del muro sur, que cubren sus genitales con libros, por ser el libro en la época patrimonio casi exclusivo del clero.

También la iconografía juglaresca, abundante en los canecillos de la iglesia donde aparecen un arpista, un vihuelista y tocadores de albugue y flauta [Fig. 3], está íntimamente vinculada con la lascivia pues los juglares, pese a la extraordinaria acogida que les dispensaron todos los estamentos sociales del medievo (incluido el religioso), fueron durante fustigados por los moralistas eclesiásticos al considerarles, por su frivolidad, responsables de la relajación de la conducta de los fieles pues sus espectáculos, llenos de danzas y acrobacias obscenas y cánticos procaces, alteraban las buenas costumbres y corrompían el espíritu del pueblo ¹⁴. En la época, la música profana se estimaba vinculada a la lujuria y favorecedora de las efusiones amorosas; por eso aquí se ha representado a los juglares desnudos acompañando a los impúdicos personajes.

En los canecillos de la iglesia asimismo se figuran dos borrachos, uno de ellos soportando un barril sobre la espalda [Fig. 4], imagen tal vez alusiva a la pesada carga de ese vicio, y el otro bebiendo con avidez del tonel que sostiene sobre su regazo. También el abuso en el consumo del vino (emparentado con la gula ya que este vicio compendia además de la glotonería la excesiva afición a la bebida) alude a la lujuria porque beberlo con desenfreno era estímulo de otros pecados, especialmente de la lascivia y la ira. Así San Pablo en una carta a los efesios (4, 18) recomienda: “no queráis embriagaros de vino en el cual hay lujuria”. El que estén desnudos los beodos de Revilla certifica plenamente esa asociación.

Junto a todas estas representaciones pecaminosas, en un canecillo se cincela a un personaje eclesiástico vestido que porta un libro abierto. Es la imagen del buen religioso predicando en un mundo dominado por la lujuria y el vicio en general.

La decoración de la portada cambia radicalmente de signo insistiendo, ahora de forma simbólica, en el combate que el hombre tiene que librar contra las fuerzas del mal que existen en el mundo (sirenas-ave, centauros sagitarios, leones, grifos); la vida del cristiano se configura como la lucha entre la luz divina y las tinieblas, entre la virtud y el vicio, pugna que aparece expresada a través del combate del soldado cristiano contra bestias diabólicas [Fig. 5 y 6] y del tema de Sansón desquijarando al león [Fig. 7], símbolos cristológicos y del cristiano batallando victoriosamente contra el demonio. Margarita Ruiz Maldonado demostró de modo sugerente y persuasivo como el combate de David y Sansón es una alegoría de contienda espiritual, al igual que los soldados lidiando con bestias diabólicas¹⁵. La combinación de estos héroes bíblicos y de caballeros, en la iglesia palentina representados a pie y armados a la usanza nobiliaria, fue interpretada por Y. Labande Mailfert como una imagen del "Regnum" y del "Sacerdotium"¹⁶. Por su parte Ruth Bartal ha desarrollado otros aspectos de la figuración como símbolos de luchas temporales: son alegorías del triunfo de la Iglesia sobre sus enemigos, herejes e infieles, en virtud de ciertos pasajes bíblicos y de los Padres de la Iglesia, en los que se expresa la esperanza de que el cristianismo se propague entre las naciones de la tierra aceptándolas en el seno de la Iglesia, y también de la identidad que establece la literatura de la época entre los personajes bíblicos y los héroes cristianos en la lucha contra los infieles¹⁷. Así, en el *Poema de Almería*, se describe al duque Pedro Alfonso como "pulcher ut Absalon, virtute quasi Sanson" (vers. 118)¹⁸ y, en el de *Fernán González*, se compara al conde con Sansón y a Almanzor con el león; concretamente en la batalla de Hacinas, San Millán se aparece al héroe y le dice: "vençemos, non lo dubdes, a este bravo leon, / ffaras, sy esto faces, a guisa de Sansón, / quando con las [sus] manos lidio con el bestyon"¹⁹. En definitiva, la lucha contra criaturas demoníacas adquiere un sentido psicomáquico al parangonarse a los héroes cristianos con los personajes bíblicos que, como prefiguraciones de Cristo, se convierten en símbolos del triunfo de Jesús sobre Satán. De ahí la insistencia en dos capiteles en el enfrentamiento, cuerpo a cuerpo, de un soldado con un trago y un león que, por encima de cualquier alusión a la lucha contra el Islam, tiene un evidente contenido psicomáquico, de lucha del cristiano contra el pecado cuya victoria supone y representa la derrota del alma, pero donde también encontramos una exaltación nobiliaria al ser el caballero cristiano protegido con armadura quien se enfrenta a esas encarnaciones diabólicas. Estos capiteles advierten y aleccionan a los fieles sobre la necesidad de mantenerse siempre prevenidos y dispuestos a combatir los asedios de la tentación y el pecado.

Reafirmando esta idea del caballero batallando contra el mal se otorgó a cada una de las armas un simbolismo concreto que recoge minuciosamente Ramón Llull en su *Libro de la Orden de Caballería*²⁰. El origen de todo ese rico contenido emblemático encuentra su fuente bíblica en las palabras de San Pablo en su Epístola a los Efesios (6, 11-17): "Revestios de las armas de Dios para poder resistir a las asechanzas del Diablo. Porque nuestra lucha no es contra la carne y la sangre, sino contra ... los Espíritus del Mal que están en las Alturas. Por eso, tomad las armas de Dios, para que podáis resistir en el día malo, y después de haber vencido todo, manteneros firmes. ¡En pie!, pues; ceñida vuestra cintura con la verdad y revestidos de la justicia como coraza, calzados los pies con el celo por el Evangelio de la paz, embrazando siempre el escudo de la Fe,

para que podáis apagar con él todos los encendidos dardos del Maligno. Tomad, también, el yelmo de la Salvación y la espada del Espíritu, que es la Palabra de Dios”.

El programa se completa con el pasaje de la Santa Cena, figurada con Cristo bendiciendo en la clave de la arquivolta y los doce apóstoles descalzos dispuestos en grupos de seis flanqueándolo, sentados a la mesa con un plato en sus manos y separados entre sí por dobles columnas torsas que sustentan una esquemática arquitectura [Fig. 8 y 10]. Es curioso que no se individualice a Judas y, en consecuencia, no se insista como es habitual en el período románico en la comunión sacrílega sino en la institución eucarística. La presencia de este tema en una portada adquiere plena significación simbólica por ser uno de los pilares básicos del cristianismo, el más importante de los sacramentos y el medio más eficaz para obtener la salvación y la unión con Dios, como se desprende de las palabras de Cristo: “El que come de mi carne y bebe de mi sangre tiene vida eterna, y le resucitaré el último día” (Jn 6, 54). Con el misterio de la Santa Misa celebrada en el interior del templo se conmemora la institución eucarística y se actualiza y renueva el sacrificio de Cristo en la cruz.

La resurrección de Jesús, cincelada en uno de los capiteles del ingreso -primero de la derecha-, complementa la idea de sacrificio presente en la Cena y proclama el triunfo del Mesías sobre la muerte y el pecado; al tiempo que recuerda la promesa redentora hecha al buen cristiano de resucitarle y acogerle en su reino. El pasaje se inspira en el evangelio de Mateo (28, 1-7), donde las tres Marías acuden a la sepultura para ofrendarle tarros de perfumes [Fig. 9]. El artista representa el momento del diálogo con el ángel, que levanta la tapa del sepulcro para que las mujeres contemplen su interior vacío. La promesa redentora se ha cumplido. Según San Juan Crisóstomo, las Marías reciben la recompensa a su perseverancia: son testigos directos del entierro y de la aparición del ángel y las primeras en anunciar lo ocurrido. Su presencia certifica la realidad innegable de la resurrección. En su homilía 89 sobre San Mateo dice Crisóstomo: “¿Cual fue la razón de que viniera (el ángel) y levantara la piedra? Por razón de las mujeres, pues éstas le vieron entonces en el sepulcro. Así pues, porque creyeron que el Señor había resucitado, vieron el sepulcro vacío sin el cuerpo... Quería que las mujeres se convencieran por vista de ojos de la resurrección”²¹.

El programa de la iglesia alecciona con insistencia sobre estas ideas en los capiteles del interior del templo, especialmente en el pasaje de Daniel en el foso de los leones, tan ampliamente representado en el románico palentino, considerado por los teólogos como la imagen del Salvador en el sepulcro²², pero también como el alma liberada del mal. Como es habitual se cincela al profeta en actitud orante, aquí con indumentaria eclesiástica, flanqueado por una pareja de leones que lamen sus pies. La intervención divina se manifiesta en el capitel frontero donde, de entre unas nubes convencionales, emerge la figura de un ángel alado con barba que levanta la mano mientras en la otra parece sostener un rollo.

Este programa cercano al 1200 posee, finalmente, un detalle de gran originalidad y relevancia: la plasmación de la conciencia individual tanto del comitente eclesiástico como del artista, ambos enmarcando la Santa Cena, al comienzo y final de la arquivolta. Sin embargo, la identificación del patrono resulta más que dudosa al carecer de indumentaria litúrgica o de tonsura que acrediten su naturaleza eclesiástica²³ y no aparecer, tampoco, inscripción alguna que aclare su identidad. Por tales motivos, García Guinea lo identificó con un profeta, interpretación poco probable pues los apóstoles del Antiguo Testamento se figuran habitualmente con filacterias y rara vez con libros. No obstante, pese a todo, el libro se convierte en sinónimo del religioso al reducirse su

posesión prácticamente a ese estamento en la Plena Edad Media ²⁴, y el hecho de que esté abierto y expuesto al espectador, como es corriente en numerosas representaciones de personajes eclesiásticos, quizás aluda a la predicación de las Sagradas Escrituras.

Pero lo verdaderamente original e incuestionable es la figuración de un cantero en el extremo opuesto de la arquivolta con mazo y cincel. La inscripción grabada en el arco que lo cobija no deja lugar a dudas de que nos encontramos ante un autorretrato: "MICAELIS ME FECIT" ²⁵ [Fig. 10]. Sorprende no sólo que el escultor haya dejado una imagen de sí mismo entregado a su trabajo y entablando comunicación visual con el espectador, sino además que lo haya hecho en un contexto religioso de alta significación como es la portada y sobre todo tallando la mesa y el mantel de la Santa Cena ²⁶. Orgulloso de sí mismo y de su condición, luce un tocado similar al de sus colegas de las iglesias francesas de Retaud y de San Herie de Matha y de los arquitectos representados en el siglo XIII y se sienta sobre un lujoso escaño torneado. El autorretrato debe interpretarse dentro del proceso de irrupción de una nueva cultura laica en el marco religioso en la que los grandes artistas salen cada vez más a menudo del anonimato mostrando su interés por dejar a la posteridad su propia imagen, conscientes de la importancia de su actividad ²⁷.

Esta talla tiene su paralelo y correspondencia en la Península con la que Arnau Catell hizo de sí mismo en un capitel del claustro de San Cugat del Vallés, vestido con indumentaria laica y cuya representación se acompaña con una inscripción que inmortaliza su identidad: "Hec est Arnailli - Sculptoris forma Catelli - Qui Clastrum tale - contruixit perpetuale" ²⁸. También en ese grupo de imágenes en las que se manifiesta la conciencia individual de los artistas y la satisfacción por su propio trabajo debe situarse al Maestro Mateo que, consciente del valor de la obra realizada, firma en 1188 los dinteles del Pórtico de la Gloria y, como señala Yarza, muy probablemente, aunque hace tiempo que se perdió la inscripción, se autorretrata arrodillado de cara al altar del apóstol, mostrando de esta forma su orgullo como artesano ²⁹.

Schapiro demostró hace medio siglo como el arte románico no sólo era religioso, simbólico y supeditado a objetivos comunitarios sino que también estaba cargado de esteticismo e individualismo: "la difundida opinión de que el arte medieval fue obra de monjes y artesanos laicos profundamente religiosos, inspirados por una actitud humilde de trabajo abnegado y servicio de la iglesia descansa sobre el supuesto de que ese arte es religioso de cabo a rabo, y de que la población de la Edad Media sólo estimaba el arte en la medida en que éste fuese útil y devocional y estuviera imbuido de concepciones espirituales concordes con las enseñanzas tradicionales de la Iglesia. Los monumentos y las fuentes escritas, sobre todo de los siglos XII y XIII, proclaman algo bien distinto" ³⁰. En efecto, los documentos de la época ponen de manifiesto la fascinación por el arte bien hecho, la admiración por los objetos hermosos y la estima hacia los artistas y su oficio; no extraña pues que algunos artífices medievales (especialmente los italianos, auténticos pioneros y adalides de esta actitud) firmaran sus obras a pesar de su humilde estatus social de artesanos, a menudo cincelandos sus nombres en lugares bien visibles de las portadas de las iglesias, actitud que no había conocido el arte clásico; incluso en algunas de ellas junto al nombre se proclama el poder y la fama del artista ³¹. Yarza concluye al respecto: "la creencia romántica del artista medieval modesto y ardiendo en fervor religioso, ocultando su personalidad como creador, hay que desecharla. Sin un sentimiento específico de creadores, pero conscientes de su buen oficio y de la obra bien hecha, debió haber muchos artistas" ³². Entre los mejores ejemplos de esta actitud, el autorretrato del maestro Miguel en Revilla de Santullán es un

claro exponente del surgimiento de una corriente de conciencia artística individual que ilustra, al mismo tiempo, la renovada importancia de la escultura monumental y el aprecio de la obra del artista durante el período románico.

El hecho se halla íntimamente vinculado a los avances desatados por los cambios que se operan en el occidente europeo, especialmente en el siglo XII, entre cuyas consecuencias destaca la evolución hacia un espíritu secular y hacia la toma de conciencia personal; tendencias también presentes en templos y monasterios “que son parte, y a menudo activísima, de ese amplio proceso evolutivo”³³. La Iglesia medieval supo crear las estructuras ideológicas para acoger las nuevas necesidades de la actividad profesional del mundo de los oficios. En el siglo XII nos encontramos al borde de la toma de conciencia individual, cuyos testimonios se afirman en cantidad y calidad, fenómeno que sólo será posible por un cambio de actitud con respecto al trabajo esbozado en el paso del siglo XI al XII, cuando el concepto de trabajo-penitencia es sustituido por la idea de trabajo como medio positivo de salvación³⁴. Si bien es cierto que la conciencia personal en el arte se rastrea a lo largo de la Alta Edad Media (especialmente en la orfebrería cuyos artífices estaban rodeados de una aureola casi mágica)³⁵, es a lo largo del siglo XII y especialmente a finales de esa centuria cuando esta tendencia se consagra definitivamente en la Península, como así lo manifiestan los ejemplos señalados. El ordenamiento del antiguo método pedagógico que otorgaba un puesto privilegiado a las artes liberales, formadas por el trivio y el cuadrivio, frente a las actividades manuales y mecánicas (consideradas serviles), que había marcado durante siglos el desprecio de la condición inferior del artista, entra en crisis a lo largo del siglo XII debido al impetuoso crecimiento de las ciudades y a los cambios sociales y mentales. Como ha señalado E. Castelnuovo, pese a las reiteradas afirmaciones de su inferioridad por parte de intelectuales de la talla de Hugo de San Victor y de Juan de Salisbury, las artes mecánicas comienzan a encontrar a partir de esa fecha un espacio propio³⁶. El hecho de que el individualismo surja entre los artistas antes que en el resto de los oficios se debe a que sus obras poseen no sólo un carácter utilitario sino también un componente estético muy importante, valorado por ellos mismos y por sus contemporáneos.

La aparición de éstas y otras representaciones de la vida y del espíritu secular en los márgenes de las esculturas religiosas denota, como señaló Schapiro, la pérdida de una concentración absoluta en la imagen religiosa. Los importantes cambios económicos y sociales operados en el occidente medieval favorecen “el nacimiento de temas y planteamientos nuevos al pensamiento religioso, aunque entre tanto la armazón de la cristiandad siguiera siendo en grandes rasgos la misma”³⁷. Estas tendencias se acentúan a partir de la segunda mitad del siglo XII y culminan en el arte románico peninsular en torno al 1200.

Dentro de la progresiva secularización del arte que se aprecia a lo largo del románico se enmarca también la representación de la lujuria, “cada vez más realista, pero también más grosera” -señala Schapiro³⁸- y más numerosa como reacción contra el vicio más extendido en ese período, especialmente entre las capas campesinas. En consonancia con la evolución operada en la sociedad europea, que alcanza dentro del estilo románico su punto culminante a finales del siglo XII y en el tránsito a la siguiente centuria, como lo denotan el mayor interés por el mundo y por el individuo, se hace cada vez más preciso a la Iglesia mostrar imágenes específicas y concretas del pecado alejadas de alambicados simbolismos a fin de facilitar al fiel la comprensión de las mismas, reforzando de esta forma el valor catequético del arte en su búsqueda de un mayor acercamiento a la feligresía.

- 1 M.A. GARCIA GUINEA, *El Románico en Palencia*, Palencia, 1975, pág. 248. Véanse también en esta obra las escasas referencias históricas y documentales existentes sobre la iglesia aquí tratada.
- 2 Véase sobre el particular I. RUIZ MONTEJO, "La temática obscena en la iconografía del románico rural", *Goya* (1978), 136-146; S. MORALEJO ALVAREZ, "Marcolfo, el espinario, Priego: un testimonio iconográfico gallego", en *I Reunión Gallega de Estudios Clásicos*, Santiago de Compostela, 1981, pág. 347 y ss; y nuestro trabajo "Una particularidad iconográfica de un menologio románico español. La figuración priápica del mes de febrero en el calendario de Beleña de Sorbe (Guadalajara)", en *Actas del VIII CEHA*, Cáceres, 1992, págs. 100 y ss.
- 3 I. RUIZ MONTEJO, "Iconografía y cultura popular en la Edad Media: la iglesia de Ventosilla (Segovia)", *Fragments*, núm. 10 (1987) pág. 56; véase también "La temática obscena..."
- 4 J. LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid, 1983, pág. 132.
- 5 Una imagen casi invariablemente negativa de los campesinos persiste en las fuentes medievales, donde son presentados como gentes ignorantes y groseras. En nuestra literatura, el ilustre escritor y arrogante aristócrata don Juan Manuel afirmaba que "son sus estados muy peligrosos para salvamientos de las almas" pues aunque "pueden muy bien salvar las ánimas faziendo lo que deven lealmente et sin cobdiçia,... por el aparejamiento que an para non fazer todo lo mejor, et porque muchos déstos son [atan] menguados de entendimiento que con torpedat podrían caer en grandes yerros non lo entendiendo" (DON JUAN MANUEL, *El Libro de los Estados*, I, cap. MCVIII, ed., introd. y notas de I.R. MACPHERSON y R.B. TATE, Madrid, 1991, pág. 292).
- 6 N. KENAAN KEDART, "Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXIX (1986), 311-330. No obstante también conviene recordar que no todos los temas representados en los canecillos son de pecadores; también hay, como en Revilla, personajes eclesiásticos y a veces escenas de la vida diaria. La autora propugna el carácter ambivalente de los canecillos: al estar situados de modo marginal, a veces imperceptibles, expresan por su estilo e iconografía unas tendencias eminentemente laicas que se apartan del arte eclesiástico oficial; tienen un carácter ambivalente, una significación distinta entre clérigos y laicos. Véase además nuestro trabajo "Iconografía obscena en la escultura románica burgalesa", en *III Jornadas Burgalesas de Historia* (celebradas en Burgos en mayo de 1991. En prensa).
- 7 G. DUBY y Ph. ARIES, *Historia de la vida privada 2. De la Europa feudal al Renacimiento*, Madrid, 1988, pág. 519. Sobre las citas bíblicas de la desnudez véase O. BEIGBEDER, *Léxico de los símbolos*, Madrid, 1989, pág. 161.
- 8 El alto grado de deterioro de la mujer impúdica impide precisar con seguridad su actitud, aunque parece abrir con sus manos, dispuestas debajo de las piernas hoy desaparecidas, la vagina tentado a su compañero, al igual que lo hacen sus colegas de San Estebán de Corullón (León) y Lerga (Navarra).
- 9 D. JACQUART y Cl. THOMASSET, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona, 1989, págs. 159-160.
- 10 J.L. FLANDRIN, *La moral sexual en Occidente*, Barcelona, 1984, pág. 128.
- 11 F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, París, 1982, pág. 181.
- 12 *Ibid.*, pág. 84 y G. CHAMPEAUX y S. STERCKX, *Introducción al mundo de los símbolos*, Madrid, 1984, pág. 423.
- 13 D. JACQUART y Cl. THOMASSET, *Ob. cit.*, págs. 67-69.

- 14 Véase nuestro trabajo, en colaboración con I.M. FRONTON SIMON, "El espectáculo juglaresco en la iglesia románica. Sentido moralizante de una iconografía festiva", *Historia 16*, XVI, núm 184 (1991), 42-52. Sobre los cordófonos medievales véase la tesis doctoral de M.R. ALVAREZ MARTINEZ, *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*, Madrid, 1982.
- 15 M. RUIZ MALDONADO, "La contraposición 'Superbia-Humillitas'. El sepulcro de Doña Sancha y otras obras", *Goya*, 146 (1978), 75-81 y *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, págs. 41-54.
- 16 Y. LABANDE MAILFERT, "I laici nella Societa Christiana dei secoli XI e XII", en *Miscellanea del Centro di Studi Mediovali*, 5, Milán, 1968, págs. 515-518.
- 17 R. BARTAL, "Interpretación iconográfica del tímpano de San Pelayo de Mena", *Goya*, núm. 192 (1986), pág. 325.
- 18 *Ibid.*, pág. 326.
- 19 *Poema de Fernán González*, Ed., intr. y not. de Alonso Zamora Vicente, Madrid, 1978, pág. 125.
- 20 R. LLULL, *Libro de la Orden de Caballería*, en *Floresta española de varia caballería*, ed. de L. Alberto de Cuenca, Madrid, 1975, págs. 188 y ss.
- 21 SAN JUAN CRISOSTOMO, *Obras*, Madrid, 1956, ed. de la B.A.C. a cargo de D. Ruiz Bueno, págs. 715-16.
- 22 L. REAU, *Iconographie l'art chrétien*, París, 1957, I, 1, pág. 391.
- 23 Como señala G. Menéndez Pidal, fuera del ceremonial, el clero regular vestía como los laicos hasta principios del siglo XIX (*La España del Siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, pág. 137).
- 24 J. LE GOFF, *Ob. cit.*, pág. 155.
- 25 Como ha señalado A. Grabar, en su análisis de la iconografía paleocristiana, los retratos de buena parte del arte medieval son tipológicos, es decir, no suponen una representación exacta de los rasgos del personaje sino una imagen basada en esquemas, símbolos y accesorios convencionales (rango y función pública) figurados con sumo cuidado, cuya significación era fácilmente reconocida por sus contemporáneos como elementos representativos de un individuo concreto gracias al nombre inscrito al lado de esa imagen. (*Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, págs. 65-69). También existe otra inscripción, "Bartolome", en la rosca de una arcada que cobija a un apóstol, aludiendo seguramente al discípulo de Cristo. El autor del Catálogo Monumental de Palencia recoge otra inscripción más, "Thomas me fecit anno LXXXIX annos". Ni García Guinea ni nosotros la hemos encontrado aunque es posible que exista en algún lugar de la iglesia. En caso de no ser un error, la inscripción fecharía la construcción del edificio prácticamente en el año 1200 (con cuya data coincide la escultura de la iglesia) y evidenciaría el nombre de otro personaje que colaboró activamente en la realización de la iglesia; sin embargo, no aclara si se trata de otro artista (¿arquitecto? ¿otro escultor que trabaja en la decoración del templo de acuerdo con la divergencia de estilos apreciados?) o, más posiblemente, del promotor eclesiástico de la obra.
- 26 A diferencia de los autorretratos del Maestro Mateo y de Arnau Catell, localizados en edificios de primer orden, el Maestro Miguel se representa en una humilde parroquia rural aunque, tanto la calidad de la obra como sus marcadas relaciones estilísticas con los monasterios de Aguilar y San Andrés de Arroyo, revelan que no se trata de un artesano local sino de un gran artista formado en importantes centros escultóricos palentinos plenamente consciente de su personalidad y del valor de su obra

27 Vid. N. KENAAN KEDART, *Art. cit.*, pág. 322. La vida y las técnicas de los artistas laicos del siglo XII son parcialmente conocidas por relatos de proyectos de construcción, facturas... La lista de maestros canteros, carpinteros y, sobre todo, arquitectos no es tan breve como pudiera suponerse: se conocen, y cada vez mejor, sus viajes, su patria de origen, su celebridad y estatuto legal, aunque lógicamente no se puede comparar esta información con la que se dispone de los artistas del siglo XIII (*ibid.*). Sobre la cultura de los escultores, su grado de instrucción, su conciencia artística y su condición social, véase E. CASTELNUOVO, "El artista", en *El Hombre Medieval*, coord. por J. Le GOFF, Madrid, 1990, págs. 223-241, con la bibliografía más importante sobre el tema.

28 M. DURLIAT, *El arte románico en España*, Barcelona, 1964, págs. 60-61. Dentro del mismo contexto laboral de los artesanos deben incluirse los canteros trabajando, de cronología similar, en los claustros de las catedrales de Gerona y de la Daurade (hoy en el Museo de los Agustinos de Tolouse).

29 J. YARZA LUACES, *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, 1981, pág. 270. Véase también sobre el Maestro Mateo, las inscripciones de los dinteles del Pórtico de la Gloria y otros autorretratos de artistas firmados S. MORALEJO, "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago, 1988, pág. 22.

30 M. SCHAPIRO, *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, pág. 25.

31 *Ibid.* y R. WITTKOWER, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1980, pág. 55. La aparición de las firmas en el arte medieval se produce, y no casualmente, en Italia a partir del siglo VIII (E. CASTELNUOVO, *Art. cit.*, pág. 228)

32 J. YARZA LUACES, *Ob. cit.*, pág. 15. E. Castelnuevo tampoco admite esta idea romántica sobre los artistas medievales (*Art. cit.*, pág. 224). Para otras imágenes de artífices románicos carentes de conciencia individual y orgullo profesional véase S. MORALEJO ALVAREZ, "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", *Compostellanum*, XXX (1985), págs. 407-410. También un capitel del ingreso de la parroquia de Alédo de Bureba (Burgos) muestra a un cantero trabajando (J.L. MONTEVERDE, "Un cantero románico", *Boletín de la Institución Fernán González*, 15 (1962-63), 676-678) y un canecillo de la Magdalena de Tudela a un cantero con cincel y mazo (M. L. MELERO MONEO, "Recherches sur l'íconographie des métiers à Tudela" *Cahier de civilisation médiévale*, XXX (1987), págs. 71-76, esp. pág. 72, fig. 6). Véase también el reciente estudio sobre los artistas románicos de I. G. BANGO TORVISO, *El románico en España*, Madrid, 1992, págs. 17-26 y sobre la Moducción artística medieval (en general). Los tres volúmenes de las Actas editadas por X. BARRAL I ALTET, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Rennes, 1986.

33 M. SCHAPIRO, *Ob. cit.*, pág. 21.

34 J. LE GOFF, *Ob. cit.*, págs. 159-161.

35 Sobre los orfebres altomedievales véase E. CASTELNUOVO, *Art. cit.*, págs. 228-233.

36 *Ibid.*, págs. 226 y 236.

37 M. SCHAPIRO, *Ob. cit.*, pág. 14.

38 *Ibid.*, págs. 49-50.



Figura 1. Pareja impúdica. Revilla de Santullán.



Figura 2. Borracho soportando un barril sobre sus espaldas. Revilla de Santullán.



Figura 3.
Sirenas-pájaro encapuchadas
y lucha de un soldado con un
león. Revilla de Santullán.



Figura 4.
Sansón desquijando al león.
Revilla de Santullán.



Figura 5. Las Marías ante el sepulcro. Revilla de Santullán.



Figura 6. Apóstoles en la Cena y autorretrato firmado del escultor trabajando. Revilla de Santullán.