

EL ISLAM COMO PAGANISMO EN LA ESCULTURA ROMÁNICA

Inés Monteiro Arias

Universidad Nacional de Educación a Distancia – Departamento de Historia del Arte

La imagen de los musulmanes que encontramos en la literatura cristiana de los siglos centrales de la Edad Media se corresponde en algunos aspectos con la de los antiguos paganos. La noción de los «sarracenos» como paganos, presente en textos monásticos y cronísticos, encontró difusión popular en Occidente a través del sermón y de los cantares de gesta, llegando a materializarse gráficamente en los relieves de las iglesias románicas. La equiparación de los antiguos «enemigos de la cristiandad» con los de época plenomedieval se hizo especialmente evidente en la descripción y en la percepción de la ritualidad musulmana reflejada en fuentes gráficas y escritas.

La iconografía de los siglos XI a XIII constituye una fuente valiosa y poco explotada para el análisis de los procesos de identificación del islam con el paganismo romano, donde comprobamos que fueron representaciones relacionadas con la ritualidad las que permitieron encarnar los tópicos asimilados a las prácticas religiosas de los antiguos. En este sentido, la permanencia y reutilización de motivos artísticos de la Antigüedad pudo servir, en ocasiones, para materializar gráficamente la percepción de los musulmanes como nuevos paganos, debido a la tendencia a concebir el islam como un paganismo resucitado y persistente. Este aspecto será objeto de análisis en las páginas que siguen, donde la aparición de motivos figurativos clásicos en tiempos plenomedievales se estudiará en relación con la mentalidad de los clérigos responsables de la creación artística, teniendo en cuenta la existencia de una creciente ideología de guerra sacralizada basada en la difusión de falsas nociones sobre los musulmanes. Dicha ideología permitió tacharlos de «paganos» y acusarlos de politeísmo, idolatría y de llevar a cabo prácticas sacrílegas. Cabe, así, concebir la recuperación de motivos artísticos de la Antigüedad como el resultado de un proceso ideológico de empleo intencionado de algunas formas con fines determinados, y no como una imitación pasiva de las imágenes de los antiguos. De este modo, la utilización de temas clásicos en el contexto del románico no respondió a razones estéticas ni debe comprenderse como un alarde de erudición. La capacidad de estas antiguas imágenes para encarnar valores morales, adoptando un carácter negativo, parece estar en el origen de su reaparición.

Sabemos que los musulmanes fueron equiparados con los pueblos que precedieron al cristianismo, siendo «pagano» un apelativo insistentemente empleado para referirse a las gentes de esta religión. Los monjes cristianos orientales que asistieron al surgimiento y a la expansión del islam inauguraron esta tradición, amparándose en la adoración de imágenes del pueblo árabe preislámico y en la descripción de sus costumbres y prácticas¹. El calificativo sirvió también a los cristianos hispanos para designar a los andalusíes: los testimonios escritos del movimiento de los Mártires Voluntarios de Córdoba atestiguan el uso del término desde mediados del siglo ix². Tras ellos, los cronistas hispanocristianos de la «Reconquista» y los de las cruzadas adhirieron completamente la noción de «pagano» a la de «infiel», «agareno» o «sarraceno»³. Otros autores latinos plenomedievales occidentales, como algunos monjes cluniacenses, emplearon igualmente esta denominación para los musulmanes⁴, pues observamos que la asimilación musulmán-pagano resulta completa en torno al siglo xii. Es entonces cuando tenemos constancia del salto de esta noción desde los círculos letrados a los ámbitos populares, pues el término se repite de forma sistemática en los cantares de gesta⁵. El denominador común de todas estas fuentes latinas y romance es su justificación en la atribución de prácticas propias de los antiguos a los musulmanes, como la adoración de imágenes y el politeísmo, que vienen a ser las acusaciones más insistentes en los textos de confrontación doctrinal con el islam⁶.

El arte también contribuyó a la divulgación de estas nociones, dando forma figurativa a los tópicos establecidos sobre los «infieles». La imputación de idolatría a los musulmanes, con frecuencia descritos en reclinación frente a las imágenes de sus supuestos dioses, llevó a que la escultura románica los presentara prosternados en la característica reclinación del rezo musulmán. Surgió así una iconografía específica para encarnar al enemigo religioso y territorial como un idólatra postrado. La voluntad de censurar y demonizar estas prácticas llevó a que algunas de estas representaciones llegaran incluso a mostrar a los musulmanes animalizados en prosternación⁷.

¹ A. DUCELLIER (ed.), *Le miroir de l'Islam*, pp. 30-31.

² J. M. SÁEZ, *El movimiento martirial de Córdoba*, p. 91.

³ R. BARKAI, *El enemigo en el espejo*, p. 157.

⁴ M. T. d'ALVERNY, «Deux traductions latines du Coran». Los escritos de Pedro el Venerable resultan muy representativos en este sentido. Para la mayoría de los autores occidentales de este tiempo el islam es una herejía urdida por el diablo, aunque Pedro el Venerable en su *Disputatio contra Saracenos et Alchoranum*, Prólogo, I y XIII, reconoce no poder determinar si el islam es una herejía y, por lo tanto, si debe llamar a sus adeptos herejes o paganos (citado por N. DANIEL, *Islam et Occident*, p. 250).

⁵ P. BANCOURT, *Les musulmans dans les chansons de geste*, vol. 1, p. 342.

⁶ J. V. Tolan ha puesto de manifiesto que la atribución de idolatría a los musulmanes depende en gran medida de su completa asimilación con el antiguo paganismo (J. V. TOLAN, *Sarracenos*, pp. 163-164). Autores como Pedro Alfonso sostienen esta atribución indicando que La Meca había sido un centro de adoración de ídolos paganos hasta la llegada del islam (PEDRO ALFONSO DE HUESCA, *Diálogo contra los judíos*, pp. 291-305).

⁷ Así lo he defendido en otros lugares, especialmente en mi tesis doctoral, *La escultura románica hispana*, pp. 439-494. Estos trabajos incluyen numerosas referencias a las fuentes

La ritualidad del enemigo era considerada demoníaca, y el mejor modo de representarla como tal fue por medio de la figura de bestias y monstruos, convirtiendo la alteridad religiosa en diabólico sacrilegio.

Es en las figuras humanas donde reconocemos con mayor claridad el gesto de prosternación en referencia a la oración musulmana. Uno de los ejemplos más representativos de esta iconografía antiislámica se encuentra en un capitel exterior de la iglesia burgalesa de Vallejo de Mena, donde el personaje prosternado a la manera del orante está siendo aplastado por una figura ecuestre (fig. 1).



FIG. 1. — Capitel exterior de la cabecera de la iglesia de San Lorenzo de Vallejo de Mena, Burgos, finales del siglo XII
(Fotografía: I. Monteiro Arias)

En este caso, se trata de la fusión del tema iconográfico del caballero victorioso, asunto significativo en la propaganda visual de la guerra contra el islam⁸, con el motivo del idólatra prosternado. Recuérdesse que el caballero victorioso románico recupera un tema iconográfico romano de carácter triunfalista conforme al prototipo en la estatua ecuestre de Marco Aurelio (153 d. de C., Museos Capitolinos, Roma). A pesar de su antigua ascendencia, el jinete vencedor de las iglesias medievales no representa ya a un emperador pagano, sino al cristianismo

escritas que describen la reclinación de los musulmanes en el rezo y profundizan sobradamente en esta iconografía, por lo que no he querido dedicarle más espacio en este estudio en beneficio de nuevas aportaciones.

⁸ Como defiende L. SEIDEL, «Constantine “and” Charlemagne», p. 237; y en ID., «Holy Warriors». También R. LEJEUNE y J. STIENNON, *The Legend of Roland*, vol. 1, p. 134 y vol. 2, fig. 126A; M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura*, pp. 13-24.

triunfando sobre el paganismo, la idolatría y, probablemente, sobre el islam. Si el caballero triunfa aquí sobre una figura que adopta la postura del rezo musulmán es para expresar de modo más evidente la referencia a la derrota sobre el islam, identificado con la idolatría⁹.

Además de la prosternación en el rezo, otras prácticas del rito musulmán parecen haber dejado su impronta en los relieves de las iglesias románicas. Es el caso del sacrificio del cordero, que encontramos en algunos contextos iconográficos de propaganda antiislámica. Uno de ellos se dispone en la iglesia zaragozana de Santa María de Uncastillo, donde un gran número de sus figuras parecen representar a musulmanes y judíos por medio de su indumentaria y rasgos fisonómicos¹⁰ (fig. 2a).



FIG. 2a.— Portada sur de la iglesia de Santa María de Uncastillo, Zaragoza.

Escultura ca. 1155 (Fotografía: I. Monteiro Arias)

⁹ Es posible que la noción del triunfo sobre la idolatría y el paganismo proceda de la consideración medieval de la estatua de Marco Aurelio como la del emperador Constantino I el Grande, a pesar de lo cual la representación románica hizo referencia explícita a la victoria sobre el islam. Últimas aportaciones al respecto en I. MONTEIRA ARIAS, «El triunfo sobre la idolatría como victoria sobre el islam».

¹⁰ A pesar de la condición fronteriza de esta población en tiempos románicos y la previsible mayor incidencia de la ideología antimusulmana en la mentalidad de los clérigos que encargaron esta iglesia, sabemos de la existencia de una importante comunidad judía en el siglo XIII, aunque existe documentación sobre su presencia desde 1137 (M. Á. MORTIS, *Guía de la judería de Uncastillo*, p. 5). Diversos estudiosos han interpretado algunas de las figuras de estas arquivoltas como representaciones de judíos: es el caso de los mercaderes que se encuentran en la arquivolta interior, bajo las figuras de los músicos (P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Componentes escatológicos», p. 62).

En la primera arquivolta de la portada encontramos la típica escena románica compuesta por músicos andalusíes con una bailarina, destinada a representar a los musulmanes como a infieles abandonados al placer de la música y al erotismo¹¹ (fig. 2b). Los especialistas han insistido en la habitual identificación de juglares, bailarines y músicos con el mundo «oriental» por medio de diversos elementos representativos, llegándose a hablar de las «famosas danzaderas moriscas» que simbolizan el baile lascivo, siendo por tanto imagen de pecado¹².



Fig. 2b. — Músicos con bailarina, detalle de la portada sur de la iglesia de Santa María de Uncastillo, Zaragoza. Escultura ca. 1155

(Fotografía: I. Monteiro Arias)

Los canecillos de la cabecera de la iglesia vuelven a insistir en esta idea, presentando a la pareja andalusí de bailarines lujuriosos, mordidos ya por la serpiente para hacer evidente su inevitable condena (fig. 3, p.120). La indumentaria y los rasgos fisonómicos de las figuras las identifican como musulmanes, permitiendo dar forma a la extendida idea del islam como un mundo de depravación erótica¹³.

¹¹ La pareja musical hispanomusulmana es un tema reiterado en el románico hispano, y los rasgos representativos de estas figuras y sus instrumentos se corresponden con los empleados en al-Andalus y con los representados en la eboraria hispanomusulmana (I. MONTEIRA ARIAS, *La influencia islámica*, pp.60-68).

¹² M. Á. GARCÍA GUINEA, *El arte románico en Palencia*, pp. 163-164.

¹³ Aunque la pareja aparece aquí en relación carnal, se inscribe en una secuencia de bailarines y músicos que permite deducir que son los bailarines los que mantienen dicha relación. Sobre estas imágenes y nociones, véase I. MONTEIRA ARIAS, *La escultura románica hispana*, pp. 362-376.



FIG. 3. — Canecillos del ábside de la iglesia de Santa María de Uncastillo, Zaragoza. Escultura ca. 1155 (Fotografía: I. Monteiro Arias)

La escena que nos interesa se sitúa a la izquierda del grupo musical, donde encontramos a un personaje barbado que sacrifica un cordero atravesando su pescuezo con un cuchillo (fig. 4). El contexto iconográfico de la iglesia, de componentes polémicos contra el islam, y la fisonomía de esta figura permiten colegir la referencia de esta escena al sacrificio ritual del cordero, practicado por musulmanes y judíos, en los tiempos de edificación de este templo (siglos XI y XII) y en la población en que se sitúa esta iglesia. Recuérdese que Uncastillo fue un importante enclave fronterizo con un papel decisivo en la conquista cristiana frente a los musulmanes, objeto de ataques por parte de Abderramán III y Almanzor en el último tercio del siglo X, y sede del castillo del rey pamplonés Sancho Garcés I a inicios del siglo XI¹⁴. Aunque la figura que lleva a cabo el sacrificio no presenta aparentes signos de negatividad, se sitúa junto a una imagen del infierno figurado por unas fauces monstruosas por las que asoma un condenado, el cual exhibe las amplias mangas de su aljuba típica andalusí¹⁵. El contexto parece, pues, condenatorio, presentando la sucesión

¹⁴ A inicios del siglo X pasó a formar parte del Reino de Pamplona, mientras las inmediaciones meridionales (Ejea, Tauste, Castejón de Valdejasa...) permanecieron en manos musulmanas hasta inicios del siglo XII, concretamente hasta 1105, año de las conquistas de Ejea y Tauste por parte de Alfonso I. La edificación de la iglesia parece haberse iniciado en el siglo XI, si bien la parte correspondiente a la escultura se fecha en el XII (M. Á. MORTIS, *Guía de la judería de Uncastillo*, pp. 5-23).

¹⁵ Las mangas anchas eran distintivas del traje musulmán peninsular, tal y como delatan los textos biográficos andalusíes donde se hace referencia a las amplias mangas de los trajes usados por los ulemas, que servían frecuentemente de faltriquera donde guardar notas, apuntes o libros (M. MARÍN, «Signos visuales», p. 143). Por otro lado, el atavío andalusí de la gente humilde fue muy sencillo, consistente en

de unos personajes que exhiben comportamientos heterodoxos y reprobados por la Iglesia. Por otro lado, el personaje inmolador presenta rasgos que pueden identificarlo como musulmán: gruesos labios¹⁶ y una fisonomía muy similar a la de los músicos lujuriosos de los canecillos de este templo, así como una tupida barba y unas albarcas apuntadas¹⁷.

Pero no podemos basarnos únicamente en estos rasgos fisonómicos y representativos para identificar la imagen como la plasmación del ritual de sacrificio perpetrado por los «infieles». Una imagen adyacente ayuda a interpretar la escena y a situarla lejos del contexto de retrato costumbrista de actividades ganaderas, evocando más vivamente la imaginería «pagana» de la Antigüedad. Se trata de la figura que se encuentra inmediatamente debajo de la del sacrificio, alineándose las dovelas del arco donde se disponen ambos relieves, en directa

una prenda llamada aljuba que era como una túnica (J.GUERRERO LOVILLO, *Las cantigas*, p. 212). Los

correspondencia. El personaje aquí representado es un portador de cordero, que se ve, no obstante, atrapado por la moldura que recorre la arquivolta (fig. 5). La presencia de este baquetón que aprisiona las figuras es un indicativo de condenación eterna y sirve, en ocasiones, para señalar a los que permanecen ligados a la antigua Ley o preceden al mensaje cristiano¹⁸. No resulta extraño que este portador de cordero aparezca aquí con connotaciones negativas, pues repite un modelo iconográfico de la Antigüedad. Mientras, la ubicación de esta figura «pagana» bajo la imagen de sacrificio parece un intento deliberado por evocar el mundo precristiano en el que tuvo lugar la inmolación de reses. No obstante, para comprender las razones de la reaparición de esta imagen en el arte románico tras siglos de ausencia, resulta preciso rastrear su origen y evolución.



FIG. 5.—Detalle de la archivolta exterior de la iglesia de Santa María de Uncastillo, Zaragoza. Escultura ca. 1155 (Fotografía: I. Monteiro Arias)

La iconografía del portador del cordero tiene una procedencia muy antigua, aunque deja de emplearse a inicios de la Edad Media. Una de las representaciones más antiguas del portador de la res procede de la Grecia arcaica, donde encontramos la imagen de un joven acarreado un becerro para su sacrificio (ca. 560 a. de C., Museo de la Acrópolis, Atenas). El motivo surge en el arte hitita y mesopotámico, donde la figura porta un carnero sobre sus espaldas o bien sujeto en el pecho¹⁹. El tema representa desde la Antigüedad a los donantes de ofrendas en los holocaustos, siendo normalmente la oveja o el cordero la víctima elegida, aunque aparece igualmente el ternero.

¹⁸ Como en el arco izquierdo del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela (S. MORALEJO ÁLVAREZ, «O Pórtico da Gloria», p. 317); sobre el significado del baquetón, véase también S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Mensaje simbólico*, p. 317.

¹⁹ I. RUÍZ MONTEJO, «El nacimiento de la iconografía cristiana».

Pero la imagen pronto adquirió un rango moral, consagrándose como el dios protector de los pastores por influencia del neoplatonismo²⁰. Ya en la cultura helénica el portador del cordero se transforma en la imagen del dios Hermes mensajero de los dioses, el Hermes Crióforo. La representación empieza a evocar el episodio en que el dios roba una res, pero viene a presentarlo como bienhechor del entorno rústico. Es posible que la imagen mantuviera al tiempo el carácter cultural permitiendo ensalzar la figura del donante, el cual se vería transformado en alegoría moral por medio de su identificación con la deidad pastoril de la Arcadia. Hermes convertido en «dios amigo de los hombres» se transmite directamente al mundo romano, donde se convierte en símbolo de la filantropía²¹ (fig. 6). El Mercurio Crióforo romano porta un cordero en lugar del becerro sobre sus hombros y conserva su carácter de protector de los pastores²².

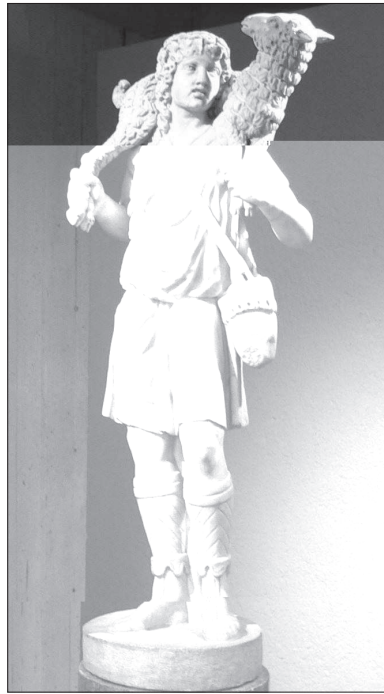


FIG. 6.—Mercurio crióforo o Cristo Buen Pastor, Museos Vaticanos – Museo Pío Cristiano, siglo XIII
(Fotografía: I. Monteiro Arias)

²⁰ A. HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, p. 155.

²¹ Según los relatos bucólicos de Teócrito y Virgilio; M. A. ARROYO DE LA FUENTE, «Iconografía de Hermes», p. 17.

²² Podemos encontrar el prototipo como portador de becerro (Crióforo del siglo V a. C., Museo Barraco, Roma), pero también sosteniendo un carnero, como abrazándolo (Hermes Crióforo, c. 450 a. C., Museo del Louvre, París).

Resulta interesante observar que la imagen fue adoptada por el primer arte cristiano desde el siglo II para presentar a Cristo como Buen Pastor²³. La representación permitió así encarnar a Jesús guiando a su rebaño hacia la salvación²⁴, en un tiempo en que la iconografía romana servía para esconder mensajes cristianos bajo las formas de la religión oficial, al tiempo que las imágenes familiares para el pueblo facilitaban la adhesión de fieles²⁵. Por ello, las diferencias entre el arte romano y el cristiano hasta el siglo IV no radicarón tanto en el estilo de las formas como en el simbolismo que se les atribuyó, llegando a subvertirlo²⁶. La legalización del cristianismo en el Edicto de Milán (313 d. de C.) llevó a la desaparición paulatina de esta representación, pues la Iglesia empezó a desarrollar formas propias, menos naturalistas y más abstractas, para representar sus nuevos valores espirituales²⁷. Empieza entonces a arraigar el rechazo a las estatuas como obra del diablo, pues el arte pagano será repudiado por idolátrico a lo largo de toda la Edad Media conforme a las ideas de los primeros pensadores cristianos y de los Padres de la Iglesia²⁸.

La reaparición del Moscóforo en el arte plenomedieval es muy notable, ya que se convierte en una imagen ampliamente difundida tras largos siglos de ausencia. Ésta ha causado el desconcierto de los especialistas, que se han debatido sobre sus posibles connotaciones negativas o positivas atendiendo a sendos sustratos clásico y paleocristiano. Su repetida presencia en el arte románico de Auvernia sirvió para esclarecer este punto. En esta región francesa el portador de cordero, carnero o ternero, aparece sacando la lengua, en un gesto de significado claramente negativo en el románico, que denota blasfemia, burla y embuste²⁹ (fig. 7). El gesto aparece

²³ Encontramos al Cristo Buen Pastor, por ejemplo, en las catacumbas cristianas de Via Latina en Roma, datadas en el siglo IV.

²⁴ Se trata de la parábola del Buen Pastor (Juan 10, 1-6 y Lucas 15, 3-7) que va en busca de la oveja perdida prefigurada en el Salmo 23: «El Señor es mi pastor», y en Ezequiel 34, 12: «Como un pastor vela por su rebaño [...], así velaré yo por mi ovejas». Isaías 53, 6, en el poema del Siervo de Yahvé, utiliza una imagen literaria similar para profetizar el sacrificio del Mesías (G. DUCHET-SUCHAUX y M. PASTOREAU, *La Biblia y los santos*, pp. 75-76; I. RUIZ MONTEJO, «El nacimiento de la iconografía cristiana»).

²⁵ Sobre este tema, véase M. de F. EUSÉBIO, «A apropriação cristã da iconografia greco-latina». El tema desaparece por completo en el arte de la Edad Media: I. AGHION *et alii*, *Héroes y dioses de la Antigüedad*, p. 76; L. K., HONOUR CH., «Sincretismo del arte cristiano»; I. RUIZ MONTEJO, «El nacimiento de la iconografía cristiana».

²⁶ Es en este momento cuando el trasfondo ideológico se perfila de manera más definida como la causa primordial del arte, cuando surge el aniconismo: cristianos y judíos, por prescripción bíblica, son comunidades con una fuerte tradición iconoclasta, y la imagen se justificará en virtud de su capacidad de transmitir mensajes morales (*ibid.*).

²⁷ M. de F. EUSÉBIO, «A apropriação cristã da iconografia greco-latina». Cristo-Doctor o Cristo-Maestro de la sabiduría reemplazará a la imagen del Pastor casi definitivamente en el siglo IV (I. RUIZ MONTEJO, «El nacimiento de la iconografía cristiana»).

²⁸ De acuerdo con las ideas de pensadores cristianos como Tertuliano (c. 155-220), en su tratado *De Idolo*, véase también *ibid.*

²⁹ Entre los gestos más negativos señalados por los estudios de gestualidad en el arte del siglo XII, destaca el de la boca abierta y el de sacar la lengua (F. GARNIER, *Le langage de l'image*, p. 136). Numerosos pensadores cristianos medievales condenan este gesto y el de enseñar los dientes, lo cual incide directamente en el arte cristiano de este tiempo. Isidoro de Sevilla indicaba «*quibus gemini procedunt dentes*» [«de los que proceden ambos dientes»] (ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*,

frecuentemente asociado a figuras maléficas y demoníacas, así como a la representación de los «infeles»³⁰. Fueron principalmente dos autores, Świechowski³¹ y Wirth, quienes apuntaron el simbolismo negativo de estas figuras de acuerdo con su origen pagano, agrupándolas entre el conjunto de temas antiguos que reaparecen en el románico para representar a los pecadores y los castigos infernales³². El carácter negativo de estas figuras en Francia pudo deberse, precisamente, a que se referían a los ritos y religiones ajenos al cristianismo.

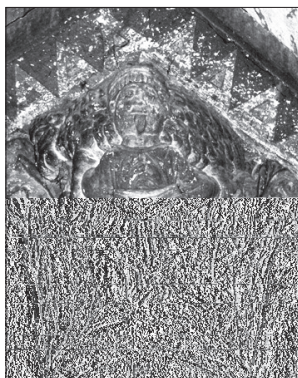


FIG. 7. — Capitel interior de la iglesia de Saint Austremoine, Issoire, Auvernia, Francia, segundo cuarto del siglo XII
(Fotografía: I. Monteiro Arias)

El análisis de la progresión del motivo del Moscóforo y los rasgos con que reaparece en el románico francés respaldan la interpretación del portador de cordero de Uncastillo como alusivo a la ritualidad de los «infeles» de la época, principalmente musulmanes, y a la voluntad de equipararlos con los antiguos paganos por medio de un sutil juego de reutilización y transformación de

libro XI, cap. III, verso 7). Otros monjes como Hugo de San Víctor y Juan de Salisbury denostan este tipo de gestos (J. C. SCHMITT, *La raison des gestes*, pp. 152-153).

³⁰ Sobre la referencia a la blasfemia y el embuste, y su asimilación a la imagen románica del musulmán, véase I. MONTEIRA ARIAS, *La escultura románica hispana*, pp. 415-422.

³¹ Según Z. Świechowski, *Sculpture romane d'Auvergne*, p. 286, el tema aparece repetido en casi todas las iglesias de Auvernia; recoge las controversias entre los expertos. Su postura idéntica a la del Cristóforo o Buen Pastor paleocristiano, que en la Antigüedad venía a cristianizar el tema pagano, llevó a algunos historiadores a otorgarle un carácter positivo, dentro de una corriente muy extendida que gusta de la explicación de los temas románicos a través de modelos antiguos, sin grandes aclaraciones históricas que justifiquen dichas reapariciones. Esta identificación fallida es denunciada por Z. Świechowski, *Sculpture romane d'Auvergne*, pp. 286-287, apuntando a la imposibilidad de las connotaciones positivas de la imagen, ya señalada por Bernard Carpelet, al aparecer sacando la lengua en un gesto feo al modo de muchos demonios y personificaciones de vicios. Vemos al portador de cordero en Brioude, Issoire y Saint Nectaire (*ibid.*, figs. 338 y 336 respectivamente).

³² J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, pp. 294-298.

modelos iconográficos. La homogeneidad de la figuración románica, su carácter simbólico y didáctico, llevan a comprender la difusión de temas figurativos en virtud del mensaje del que fueron portadores, así como a considerar la existencia de un significado similar para los distintos ejemplos de este tema, aunque la referencia a los judíos se hace más plausible en el contexto franco. No es este el único caso románico en que vemos recuperarse un motivo clásico para ser aplicado al contexto inmediato y emitir un mensaje de polémica religiosa plenamente contemporáneo. Encontramos otro ejemplo paradigmático en la figura del atlante, que aparece en el arte románico, en ocasiones, para representar a los musulmanes derrotados en batalla y cautivos, soportando el peso del templo cristiano. La catedral pirenaica de Santa María de Olorón ofrece un modelo excepcional de cautivos musulmanes bajo forma de atlantes, que se identifican por el atuendo, la fisonomía y por el contexto de edificación de esta iglesia francesa³³. Sorprendentemente, estos atlantes sacan la lengua, lo mismo que los portadores de reses de Auvernia, para transformar el tema antiguo en representación de prisioneros de guerra musulmanes³⁴.

Los moscóforos románicos y especialmente el de Santa María de Uncastillo, parecen así conservar o recuperar parte del significado original del motivo iconográfico al referirse al sacrificio animal, obviando la iconografía paleocristiana. El motivo cambia, eso sí, de signo, adquiriendo un carácter profundamente negativo, en tanto que imagen de culto pagana que evoca para los cristianos el sacrilegio ritual. Las dos representaciones de la portada de la iglesia de Uncastillo mantienen, así, una estrecha relación, representando respectivamente el aspecto realista (fig. 4, p. 121) y la interpretación moral (fig. 5, p. 122) de la matanza ritual de reses por parte de judíos y musulmanes, indicando, por medio de su disposición contigua, que los «infieles» sacrifican animales igual que los antiguos paganos. La presencia alternativa del ternero y del cordero o carnero en estas representaciones no puede más que ratificar esta significación eliminando cualquier referencia al Cristo Buen Pastor.

Si en Auvernia se alterna la representación del caprino con la del bovino, es para conservar la referencia a los antiguos ritos de sacrificio, siendo el del toro el sacrificio pagano por antonomasia. No obstante, Isidoro de Sevilla ya establecía en sus *Etimologías* que el carnero era igualmente un símbolo del sacrificio pagano³⁵. En todo caso, la asociación de la inmolación animal

³³ La calidad artística y el detallismo han permitido a la historiografía reconocer a musulmanes prisioneros en el panel de esta iglesia. Mientras la tradición local ya interpretaba estos prisioneros como los cautivos «moros» traídos de la «Reconquista» española por Gastón IV (conde de Bearne entre 1090 y 1131), la tesis personalista ha sido rechazada en beneficio de su interpretación como una alegoría del triunfo sobre el islam, una victoria que no sería sólo militar sino también espiritual, al mostrarse a estos cautivos aplastados por la fuerza de la fe, encarnada en el edificio religioso y en la cruz que presidía el tímpano (R. BARTAL, «Le programme iconographique», pp. 102-105; P. SÉNAC, *L'image de l'autre*, p. 36).

³⁴ Sobre la figura del atlante en el románico, su origen, y su referencia a los musulmanes, véase I. MONTEIRA ARIAS, *La escultura románica hispana*, pp. 385-398.

³⁵ ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, libro XII.

con los antiguos ritos encaja perfectamente con la mentalidad cristiana de época plenomedieval. El sacrificio del cordero, practicado por judíos y musulmanes de acuerdo con prescripciones veterotestamentarias³⁶ contrasta radicalmente con la tradición cristiana, dentro de la cual se entiende que ningún animal puede ser ofrecido a Dios desde el momento en que Jesús dio su vida por la salvación del Hombre, limpiando los pecados y abriendo las puertas del paraíso, que habían permanecido cerradas tras la expulsión de Adán y Eva. El sacrificio supremo llevado a cabo por el Mesías invalida cualquier ofrenda animal a la divinidad y la convierte en idolátrica y sacrílega para el cristianismo.

Algunas referencias escritas testimonian el conocimiento cristiano del ritual del sacrificio musulmán y su asimilación a los antiguos ritos paganos. En *El Cantar de Sancho II y cerco de Zamora*, se indica:

Por costumbre habían los moros
Que su ley se lo ha mandado
Que degüellen un carnero
Ya iban a degollarlo³⁷.

A mediados del siglo XII, Pedro el Venerable contraponía en su *Tractatus contra Petrobrusianos* al Agnus Dei con los sacrificios ilícitos y paganos, entre los que incluye el del buey, del ternero, del carnero, del cordero y de la cabra, indicando acto seguido que sólo el Agnus Dei, que quita el pecado del mundo, es digno de ser situado en el altar³⁸. Un siglo después, Gonzalo de Berceo relacionaba el sacrificio practicado por los judíos de su tiempo con los antiguos ritos paganos, en los versos *Del Sacrificio de la Misa* (en los *Milagros de Nuestra Señora*). El sacerdote riojano se sirve de este parangón para imputar la profanación propia del paganismo a los «infieles» de su tiempo, estos pueblos que no reconocen al Mesías, el cual dio su carne por los hombres para evitar que se derramase sangre de ganado como ofrenda a Dios³⁹.

³⁶ El cordero era el principal animal del sacrificio entre el pueblo Judío en el sacrificio de la tarde y la mañana (Éxodo 29, 38-42; Números 38, 3-8), y días especiales (Números 28, 11), la Pascua (28, 16-19), Pentecostés (28, 26), la Fiesta de las Trompetas (29, 1. 2), el Día de la Expiación (29, 7. 8), y el Tabernáculo (29, 12-16). Existen otros sacrificios personales incluidos los corderos (Levítico 12, 6; 14, 10-18, etc.), tales como las ofrendas del pecado (Levítico 4, 32-35). Por otra parte, el sacrificio Pascual es fundamental para todo el sistema de sacrificios (Éxodo 12, 13).

³⁷ Recogido por el cancionero, *Cantar de Sancho II y cerco de Zamora*, pp. 339-340; aunque extraído de la leyenda de la toma de Toledo, recogida por Lorenzo de Sepúlveda en el siglo XVI, se considera que pudo surgir inmediatamente después de los hechos a finales del siglo XI.

³⁸ «Bos, vitulus, aries, agnus, capra, hircus carnibus et cruore implent altaria Judaeorum; solus Agnus Dei, qui tollit peccata mundi, altari superponitur Christianorum» [«Con las carnes y la sangre de buey, ternera, carnero, cordero, cabra, macho cabrío se llenan los altares de los judíos; solo el Cordero de Dios, que quita los pecados del mundo, se coloca sobre los altares de los cristianos»] (Pedro el Venerable, *Tractatus contra Petrobrusianos*, PL 189, col. 796, citado por D. F. GLASS, *Portals, Pilgrimage and Crusade*, p. 53, nota 43).

³⁹ Berceo cita a los bueyes, carneros y hasta aves como objetos de estos sacrificios sacrílegos (GONZALO DE BERCEO, *Obras Completas*, pp. 157-158, 155-156 y 186, versos 3-5, 18-19, 3215 y 217 respectivamente [*Del Sacrificio de la Misa*]).

El tema clásico del portador de cordero pudo ser conocido entre los monjes medievales responsables de la planificación de los programas iconográficos por medio de antiguos sarcófagos romanos o por ilustraciones de viejos manuscritos. Sin embargo, también pudieron observarlo en el propio arte islámico, pues ejemplos de arte andalusí como la Pila de Játiva (primera mitad del siglo XI, Museo de Almudín, Játiva) incluyen esta representación. La presencia de estos motivos figurativos de la Antigüedad en el arte musulmán dotó, sin duda, de mayor verosimilitud y coherencia a la equiparación de los enemigos religiosos con los paganos, de sus prácticas e «ídolos», que tantas similitudes conservaban.

El de Uncastillo no es el único ejemplo románico hispano de portador del cordero con elementos islamizantes. La presencia del manto con capucha en la figura que acarrea el animal constituye un posible elemento de identificación del musulmán, correspondiéndose con la prenda empleada de modo habitual en al-Andalus llamada burnús (del árabe clásico *burnūs*) y con la tradicional chilaba de capucha puntiaguda⁴⁰. Así lo encontramos en el monasterio de Ribas de Campos en Palencia, lamentablemente mutilado, aunque acompañando a la típica escena de enfrentamiento bélico entre un cristiano y un musulmán (fig. 8a). Su presencia junto a esta escena permite comprender la imagen como encarnación metafórica del islam, mientras el cristianismo vendría representado por el personaje que flanquea la escena en el otro lado, el cual aparece venciendo sobre el mal (fig. 8b).

Encontramos al portador de la res para el sacrificio igualmente en el arte románico siciliano, tratándose de un motivo muy difundido, conservando allí también ciertas alusiones figurativas a los musulmanes. En la techumbre pintada de la Capilla Palatina de Palermo (mediados del siglo XII) es un camello el animal acarreado por el personaje, en lo que parece una referencia explícita al islam (fig. 9). El camello es el símbolo de Arabia por antonomasia y se asocia a los musulmanes en la iconografía⁴¹, y el personaje que lo porta aparece aquí atrapado por tallos vegetales como indicio de condenación eterna. Además, esta capilla fue edificada por encargo de Rogelio II, el cual quiso pasar a la historia como defensor del cristianismo frente al islam, que había ocupado esta isla durante largos siglos. Por ello, Rogelio II (m. 1154) se hizo construir un sepulcro soportado por atlantes con turbante, proclamando su victoria sobre

⁴⁰ El burnús fue característico de viajeros, soldados y otros colectivos andalusíes, siendo especialmente usado en tiempos pre-almorávides (M. MARÍN, «Signos visuales», p. 150). Después fue portado especialmente por los viajeros musulmanes, permaneciendo en uso al menos hasta el siglo XIII (R. ARTÉ, «Le costume des musulmans», p. 84). Sabemos que la capucha puntiaguda identificó también a los judíos en el arte, pero el contexto iconográfico de combate de caballeros apunta más directamente a la representación del musulmán.

⁴¹ Sobre el camello como símbolo medieval de Arabia, véase *The Book of Beasts*, pp. 79-80. Este mamífero del desierto fue conocido en el mundo cristiano tanto a través de su representación en el arte islámico, como por su introducción en Europa desde regiones gobernadas por musulmanes (norteafricanas y orientales), siendo acarreado como un botín de guerra en las cruzadas, según indica la *Histoire anonyme de la première croisade*, tercer relato, 9, pp. 50-51, donde se habla de oro, plata, caballos, asnos, camellos, corderos, vacas «y muchas otras cosas que desconocemos», dice el cronista. Otra referencia en el quinto relato, 12, pp. 66-67.

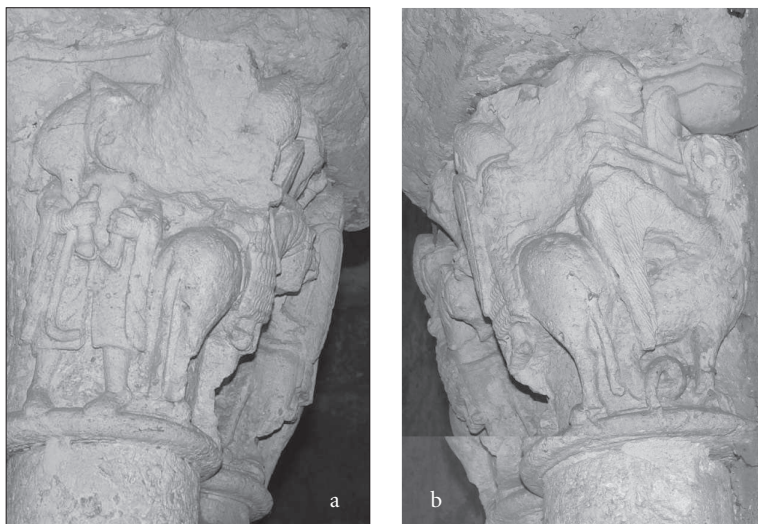


FIG.8.—Capitel del refectorio del monasterio de Santa Cruz de Ribas, Ribas de Campos, Palencia. Finales del siglo XII (Fotografía: I. Monteiro Arias)



FIG.9.—Detalle del techo de madera policromada de mocárabes de la Capilla Palatina de Palermo, *ca.* 1143, Sicilia, Italia (Fotografía: I. Monteiro Arias)

los musulmanes (conservado hoy en la cabecera de la Catedral de Palermo). Este duque normando también mandó tejer un manto donde un león atrapa a un camello como símbolo de su triunfo sobre el islam⁴². Si tenemos en cuenta el mensaje escondido en el camello bordado en su manto, podemos interpretar igualmente que el portador de este animal en la Capilla Palatina contiene algún tipo de alusión al islam.

Muy cerca de la Capilla Palatina de Palermo, en el Claustro de Monreale, vemos reaparecer la figura del portador del ternero. Aquí el sustrato clásico parece prevalecer y faltan elementos que nos permitan hablar de una referencia a los musulmanes como a los «infielos» contemporáneos que sacrifican animales a la manera de los antiguos paganos (fig. 10). No puede decirse lo mismo de la escena esculpida en otro capitel de la galería sur de este claustro, donde encontramos el sacrificio del toro a la manera del dios persa Mitra, cuyo culto fue adoptado por el Imperio romano en sus últimos siglos (fig. 11). El personaje no tiene el cabello rizado como el resto de las figuras del capitel, sino que porta un llamativo turbante que fue sin duda más reconocible cuando conservaba la policromía.

La reutilización del tema figurativo romano del dios Mitra constituye un *unicum* dentro de la escultura románica y responde, sin duda, al gran número de restos de escultura clásica que se conservan en la isla siciliana y que permitieron a los escultores románicos inspirarse en antiguos relieves. Sin embargo, la recuperación del tema antiguo se ve justificada por su carácter adoctrinador y por ser capaz de transmitir un mensaje propiamente cristiano, como indicó ya en su momento Panofsky, al conectar la representación con las palabras de San Pablo de condena a los sacrificios paganos⁴³. Por su parte, el turbante parece un elemento inequívoco de referencia a los musulmanes como a matadores de reses, siendo plenamente coherente en el contexto socio-político siciliano del momento, lo mismo que en el artístico (atestiguado por ejemplos como la citada Tumba de Rogelio II). Si esta representación se explica por el nuevo mensaje cristiano que fue capaz de encarnar a pesar de su sustrato clásico, tanto más lo hace el Moscóforo románico tratándose de un tema mucho más extendido.

Algunos de los ejemplos analizados en estas páginas parecen estar directamente relacionados con la ideología desarrollada contra el islam y con el proceso de sacralización de la guerra contra el mismo, que llevó aparejada la equiparación de los musulmanes con los antiguos paganos. De este modo, la

⁴² Ettinghausen y Harthner demostraron que Rogelio se apropió de un emblema musulmán de supremacía militar sobre los pueblos conquistados por el islam; mientras en el arte islámico era el león rampante sobre el toro el emblema de triunfalismo político-religioso, el duque normando sustituye al toro por el camello para hacer más explícita su referencia a los «sarracenos» (R. ETTINGHAUSEN y W. HARTNER, «The Conquering Lion»).

⁴³ Erwin Panofsky concluyó que en el Medievo y el Renacimiento no se poseía un verdadero conocimiento de lo que significaba la representación, atestiguando el principio de la *interpretatio Christiana*, dando forma a San Pablo (Hebreos 10, 4-6): «Es imposible que sangre de toros y machos cabríos borre pecados [...] Holocaustos y sacrificios por el pecado no te agradaron» (E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos*, pp. 155-156).



FIG. 10.—Capitel de la galería este del Claustro de Monreale, Sicilia, *ca.* 1185
(© Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)



FIG. 11.—Capitel de la galería sur del Claustro de Monreale, Sicilia, *ca.* 1185
(© Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)

inercia observada en los textos latinos plenomedievales, que se apropiaron del discurso de los primeros teólogos cristianos contra Roma para dirigirlo hacia el islam, pudo encontrar su trasposición figurativa en la escultura románica.

El seguimiento de algunos temas iconográficos de la Antigüedad a lo largo de la Edad Media resulta así muy revelador, pues su uso no respondió a simples factores estéticos, sino a su capacidad de encarnar nuevos mensajes simbólicos. La reaparición de temas imperiales romanos en el arte románico se enmarca en el reciclaje del discurso bíblico y de los primeros teólogos contra Roma, y se explica por la capacidad de estas imágenes para encarnar los nuevos valores de