

## APOSTILLAS A LA ICONOGRAFIA DE ESTIBALIZ (ALVA)

Agustín Gómez Gómez (\*)

*...un determinado hecho visual constituye el pie forzado para una especulación alegórica no menos arbitraria que los excesos interpretativos de los "iconólogos-astrólogos" actuales. En uno y otro caso es la imagen la que genera o suscita al significado, y no a la inversa.*

Serafín Moralejo

### RESUMEN

En este artículo analizo las teorías iconográficas que sobre la escultura románica de Estíbaliz (Alava) se ha hecho hasta la fecha. Frente a programas unitarios y visiones trascendentes, propongo una lectura que contextualice su escultura.

### RESUME

Dans cet article je analyse les théories iconographiques qui ont été réalisées jusqu'à ce jours sur la sculpture romane de Estíbaliz (Alava). En comparant à des programmes unitaires et visions transcendentes, je propose une lecture qui contextualise sa sculpture.

### LABURPENA

Artikulo honetan Estibalisko (Araba) eskultura erromanikoari buruz gaur arte egindako teori ikonografikoak aztertzen ditut. Egitarau orokor eta ikusmen garrantzi haundikoen aurka, eliz honen eskultura textuingurutzeko irakurketa proposatzen dut.

(\*) Becario del Dpto. de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

La basílica de Estíbaliz, junto con la iglesia de Armentia, ha merecido la atención de cuantos se han ocupado del arte románico en Alava. La importancia de estas dos iglesias viene motivada no sólo por ser las dos muestras monumentales alavesas más importantes, sino porque son el mejor exponente de la recepción de las corrientes que circulaban a fines del siglo XII y de la difusión de sus motivos ornamentales por el área circundante (1).

La lógica de unas fechas tardías hizo que los motivos ornamentales y vegetales, más fácilmente reproducibles, fuesen copiados por un buen número de pequeñas iglesias de su zona de influencia hasta bien entrado el siglo XIII, sin que la rica escultura figurativa corriese la misma suerte.

Las interpretaciones iconográficas que se han realizado sobre la escultura de Estíbaliz han tenido en los últimos años una abundante nómina de títulos. Sin embargo, estos comenzaron en la década de los años 30 con los trabajos del benedictino Ramiro de Pinedo (2). Sus interpretaciones iconográficas, excesivas a todas luces, están en la línea de los simbolistas franceses de principios de siglo (3). Su visión iconográfica sobre la escultura de Estíbaliz pasa por encontrar en todos los elementos existentes un sentido trascendente, ya sea en los motivos de entrelazos de los fustes, en la decoración floral de capiteles y arquivoltas o en la escultura figurativa.

Hasta los años 80 los escasos trabajos que aparecieron se centraron principalmente sobre las filiaciones estilísticas. Hay que esperar al trabajo de José M<sup>a</sup> de Azcárate en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Alava* para que se asentasen las bases fundamentales sobre la arquitectura y escultura de Estíbaliz (4).

A partir de 1983 volvieron a surgir varias publicaciones que pusieron el acento sobre las cuestiones iconográficas, las cuales vinieron fundamentalmente de la mano de J. M. González de Zárate. Fiel seguidor de las teorías y métodos de Ramiro de Pinedo, se cuentan en su haber más de una decena

de publicaciones sobre Estíbaliz (5). Sus conclusiones son que el conjunto escultórico de Estíbaliz posee un sentido unitario y toda la escultura, ubicada estratégicamente en lugares que le dan un valor concreto (6), estaría en función de un mensaje cristológico. Al igual que Ramiro de Pinedo, al que sigue en numerosas ocasiones, toda la escultura figurativa, y en ocasiones la vegetal, y en todas las partes de la iglesia, ya sean los capiteles del interior, los relieves de la portada sur o los canecillos del ábside, están en función de ese mensaje. Esta visión ha tenido una cierta difusión en el País Vasco, observándose esa línea en otros autores (7). Únicamente se cuenta con un trabajo crítico al de González de Zárate, el que

- (1) Para las relaciones estilísticas de Estíbaliz vid. MENDOZA, Fernando, "El ornato arquitectónico de Estíbaliz", en *Rev. Internacional de Estudios Vascos*, 1930, pp. 29-68 (facsimil 1972); RODRIGUEZ, Ester, PEREZ, Marga, PASTOR, Blanca e IBISATE, Ana, «Estíbaliz: escuela iconográfica para las iglesias de la Llanada alavesa», en *Estíbaliz* 1987, pp. 27-31; GOMEZ GOMEZ, Agustín, «Algunos aspectos del arte románico en el País Vasco. Extensión y relaciones de un arte periférico», en *VIII CEHA, El problema del arte en las zonas periféricas* (Cáceres 1990), Cáceres 1992, pp. 73-79.
- (2) PINEDO, Ramiro de, *El simbolismo en la escultura medieval española*, Bilbao-Madrid-Barcelona 1930; Id. *El santuario de Santa María de Estíbaliz*, Madrid 1949.
- (3) Una reflexión crítica sobre la utilización de los bestiarios y sobre los excesos simbolistas, a los que de alguna manera Ramiro de Pinedo era aficionado, la realiza YARZA LUACES, Joaquín, «Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, pp. 27-46, espec. pp. 29-31 y n.1.
- (4) Cito por la edición publicada en separata, AZCARATE RISTORI, J. M<sup>a</sup>, *Santuario de Ntra. Sra. de Estíbaliz*, Vitoria 1984.

- (5) GONZALEZ DE ZARATE, Jesús M<sup>a</sup>, «Programa iconográfico de la pila bautismal: manifestación de la iconografía oriental en el románico alavés», en *Estíbaliz*, 1983, pp. 14-18; GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>, «Estíbaliz. Su templo como espacio sacralizado», en *Estíbaliz*, 1984, pp. 16-17 [cit. en adelante G.Z. 1984]; GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>, «La imagen de la Virgen y su entorno iconográfico-bíblico en la basílica de Estíbaliz», en *Estíbaliz*, 1985, pp. 4-8; GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>, BERMEJO, V., MARTINEZ C. y RUIZ DE AEL, M., «Imágenes y símbolos en los canecillos del ábside central del santuario de Estíbaliz», en *Estíbaliz*, 1986, pp. 6-18 [cit. en adelante G.Z. 1986]; GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>, *La literatura en las artes. Iconografía e iconología de las artes plásticas en el País Vasco*, Donostia, 1987, pp. 17-61 [cit. en adelante G.Z. 1987]; GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>, RUIZ DE AEL, M., MARTIN, M. y BAZAN, I., «En torno a los motivos ornamentales en la portada "Speciosa" en la basílica de Estíbaliz», en *Estíbaliz* 1987, pp. 19-26 [cit. en adelante G.Z. 1987a]; GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>, GOMEZ GOMEZ, A. y RUIZ DE AEL, M., «Consideraciones iconográficas sobre aspectos "olvidados" en la basílica de Estíbaliz», en *Estíbaliz* 1988, pp. 10-16; GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>, GOMEZ GOMEZ, A. y RUIZ DE AEL, M., *Mensaje cristológico en la Basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz*, Vitoria 1989 [cit. en adelante G.Z. 1989], el que firma este artículo apareció como coautor en la publicación recién citada por causas ajenas a la historia del arte que sería ocioso mencionar, sin embargo este libro consistió en una recopilación de los trabajos anteriores de González de Zárate; GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>, «Los temas escatológicos en la basílica de Estíbaliz. Las fuentes a través del pensamiento islámico», en *Estíbaliz*, 1989, pp. 8-13 [cit. en adelante G.Z. 1989a]; GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>, *Método iconográfico*, Vitoria, 1991, pp. 66-68 [cit. en adelante G.Z. 1991]; GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>, «Sueños del pasado en la pérdida herencia del presente», en *Estíbaliz* 1991, pp. 26-29 [cit. en adelante G.Z. 1991a].
- (6) G.Z. 1984, G.Z. 1985, G.Z. 1986, G.Z. 1987, G.Z. 1989, G.Z. 1989a.
- (7) SAENZ DE BURUAGA, Emeterio, *Historia de Estíbaliz*, Vitoria 1992, que cuenta con una excelente visión histórica y recoge la mayoría de los datos conocidos, aportando un documento de Olaguibel de 1793 que no se había publicado hasta ahora, en lo artístico repite las teorías de González de Zárate; en el mismo sentido, el 23 de abril de 1993, Virgilio BERMEJO, ha impartido una conferencia en el Museo de Arte e Historia de Durango (Bizkaia) con un título sacado de uno de los trabajos de González de Zárate, «Mensaje cristológico en la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz».

incluyó M. Ruiz Maldonado en su estudio de Armentia, que aunque no lo toca en extenso realiza una crítica a las visiones iconográficas de González de Zárate (8).

En este artículo quiero continuar en esa línea crítica, poniendo de relieve los errores que se han cometido a la hora de identificar las imágenes, lo que en muchos casos parece que está más en función de adaptar la imagen a un mensaje preconcebido que una no siempre fácil visión de la escultura; la utilización de las fuentes literarias de forma apriorística; y, en definitiva, la utilización de un supuesto método iconográfico en el que la contextualización de las imágenes no viene dada ni por el periodo en el que se realizaron, ni para identificarlas se tiene en cuenta el lenguaje románico.

### LA ESCULTURA FIGURATIVA

Los motivos figurados se concentran en tres zonas de la iglesia. En el interior, cuatro capiteles en el crucero; en la portada sur, diversos relieves reaprovechados, un total de siete figuras en las jambas y dos figuras de animales en las arquivoltas; y en el ábside, trece canecillos y un capitel. Toda la escultura pertenece a un arte de fines del siglo XII, realizada en diferentes momentos y por diversas manos. Respecto a la escultura figurativa J. M<sup>a</sup> de Azcárate ve un mismo artista en los capiteles del interior, y el resto de la escultura figurativa de la portada la reparte en un maestro para los relieves reaprovechados y otro para el centauro que se encuentra a la derecha, división en la que coincide también M. Ruiz Maldonado (9).

Iconográficamente, los cuatro capiteles del crucero próximo a la cabecera son, sin duda, los más importantes. Dos capiteles, cada uno de ellos con dos secuencias, presentan el pecado original y la expulsión del paraíso. En el primero de ellos, unos Adán y Eva asexualados comen la fruta que les da la serpiente (foto 1). En la segunda secuencia Adán y Eva se cubren con hojas (foto 2), mientras Dios con nimbo se les aparece desde unas nubes (foto 3). En el capitel de la expulsión, un ángel con espada hace de guardián de un paraíso representado por una puerta con arco de medio punto (foto 4). En la segunda secuencia, el ángel expulsa a Adán y Eva (foto 5). En los capiteles del lado de la epístola se han escogido dos temas de signo contrario. El primero es una Anunciación figurada por la Virgen y el ángel que sostienen una filacteria en la que se lee AVE MARIA GRACIA PLE(NA) (foto 6). Al mismo tiempo, la paloma del Espíritu Santo se acerca al oído de la Virgen, en lo que se identifica como el momento



Foto 1 Capitel de Estibaliz con la serpiente (foto Mireia Domingo)



Foto 2 Capitel de Estibaliz Adán y Eva (foto Mireia Domingo)

(8) RUIZ MALDONADO, Margarita, *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991, pp. 164-165.

(9) AZCARATE RISTORI, J. M., op. cit., respecto a los canecillos sólo señala que algunos recuerdan modelos de Armentia; RUIZ MALDONADO, M., op. cit. pp. 159-161. Existen también coincidencia de opiniones respecto al reaprovechamiento de los relieves de la portada, lo que señalamos porque una de las lecturas que se han hecho parte de una ubicación concreta, concreción que se ha traducido en un valor simbólico, vid supra. n. 6.



Foto 3 Capitel de Estíbaliz con Adán, Eva y Dios (foto Mireia Domingo)



Foto 5 Capitel de Estíbaliz con la expulsión de Adán y Eva (foto Mireia Domingo)



Foto 4 Capitel de Estíbaliz con ángel y puerta del paraíso (foto Mireia Domingo)



Foto 6 Capitel de Estíbaliz con la Anunciación (foto Mireia Domingo).

de la Encarnación. El capitel contiguo presenta un tema no testamentario y muy en línea con la figuración románica de los pecados. Se trata de la representación de la lujuria a través de la conocida *femme aux serpents* y la de la usura mediante el hombre con la bolsa colgando del cuello. La lujuria está figurada por una mujer desnuda a la que un sapo succiona el pecho derecho y una serpiente el izquierdo, a la vez que un demonio alado armado con un tridente le sostiene por la cabeza (10) (foto 7). Junto a ellos, la usura está representada por un hombre desnudo que lleva un objeto circular en la mano derecha y del cuello le cuelga una gran bolsa; al igual que la lujuria es atacado por otro demonio alado que le empuja en la cabeza (foto 8).

Todos estos capiteles presentan las características habituales en la iconografía románica. No cabe duda de la riqueza de las representaciones, algunas con detalles no muy frecuentes, como la puerta del paraíso o la presencia de Adán y Eva cubriéndose junto a la cabeza de Dios. Como rareza iconográfica destaca la presencia en la mano derecha del usurero de un objeto circular (fig. 1), que ha sido identificado de diversas maneras, principalmente como un instrumento propio de los molineros. Ramiro Pinedo lo vio como el *clibanum* u horno portátil para cocer el pan (11), José M<sup>a</sup> Azcárate como un cedazo (12) y Beatriz Mariño como el recipiente para medir el grano (13). No se conocen ninguna representación peninsular de este tipo, sin embargo existen algunas en Francia.

En **Autun** (Borgoña) en el lado de los condenados del dintel del tímpano, un hombre porta un objeto circular y otro alargado (fig. 2); en **Tournus** (Borgoña), en un capitel, un demonio coloca un grillete a un hombre desnudo con el objeto circular (fig. 3) y junto a él otro diablo cercena la lengua a otro condenado, y aunque ninguno de ellos porta la bolsa característica del usurero, al hombre del círculo se le identifica, por éste, como un usurero (14); en un capitel de la portada de **Bourg-Argental** (Loire), sobre una estatua columna que representa a la lujuria, un usurero flanqueado por dos demonios lleva la bolsa colgada al cuello y el objeto circular en la mano izquierda; en **Santa Cruz de Burdeos** en una de la arquivoltas de la fachada sur, tres de los cinco usureros que aparecen tienen junto a su cabeza el objeto circular.

Todavía se pueden mencionar otras dos representaciones

- (10) PINEDO, Ramiro de *El simbolismo en la escultura medieval española*, Bilbao 1930, p. 73, confunde el sapo con un niño.  
 (11) PINEDO, Ramiro de, op. cit pp. 75-76.  
 (12) AZCARATE RISTORI, J. M., *Santuario de Ntra. Sra. de Estibaliz*, op. cit., pp. 29-30.  
 (13) MARIÑO, Beatriz, «Sicut in terra et in inferno: la portada del juicio de Santa María de Tudela», en A.E.A. 246 (1989), p. 162 n. 15; Id. «El infierno del Pórtico de la Gloria», en *O Portico da Gloria a e Arte do seu Tempo*, Santiago de Compostela, 1992, p. 385 y n. 13; añade al círculo una vara que llevan algunos de los personajes que se identifican con el avaro; además del ejemplo de Estibaliz, señala otras imágenes en Burdeos, Tournus y Autun.  
 (14) MARIÑO, B., «Sicut in terra et in inferno...», op. cit., p. 162; Id. «El infierno...», op. cit., p. 385 relaciona el castigo de la amputación de la lengua con los mentirosos y usureros.



Foto 7 Capitel de Estibaliz con la Lujuria (foto Mireia Domingo)



Foto 8 Capitel de Estibaliz con la Usura (foto Mireia Domingo)

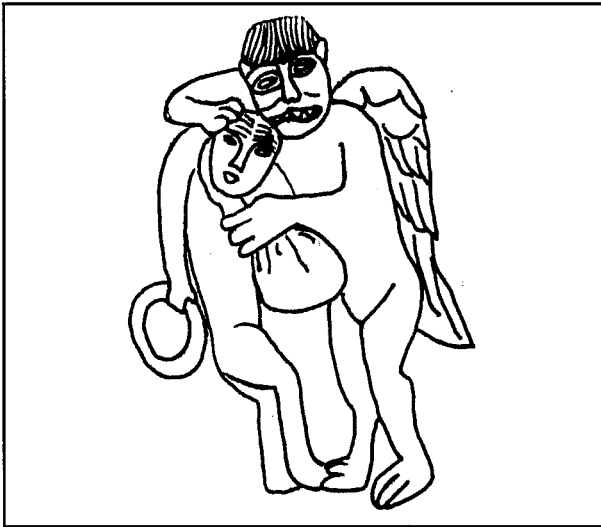


Fig. 1 Imagen del Usurero en Estfbaliz

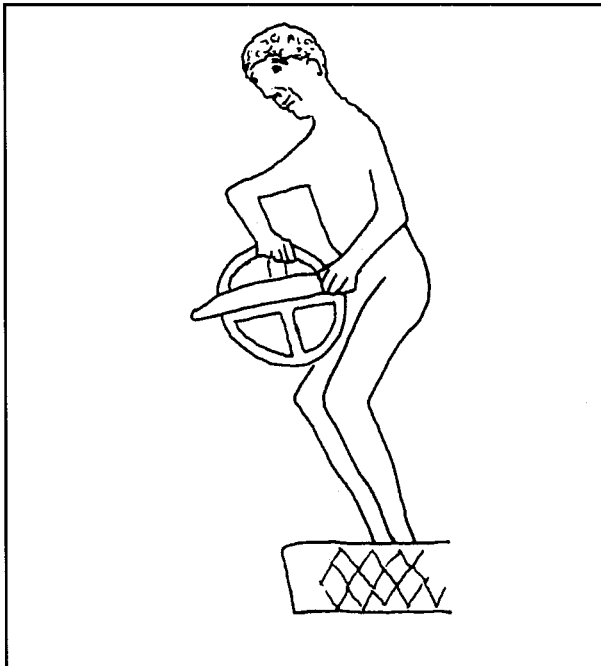


Fig. 2 Imagen del Usurero en Autun

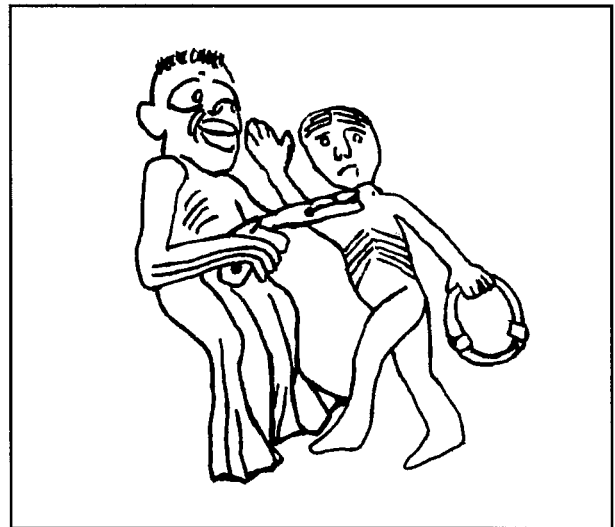


Fig. 3 Imagen del Usurero en Tournus

del usurero y el objeto circular que, aunque presentan algunos problemas de identificación, evocan claramente las imágenes hasta ahora vistas. En **Blesle** (Auvergne) aparece representada la usura con la bolsa, la lujuria con una serpiente y un tercer personaje con el objeto circular. En un capitel del ábside de **Cenac** (Dordogne) un usurero con la bolsa colgando del cuello, tiene entre las piernas un objeto circular y junto a él a una mujer con los pechos desnudos (15).

Aunque en dos ocasiones (Tournus y Blesle) a los personajes que portan el círculo no se les pueda identificar por la bolsa –signo inequívoco del usurero–, el de Blesle está en una escena de un avaro y en Tournus la tortura de la amputación de la lengua se ha visto también como uno de los castigos de los usureros. Por otra parte, a excepción de la de Tournus, todas ellas están en compañía de la lujuria.

Ya hemos señalado que en la península no aparece este tipo de objeto con el usurero. Sin embargo, en **Délica** (Alava) un capitel de una portada relacionada con el grupo de Estibaliz (16) presenta una imagen de la lujuria con el objeto circular. Allí, una mujer desnuda con dos serpientes que le succionan los senos, lleva el objeto circular en la mano derecha a la altura del vientre (fig. 4). A partir de esta escena y tomando como base argumental las fuentes musulmanas, López de Ocariz ha visto el motivo circular como un objeto de castigo relacionado con los lujuriosos y homosexuales (17). Por último, en la portada de Tudela, de estética e iconografía gótica, un demonio que rodea con una soga a un hombre y una mujer desnudos, porta en la mano izquierda, sobre el pecho del hombre, el círculo visto (18).

Las identificaciones que se han realizado, a excepción de

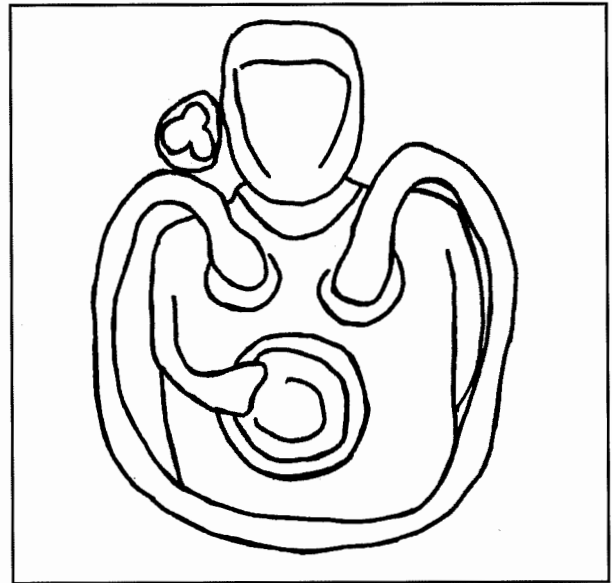


Fig. 4 Imagen de la Lujuria en Délica

la del broquel, redundan en la identificación del usurero con uno de los oficios más condenados en la Edad Media, el del molinero. Creo que el objeto, en efecto, se refiere a este oficio, e incluso podría ser una pequeña muela de molino. Esto vendría avalado por el texto apocalíptico de la caída de Babilonia, en donde un ángel derriba Babilonia con una piedra de molino, y en cuya ciudad no se volverá a oír el sonido de la muela (Apc. XVIII, 21 y 22). Como es sabido, este texto de la destrucción de Babilonia se centra principalmente en dos aspectos: la fornicación y el comercio. Formalmente la identificación de la muela con el objeto circular está presente en las miniaturas que ilustran el texto apocalíptico, cuando el ángel toma la piedra de molino y la arroja al mar (apc. XVIII, 21). Así la vemos representada en la Biblia de Bamberg y en algunos de los Beatos conservados (19). La semejanza formal de la muela que se ve en las miniaturas mencionadas y la clara identificación de los pasajes apocalípticos con el usurero así parece demostrarlo. La traslación formal de la muela –lapidam molarum– del ángel al usurero, no es sino devolver a su verdadero dueño el objeto de su oficio.

- (15) El personaje del círculo de Blesle ha sido interpretado por MARTIN-BAGNAUDEZ, Jacqueline, «Les représentations romanes de l'avare. Etude iconographique», en *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50 (1974), pp. 417, como símbolo de la gula, en una composición que aunaría los pecados de la usura, lujuria y gula; para ella, en Cenac, el objeto que tiene el avaro entre las piernas, que relaciona con el de Autun, le convertiría al mismo tiempo en representante de la usura y de los bebedores.
- (16) La sencilla portada de Délica tiene los fustes decorados al estilo de los de Estibaliz, vid. GOMEZ GOMEZ, op. cit. p. 77.
- (17) LOPEZ DE OCARIZ, J. J., «La serpiente a escena. Cuarenta representaciones con serpientes en el románico alavés», en *Kultura* 11 (1987), pp. 17-18 señala que se trata de un broquel con el que son castigados los homosexuales en la escatología musulmana; sigue a URANGA, J. E., e IÑIGUEZ ALMECH, Fco, *Arte medieval navarro*, vol. 3, Pamplona 1973, p. 171, que señalan esta característica en la portada de Tudela. Las fuentes musulmanas son también para González de Zárate las que darían la “clave” para interpretar el sentido del usurero, no por la bolsa que le cuelga del cuello o por el objeto que lleva el avaro en la mano, sino porque «el diablo aparece tomando al pecador por su espalda», lo que según él está extraído de los hadices musulmanes G.Z. 1989, p. 31; G.Z. 1989a, p. 10.
- (18) URANGA, J. E. e IÑIGUEZ ALMECH, F., op. cit., p. 171, lo relacionan con la escatología musulmana, concretamente con un broquel incandescente que se aplicaba a los «invertidos, prensados dentro de dos escudos (aquí broqueles) candentes al rojo vivo».

- (19) El tema del ángel arrojando la piedra de molino al mar del Apocapsis XVIII, 21-24 se representa en dieciseis de los Beatos conservados: Burgo de Osma, fol. 149; Escorial, II.5, fol. 141v; Gerona, Catedral, fol. 218v; Lisboa, Arq. Torre do Tombo, fol. 195v; London, British Libr., fol. 193; Madrid, Acad. Hist. fol. 207v; Madrid, B.N., vitr. 14-2, 236v; Manchester, Rylands Libr., fol. 184v; New York, P. Morgan Libr., 644, fol. 205v; New York, P. Morgan Libr., 429, fol. 131v; París, B.N. n.a. lat. 1366, fol. 137; París, B.N., lat 8878, fol. 197; París, B.N., n.a. lat. 2290, fol. 190v; Torino, B.N., fol. 159; Seo de Urgel, fol. 188; Valladolid, B. Univ., fol. 170. Datos extraídos de MUNDO, Anscari M. y SANCHEZ MARIANA, Manuel, *Los Beatos*, Madrid 1986, pp. 127 y 134.



No obstante, la figura podría responder también al cedazo propuesto por Azcárate. En este sentido, una miniatura de un códice del British Museum (fig. 5) reproduce una escena campesina, donde se observa a un personaje que junto a otros dos que apalean las mieses, tiene entre las manos un cedazo en una posición que recuerda al círculo visto (20).



Fig. 5 Miniatura de campesino con cedazo

La presencia, por último, del círculo en el capitel de la portada de Délica, portada que como he señalado está estrechamente relacionada con Estfábaliz, no es sino una trasposición, mejor condensación, de los dos temas que el escultor vió en el capitel de Estfábaliz. En cualquier caso, trátese de muela, cedazo, clibanum o medición del grano, la identificación con el usurero y concretamente con el molinero, parece fuera de todas dudas. Por otro lado, la presencia en Estfábaliz de este capitel frente a la expulsión de Adán y Eva y junto a la Anunciación no es sino la forma habitual en el arte románico de contraponer temas de distinto carácter. La oposición entre el tema de la lujuria y usura con temas testamentarios no es rara. En cualquier caso, lo habitual de estos temas hace que no ofrezcan ninguna duda en su identificación.

#### Portada sur

En la portada sur se observan varios relieves reaprovechados de los que hoy es imposible discernir su ubicación original. A la izquierda hay un atlante que soporta el peso de un capitel vegetal. Estos personajes son un lugar común dentro de la imaginería románica, convirtiéndose en representacio-

nes decorativas en numerosas obras de miniatura, pintura, orfebrería, eboraria y escultura ininterrumpidamente desde la antigüedad sobrepasando ampliamente la Edad Media. La unanimidad en la identificación de esta imagen como un atlante es plena. Unicamente González de Zárata, lo interpretó primero como una grilla, y posteriormente como un atlante-avaro (21). Esta visión la apoya con los hadices musulmanes, donde se narra que la posición en cuclillas y la carga del peso de las riquezas sobre la espalda es la que tienen los condenados en el infierno, y de ahí interpreta a esa figura como un avaro. Sin embargo, esa representación que auna al atlante con el avaro no existe en la iconografía románica. La imagen del usurero es invariablemente la de un hombre con una bolsa, normalmente colgando del cuello, y en ocasiones con otros objetos propios de su oficio, como el círculo que hemos visto en el capitel del interior, una balanza como en Yermo (Cantabria) y en el Hortus Deliciorum, etc. (22). Por otro lado, las figuras del atlante son una de las muchas herencias clásicas presentes en el arte románico.

En el lado derecho hay cuatro relieves reaprovechados. Una gran Anunciación, un relieve de un centauro y una sirena-ave, dos figuras humanas bajo un capitel vegetal y en el lado más alto un gran capitel vegetal.

El centauro, armado de un arco y carcaj, con cara monstruosa, pelo erizado y un gran sexo, lanza una flecha a la arpía que tiene patas de carnero, cuerpo de ave con una gran cola y cabeza de mujer con gorro cónico. Todas las interpretaciones han visto a esta figura como un centauro a excepción de González de Zárata que lo ha interpretado como un Sagitario-Cristo. Ruiz Maldonado ya llamaba la atención sobre la imposibilidad de esa asociación a tenor de su falo erecto y la acentuada fealdad (23), a lo que habría que añadir el pelo erizado, signo frecuente del demonio. La tradición iconográfica románica posee muchos ejemplos de centauros que disparan sus flechas a las sirenas-ave o sirenas-pezu, en un juego simbólico de lo demoníaco que hay en ambos sexos (24).

- (21) G.Z. 1985, p. 6 «figura aprisionada entre unas piernas»; G.Z. 1987, pp. 20-21 grilla; G.Z. 1988, pp. 14-15 atlante-avaro; G.Z. 1989a, pp. 10-11 atlante-avaro; G.Z. 1989 pp. 47-48 atlante-avaro.
- (22) Sobre la iconografía del usurero ver MARTIN-BAGNAUDEZ, Jacqueline, «Les représentations romanes de l'avare. Etude iconographique», op. cit. passim; LITTLE, Lester K., «Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom», en *American Historical Review*, 76 (1971), pp. 16-49, espec. pp. 37-39.
- (23) RUIZ MALDONADO, M., op. cit., pp. 162 y 165.
- (24) Esta identificación Centauro-Sirena ya la vió MALE, Emile, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, París 1922, pp. 334-335, para quien la asociación vendría avalada por la presencia en los bestiarios, en una misma página, de ambos animales fantásticos; sobre la frecuencia de esta asociación DEBIDOUR, V. H., *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, París 1961, p. 234; MORALEJO ALVAREZ, Serafín «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago», en *Compostellanum* 14 (1969), pp. 644-646, establece, a partir del ejemplo compostelano, que por medio de estas representaciones se quiere poner de relieve lo que de demoníaco hay en uno y otro sexo.

(20) Lo reproduce, sin señalar procedencia exacta, DELORT, Robert, *La Moyen Age. Histoire illustrée de la vie quotidienne*, Lausanne 1072, p. 158.



Debajo del centauro hay dos figuras que levantan sus vestidos y dejan las piernas al descubierto (fig. 6). La mayoría de los autores no ha identificado el significado de estas dos figuras, si bien todos han ahondado en la semidesnudez y en el aprisionamiento que presentan bajo un capitel vegetal. Unicamente González de Zárate ha interpretado a estas figuras en base a los hadices musulmanes. Según él, una de las figuras está con la cabeza vuelta hacia la nuca –en realidad sólo vuelve la cabeza un tercio–, la otra carece de cuello y ambas figuras serían mujeres que se desprenden de sus vestidos. A partir de esta identificación y en base a los hadices, las interpreta como los réprobos el día del juicio final –por el cuello vuelto y hundido de cada uno de los personajes– y como las mujeres lujuriosas que se desprenden de sus vesti-



Fig. 6 Jóvenes mostrando su desnudez en Estibaliz

dos incandescentes; todo ello redundaría en la oposición del pecado de la lujuria con el supuesto Cristo-Sagitario (25). El primer reparo ya lo ponía Ruiz Maldonado, al señalar que no

se trata de mujeres sino mancebos, y en segundo lugar la actitud no es la de desnudarse sino la de ostentar la desnudez (26), de igual manera que en una de las figuras de la actual portada de Armentia (fig. 7). Un ejemplo de esta forma de mostrar la desnudez levantando las vestiduras la encontramos en dos canecillos de la iglesia de San Pedro de Tejada, donde un hombre y una mujer muestran descaradamente su desnudez (fig. 8). En cualquier caso, la oposición significativa entre el centauro y los dos jóvenes no es creíble dada la segura reutilización de ambos relieves.

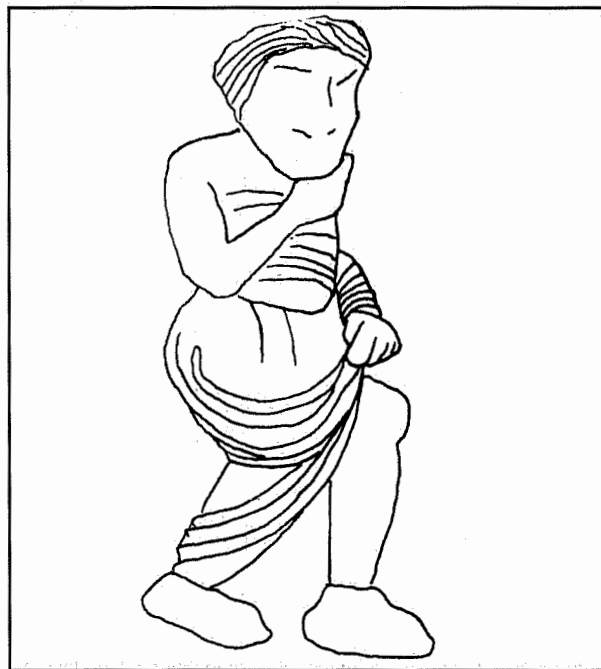


Fig. 7 Hombre mostrando su desnudez en Armentia

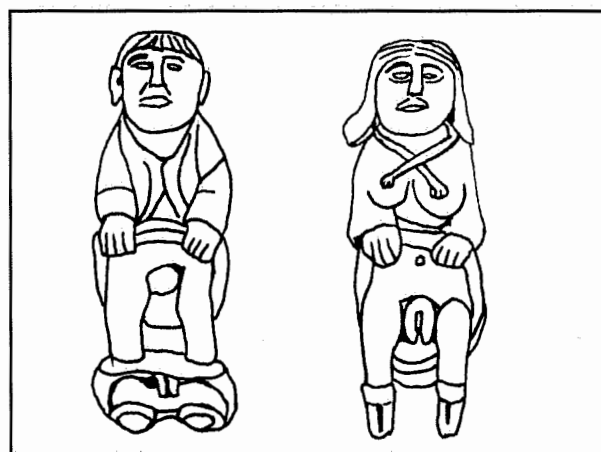


Fig. 8 Hombre y mujer mostrando su desnudez en San Pedro de Tejada.

(25) G.Z. 1987, p. 22; G.Z. 1989, pp. 46-47; G.Z. 1989a, p. 12.

(26) RUIZ MALDONADO, M., op. cit., 165.

Las dos jambas y las arquivoltas acaparan el resto de la decoración escultórica de la portada. En la parte superior de la jamba izquierda, sobre una decoración de roleos, hay una figura de Cristo sedente nimbado, con un libro en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha. En la otra jamba hay seis figuras enredadas entre roleos, de las que a pesar del desasgaste de la piedra se pueden observar algunas vestidas y otras desnudas; la superior, cruza el brazo sobre el pecho y eleva un enorme dedo índice.

Ramiro Pinedo interpretó estas figuras según la profecía de Isaías. Así, la figura superior sería Isaías con un gran pergamino en la mano derecha; la inferior sería una de las hijas de Sión identificada por la vestimenta ceñida al cuerpo; la superior a ésta el profeta Isaías desnudo al despojarse de su vestimenta según Is. XX, 2; en la siguiente ve a un hombre que abre la boca, lo que interpreta como un pasaje de Is. XL, 3 (la voz que clama en el desierto) o Is. XLVIII (sobre la hipocresía de los judíos y las enseñanzas sobre los sacrificios); la siguiente sería un hombre con un odre sobre los hombros que aludiría, siempre según él, a Is. VIII, 6-8, donde el odre sería la subida de las aguas del Eufrates con lo que Judá quedó inundada; la última figura sería el Señor pisando las uvas según Is. LXIII, 3. En la jamba izquierda, los roleos que se encuentra debajo de la figura del Cristo bendiciendo serían el árbol de Jessé según Is. XI, 1 (27).

J. M<sup>a</sup> de Azcárate reconoce al Pantocrator de la jamba izquierda, a san Juan Bautista en la parte superior de la derecha por la actitud de señalar con el dedo y al resto de las figuras de esta misma jamba como el mundo pagano sometido al pecado de la vieja ley (28).

González de Zárate, sigue a Pinedo añadiendo que las figuras enredadas pertenecen «al tiempo viejo en el que todavía no había llegado el Libertador o Redentor» (29).

La figura superior de la jamba derecha ha sido interpretada como san Juan por la actitud de señalar con el índice. En esto coinciden Azcárate y González de Zárate, quien llega más lejos al indicar que Juan indicaría con su dedo hacia la Anunciación y hacia un león que se encuentra en la arquivolta. Añade que la decoración vegetal que sale de la boca del león –ambos, hoja y león, serían símbolos de Cristo, según él– termina en una cabeza de animal, que ve como un pez, con lo que tendríamos de nuevo otro símbolo de Cristo (30). Con todo ello, González de Zárate ve en la Anunciación, en el león, en la hoja que sale de su boca y en el supuesto pez prefiguraciones de Cristo.

A esta interpretación vuelve a poner reparos Ruiz

Maldonado. En primer lugar para ella el dedo del supuesto san Juan no es privativo del Bautista, no señala al Cristo de la jamba opuesta como sería lógico y además, tampoco señala a la anunciación porque ésta es un relieve reaprovechado, por lo que su ubicación no sería la actual y ni siquiera es de la misma mano. Por otra parte no cree que ni el león ni el pez sean figuraciones de Cristo (31). Efectivamente, la figura de la izquierda, la cabeza de un animal, no es la de un pez o por lo menos no se ajusta en ningún caso a las formas de representar a los peces en el arte románico. En cuanto al supuesto león rampante, es conocida la dualidad de la mayoría de los animales del bestiario, de la que el león participa plenamente. En este sentido, las formas habituales de representar a los leones con un sentido cristológico tampoco se adaptan al de Estfbaliz, por el contrario, parece más fruto de la fuerza del repertorio que de un programa iconográfico perfectamente estructurado.

Las figuras de las jambas que describe Ramiro de Pinedo no se ajustan con las existentes y las identificaciones con ningún tipo iconográfico conocido. Por el contrario, estas figuras enredadas en roleos y decoraciones vegetales, cuentan con una tradición ininterrumpida desde el arte antiguo, y son motivo frecuente, con una función ornamental, en la ilustración de iniciales y orlas en la miniatura medieval.

#### Canecillos

El resto de la escultura románica está localizada en los canecillos del ábside central. En total son trece canecillos y un capitel reutilizado como can. Azcárate ya llamaba la atención sobre una reconstrucción de la parte superior del ábside a juzgar por la altura de las columnas adosadas que no alcanzan la cornisa y por la presencia de un capitel reutilizado como canecillo (32).

González de Zárate ha hecho una lectura de los canecillos del ábside, los cuales tienen para él un «valor semántico que se traduce en una finalidad didáctico-moral», lectura que comienza de forma genérica con Cristo porque están situados en el este de la iglesia. Para él hay varias figuras que tienen una significación cristológica. El primero es la cabeza de un animal con una serpiente u objeto alargado en la boca, que ve como un ciervo-Cristo; un león-Cristo, que en realidad es un animal híbrido con cabeza de cuadrúpedo y cuerpo de serpiente; una flor que ve como heliotropo que significaría a Cristo-sol; un pez-Cristo; un aspa sobre un círculo que identifica con san Andrés (la cruz) y con Cristo (el círculo); y un león que hace pareja con otro similar (uno Cristo y el otro demonio). El resto de canecillos y el capitel restantes son vistos como signo de lujuria (una serpiente, un burro músico, una cabeza de cabrón, una cabeza que ve como la cabeza de una serpiente, un batracio que en realidad es un cuadrúpedo descabezado y una sirena), de la ira (un supuesto puerco espín) y del diablo (una cabeza de animal con la boca abierta y uno de los dos leones afrontados). Toda esta lectura estaría,

(27) PINEDO, Ramiro de, *El simbolismo en la escultura medieval española*, op. cit., pp. 159-170.

(28) AZCARATE, J. M<sup>a</sup>, op. cit. p. 37.

(29) G.Z. 1985, p. 6; G.Z. 1989, p. 42.

(30) Respecto al león y la hoja que sale de su boca G.Z. 1985, p. 6; G.Z. 1987, pp. 19-20; G.Z. 1989, pp. 41-44, sigue a PINEDO, R., op. cit., p. 172; se desmarca de él respecto al pez que Pinedo ve como la boca de un dragón; coincide también en las prefiguraciones de Cristo PORTILLA, Micaela, *Una ruta europea. Por Alava, a Compostela. Del paso de San Adrián, al Ebro*, Vitoria, 1991, p. 124.

(31) RUIZ MALDONADO, M., op. cit., p. 164-165.

(32) AZCARATE, J. M<sup>a</sup>, op. cit., p. 41.

además, en función de una "situación estratégica". A partir de estas identificaciones y de los valores que él les asigna ve «los dos comportamientos humanos posibles», unos que miran a los pecados capitales y otros al —aquí más que nunca— omnipresente Cristo (33).

\*  
\* \*

Hasta aquí hemos visto las interpretaciones iconográficas que los distintos autores han realizado sobre los motivos figurativos de Estíbaliz. Las teorías se pueden agrupar, principalmente en tres visiones, que son al mismo tiempo tres formas de entender la iconografía. En primer lugar estarían las teorías de Ramiro de Pinedo, para quien todo tiene un alto significado místico y un simbolismo oculto, y para descubrirlo adapta diferentes textos bíblicos e islámicos a las imágenes que tiene.

En un segundo lugar estaría J. M<sup>o</sup> de Azcárate, quien trata la escultura contextualizándola en el periodo en el que fue realizada, con unas identificaciones que creemos en su mayoría acertadas. Además Azcárate nunca pierde de vista otros elementos necesarios a la hora de identificar las imágenes, esto es, las reutilizaciones, etapas constructivas y las posibles manos que participaron en la construcción de Estíbaliz. Hay que tener en cuenta que el trabajo de Azcárate estaba en función de un catálogo monumental, con las lógicas limitaciones que ello conlleva.

Por último, González de Zárate realiza una lectura utilizando la escultura como las piezas de un puzzle, piezas que, además de poseer un concreto espacio simbólico, encajarían en un mensaje concreto. En esto sigue a Pinedo, pero a diferencia de él, que trata la escultura aisladamente, González de Zárate la pone conjuntamente en relación con un supuesto mensaje cristológico unitario.

Otro aspecto que resalta de las interpretaciones vistas, es la excesiva importancia que se ha dado a las fuentes islámicas para explicar la iconografía de Estíbaliz (34). Asín Palacios en su estudio sobre la Divina Comedia, encontró un elevado número de influencias literarias extraídas de los hadices musulmanes, teoría que ha sido muy matizada por la crítica posterior. Diversos investigadores, tomando como base la investigación de Asín Palacios, creyeron ver en algunas representaciones románicas la influencia de esas fuentes lite-

rias. De esa manera, pretendían cubrir un espacio donde parecía que la literatura cristiana carecía de descripciones (35). Sin embargo, las visiones del Más Allá de la escatología cristiana cuenta con una tradición antigua y la literatura visionaria de los castigos infernales tiene un amplio desarrollo durante la alta Edad Media (36). Pero a parte de las matizaciones generales que se podrían hacer a la influencia de la literatura musulmana en el arte románico, en las representaciones de Estíbaliz interpretadas a partir de esa tradición literaria, encontramos otros errores metodológicos. En todas ellas existe una tradición iconográfica lo suficientemente extendida como para no necesitar recurrir a esas fuentes. Es conocido que la representación de la lujuria, la llamada *femme aux serpents*, procede de las representaciones de la Tierra Madre que antiguamente se representaba como una mujer amamantando a dos niños o a dos animales (37); igualmente, el atlante que sostiene el capitel en la portada, posee una tradición artística y literaria fuera de toda duda. En ambos casos la tradición iconográfica y literaria cristiana es lo bastante explícita para no necesitar recurrir a las fuentes musulmanas.

\*  
\* \*

Frente a programas unitarios complejos que la mayoría de las iglesias románicas no poseen, hay que tener en cuenta el lenguaje románico y la condiciones en las que muchas de

(33) G.Z. 1986, pp. 6-18; G.Z. 1987, pp. 43-53; G.Z. 1989, pp. 49-60. Sigue esta teoría SAENZ DE BURUAGA, E., op. cit., 145-148. Ambos parten de PINEDO, R. de, *El santuario...*, op. cit., 83-87, quien ya vió a Cristo y al demonio en varios canecillos.

(34) PINEDO, R. de *El simbolismo...* op. cit., pp. 72-76, interpreta la escena de la lujuria y la avaricia a partir de los hadices musulmanes; en el mismo sentido G.Z. 1988, pp. 14-15; G.Z. 1989, pp. 30-31, 46 y 48; G.Z. 1989a, pp. 8-13, quien los hace extensible al atlante y figura de los jóvenes levantado sus vestidos.

(35) Principalmente defendido por ÑIGUEZ ALMECH, Fco., «Capiteles del primer románico español inspirados en la escatología musulmana», en Bol. de la Asociación Española de Orientalistas, 1 (1965), pp. 35-72; Id. «La escatología musulmana en los capiteles románicos», en *Príncipe de Viana* 28 (1987), pp. 265-275; CHURRUCA, Manuela, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española, Siglos X al XII*, Madrid 1939.

(36) Vid., LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, Madrid 1981, con numerosos ejemplos en la tradición cristiana de los castigos en el Más Allá; Id. *La bolsa y la vida*, Barcelona 1987, con ejemplos de las fuentes cristianas sobre la usura; MELERO, MONEO, Marisa, «Los textos musulmanes y la puerta del Juicio de Tudela (Navarra)», en *V Congreso Español de Historia del Arte* (Barcelona 1984), Barcelona 1986, pp. 203-215, que señala una misma tradición cristiana y musulmana en algunas escenas infernales, y en otras sólo musulmana; MARINO, Beatriz, «Sicut in terra et in inferno...», op. cit., passim, con ejemplos artísticos de los castigos infernales en la tradición cristiana.

(37) Vid. MALE, Emile, op. cit., pp. 374-376; ADHEMAR, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres 1939, pp. 197-200; LECLERCQ-KADANER, Jacqueline, «De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de "La migration des symboles"», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 18 (1975), pp. 37-43; SAUGNIEUX, Joël, «Culture religieuse et culture profane. Les représentations de la luxure dans l'art français du XIIe siècle», en *Cultures populaire et cultures savantes en Espagne du Moyen Age aux Lumières*, París 1982, pp. 81-91.

estas iglesias se construyeron para entender el mensaje y la función que desempeña la escultura figurativa. En el caso de Estfaliz, desde la primera fuente documental que señala la existencia de una iglesia en 1074, las etapas constructivas fueron constantes (38). Las diferentes soluciones constructivas empleadas y las diferentes manos escultóricas que se aprecian, hacen difícil creer en un mensaje unitario. Los repertorios iconográficos empleados en el último románico, fruto de un uso reiterado, no necesitan poseer un sentido trascendente fuera del que su propia imagen lleva implícito. En cualquier caso, la propia iglesia, y la escultura entendida de forma genérica como decoración, contribuye a resaltar la dedicación de todos los templos *ad maiorem gloriam Dei* (39), sin que muchos sobrepasen esa única función.

Si tuviéramos que señalar el elemento más llamativo de la iconografía de Estfaliz, sin duda elegiríamos el hecho de que de las escasas representaciones figurativas que hay en Estfaliz, dos se centren en la Virgen. Las alusiones en el interior de la iglesia al pecado de Adán y Eva, la lujuria y usura frente a la Anunciación-Encarnación es el recurrente maniqueísmo de la iconografía románica como para presentar duda alguna. No ocurre lo mismo en el exterior, donde la Anunciación, descontextualizada al igual que el resto de los relieves, sólo presenta el valor genérico que posee por sí misma. De sobra es conocido que en el discurrir del siglo XII el culto ferviente hacia la virgen fue cada vez mayor, y además, resulta lógico pensar que se escogiese para la iglesia de Estfaliz la figura de la Virgen, ya que desde 1074 y de forma ininterrumpida ha aparecido bajo la advocación de Santa María (40).

## ADENDA

La corrección de las galeradas me permite añadir un ejemplo inédito de un usurero con el objeto de círculo en Amandi

(Asturias). Se trata de un canecillo del ábside que tiene un demonio que atormenta a un hombre que sostiene con ambas manos el círculo (fig. 9). No hay ningún otro atributo, por lo que estaríamos frente a un tipo iconográfico similar al de Tournus y Blesle.



Fig. 9 Imagen de usurero en Amandi.

Por otro lado, aprovecho la ocasión para recoger un capitel en la iglesia de Teza de Losa (Burgos) que contiene un capitel con una representación de la lujuria similar al de Délica. Se trata sin duda de una misma mano para ambos capiteles. En el capitel burgalés el círculo que llevaba en la mano la *femme aux serpens* se ha convertido en una marca circular sobre el vientre de la mujer desnuda. El resto de las características permanece igual.

(38) Existe una noticia documental anterior, del año 984, que cita la existencia de un conde en Estfaliz, sin mencionar iglesia alguna, «*Regnate Sancio in Pampilona comite Lupo Sarracinez in Divina, Aurivita in Estivalez*».

(39) Vid YARZA LUACES, Joaquín, «Sobre la función de la escultura románica figurativa», en *Cimal* 7 (1980), pp. 19-23, espec. p. 22.

(40) Ya en 1074, cuando se dona un altar a San Millán de la Cogolla, existe una referencia inequívoca: «Et in illo monasterio de Sancta Maria de Estivalez illo altare de dextro, ad integritate, jure perpetuo serviant Sancti Emiliani»; en 1138 María López dona Santa María de Estfaliz a Nájera, «Ego Maria Lopiz... Dono igitur Deo et Sancte Maria (Najera) et supra nominatis senioribus dono sciliet Stephano priori de Naiara et aliis omnibus... et donavi ad serviendum Sancte Marie de Estivaliz»; en 1193 el obispo de Calahorra cita «Sancta Maria de Estibalez cum pertinencias», cuando se queja de no percibir derechos de algunas iglesias.