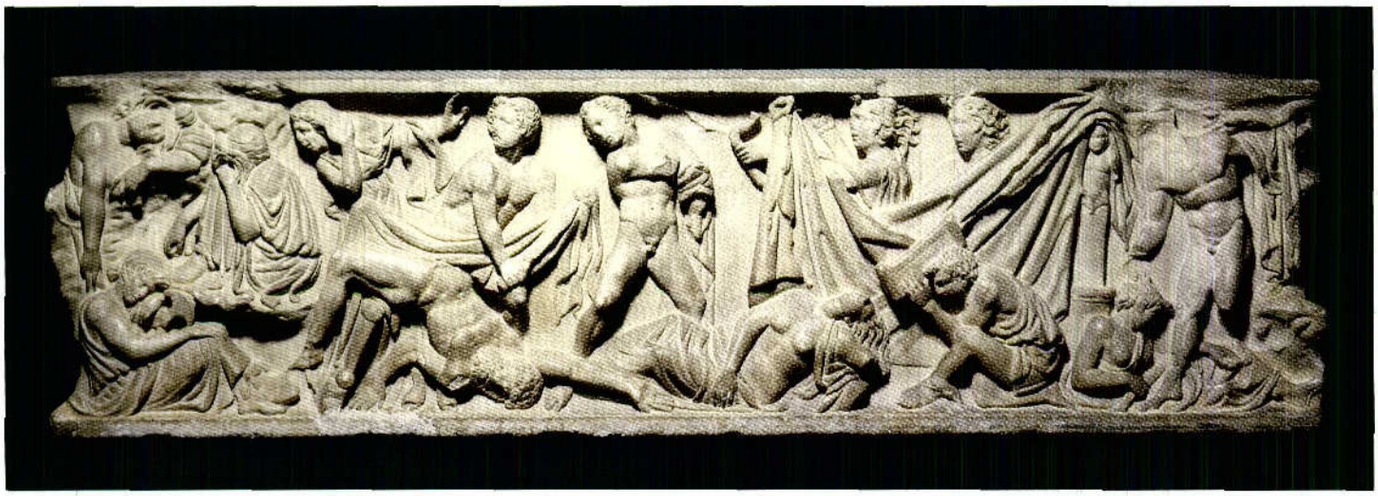
SAEVUM FACINUS: *ESTILO, GENEALOGÍA Y SACRIFICIO EN EL ARTE ROMÁNICO ESPAÑOL*

Por FRANCISCO PRADO-VILAR
Universidad Complutense de Madrid



1. Sarcófago de la Orestíada (primer tercio del s. II d. C.), friso central: *La venganza de Orestes*. (Archivo Fotográfico. Museo Arqueológico Nacional. Madrid).

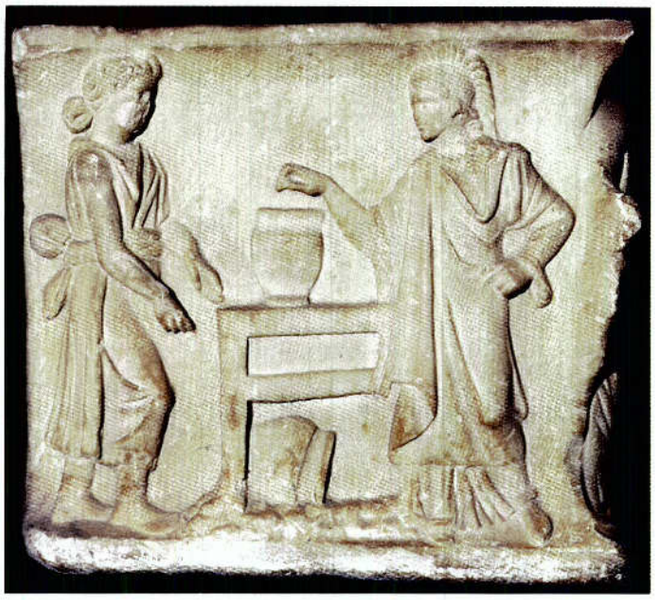
A Serafín, por las conversaciones, las lecciones y los sueños

Tras la plegaria, el padre
hace señal a sus hombres,
que con todas sus fuerzas la incorporen
postrada, tal como está con sus ropajes,
y que encima del ara la coloquen,
con el rostro inclinado hacia la tierra
como un cordero para el sacrificio;
que con una mordaza
sobre su hermosa boca,
impidan que dé gritos
de maldición contra su propia casa,
con la fuerza y el mudo ardor de un freno.
Y en tanto sus ropajes se desprendían
como azafranados tintes,
desde sus ojos lanzaba
dardos de compasión
hacia quienes la inmolaban.
Parecía intentar hablar y llamarlos por su nombre,
de forma enternecedora, como en un cuadro...

Esquilo, *Agamenón*[1]

No deja de resultar conmovedor que la escultura románica hispana encuentre uno de sus fundamentos estilísticos y emocionales en una tragedia griega. La sorprendente aparición del mito antiguo en la realidad histórica de la Península Ibérica tomó cuerpo en la iglesia palentina de Santa María de Husillos donde un sarcófago romano decorado con episodios de la saga de Orestes fue reutilizado para un enterramiento cristiano (figs. 1-3)[2]. Durante más de un siglo el sarcófago descansó mudo en la penumbra de la pequeña iglesia medieval, albergando los restos de uno de esos nobles que, al final del primer milenio, contribuyó a la génesis de lo que habría de ser el futuro reino de Castilla[3]. Sin embargo, cuando en la primavera de 1088 Alfonso VI convocó a todos los obispos y nobles de sus reinos a acudir a Husillos para participar en un concilio y una curia regia, las figuras de mármol del sarcófago recobraron su voz, y la ancestral historia de crimen, venganza y sacrificio que contaban parecía adquirir ecos que se proyectaban hacia el presente.

La urgencia con que el monarca convocó el concilio venía derivada de la imperiosa necesidad de restaurar la paz y el orden social tras un año marcado por continuas revueltas políticas, militares y eclesiásticas que, de continuar, habrían desembocado en la fragmentación del reino[4]. En el curso de las tensas reuniones que se vivieron en Husillos, se produjeron episodios de un dramatismo tal que podrían recordar a las escenas esculpidas en el sarcófago. Uno puede imaginar a los nobles castellanos entrando en la iglesia pa-



2. Sarcófago de la Orestíada (primer tercio del s. II d. C.), lado izquierdo: *Atenea en el juicio del Areópago*. (Archivo Fotográfico. Museo Arqueológico Nacional. Madrid).

lentina, algunos por primera vez, y allí quedar estupefactos ante la extraña belleza y elegancia de imágenes como la de un maniatado Orestes conducido por sus captores hacia el sacrificio (fig. 3), para, más tarde, ser testigos, en carne y hueso, de escenas de comparable trascendencia como la comparecencia del obispo de Santiago de Compostela, Diego Peláez, encadenado, ante el legado pontificio. Con un simple desplazamiento de la mirada, parecería que el arte y la vida se fusionasen en una serie de ecos gestuales, como si el mito estuviese proporcionando los antecedentes y la coreografía adecuados para el desarrollo de los acontecimientos históricos.

Lamentablemente no se han conservado testimonios escritos del impacto que las esculturas romanas pudieron haber producido en los asistentes al concilio. Ni siquiera se halla su rastro en la *Historia Compostellana*, donde se recrearían, unas pocas décadas más tarde, episodios como la deposición de Diego Peláez[5]. Sin embargo, no puede tratarse de una mera coincidencia que poco después de que se celebrase esta memorable reunión –donde el sarcófago pudo haber sido contemplado por un grupo de nobles y eclesiásticos entre los que había comitentes de arte– su friso fuese copiado en un capitel que un día decoró el ábside principal de la cercana iglesia de San Martín de Frómista –una fundación real que se había de reconstruir en un naciente estilo románico (fig. 4). "Tan intensa es la huella de su modelo como creativa la interpretación que de éste se nos da", observó Serafín Moralejo, descubridor de la asombrosa correspondencia formal entre la obra romana y la románica, "por lo que podría decirse que la pieza nos coloca en la privilegiada situación de asistir a la génesis de un estilo. En la sutil métrica compositiva del friso del sarcófago adrianeo, el maestro de Frómista acierta a descubrir acentos rítmicos que él potencia para articular con ellos la arquitectura plástica del capitel; así, las posturas quiásticas de las figuras, que se prolongan en la horquilla que forman las volutas, o bien las amplias combas que describen las telas, con las que se cierra y equilibra la composición de las caras laterales"[6]. Este extraordinario encuentro creativo, que Moralejo dio a conocer por vez primera en una ponencia presentada en el Congreso Internacional de Historia del Arte de Granada en 1973, marcó el comienzo de una oleada artística sin precedentes que habría de forjar el papel seminal del sarcófago de Husillos en la historia del arte medieval[7].

En la excepcional serie de estudios que siguieron a este descubrimiento, Moralejo rastreó las huellas de la obsesión de este artista por el modelo clásico, estableciendo la trayectoria de su difusión en obras posteriores, principalmente en la Catedral de Jaca, y analizando su proceso de imbricación con otras tendencias artísticas, a través del cual se habría de configurar progresivamente la morfología plástica del estilo que hoy se conoce como "románico hispano-languedociano"[8]. Como muestran los esquemas con que ilustró sus hallazgos, Moralejo se interesó principalmente por la elucidación de la genealogía formal del estilo, trazando el linaje de figuras románicas a sus ancestros clásicos en el sarcófago. La limitación de su investigación al establecimiento de una etiología exclusivamente formal se debió, por un lado, a su razonable presunción de que difícilmente habrían de conocer los espectadores medievales la temática del sarcófago, y, por otro lado, a sus dudas acerca de la iconografía del primer eslabón en su descendencia románica, el hoy ya famoso capitel de Frómista.

En la primera parte de este artículo, abordaré esas dos cuestiones básicas, a la vez que exploro las sutiles permutaciones de forma y contenido que conectan al sarcófago con sus descendientes románicos. Mostraré cómo los relieves de la Orestíada generaron una descendencia temática que corrió paralela al linaje formal trazado por Moralejo. Comprendiendo el modo en que esas dos genealogías, la formal y la iconográfica, evolucionaron como respuesta a las condiciones históricas, políticas y psicológicas de los comitentes y las audiencias de las obras en las que se hacen presentes, se podrá calibrar la función del sarcófago en términos culturales más amplios, entendiéndolo como un verdadero *lieu de mémoire*, donde la memoria artística de la escultura románica hispana "se cristaliza y se refugia"[9]. Como veremos, al igual que sucede en los *lieux de mémoire* conceptualizados en el proyecto historiográfico de Pierre Nora, el sarcófago de Husillos es, para la genealogía del románico, un monumento que "pervive por su capacidad para la metamorfosis, el infinito reciclarse de sus significados, y la proliferación impredecible de sus ramificaciones"[10]. En efecto, a lo largo de este análisis, descubriremos dos ramas genealógicas más, una de orden histórico y otra de orden historiográfico, que nos permitirán ver el sarcófago como un testigo activo de la historia y una clave en la que confluyen la historia (y el presente) con la edad del mito.

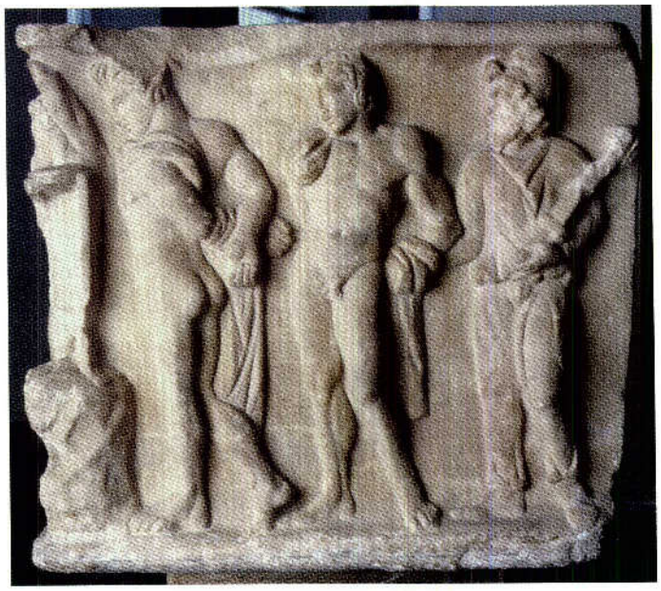
MNEMOSYNE: UN TRASTORNO DE LA MEMORIA EN FROMISTA

> L'artiste...a étudié des sarcophages antiques, pour y copier des figures entières, qu'il a laissées nues, et qui, dans les formes de leurs corps et dans le sourire de leur visage, font apparaître, au milieu des monstres barbares qu'elles combattent au chevauchent, une vision fugitive de la beauté oubliée[11].

El descubrimiento de Moralejo cristalizó en el ámbito de la memoria. Inspirado por las observaciones de Émile Bertaux quien, durante una visita a Frómista en 1905, registró que la escultura que decoraba la iglesia le recordaba a la *belleza olvidada* de los sarcófagos romanos, Moralejo consiguió reunir mentalmente dos obras que durante la Edad Media habían estado físicamente próximas, pero que entonces –y ahora– yacían apartadas y descontextualizadas en museos: el sarcófago de la Orestíada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y el capitel de Frómista, brutalmente mutilado, en el Museo Arqueológico de Palencia[12].

El mismo año en que Bertaux se deleitaba en capturar destellos de una belleza apolínea entre el *milieu des monstres* de Frómista, Aby Warburg, un estudioso más sensible a la corriente dionisíaca de la Antigüedad, daba una conferencia en Hamburgo sobre "la larga migración que llevó a *superlativos de la gestualidad* desde Atenas, pasando por Roma, Mantua, y Florencia, hasta Nuremberg, donde se adentraron en la mente de Durero"[13]. Profundizando en sus estudios previos sobre la "circulación e intercambio de formas expresivas en el arte", Warburg investigó las fuentes formales de la composición de la *Muerte de Orfeo* de Durero, localizando su origen en la pintura griega y trazando su discurrir a través del Renacimiento italiano. La figura de Orfeo abatido por las ménades furiosas constituía lo que él denominó *Pathosformel*, o fórmula de *pathos* –una expresión gestual en la que se condensa una descarga psicológica[14]. A propósito de este dibujo, Warburg escribía: "Resuena aquí en forma de imagen la verdadera voz...de la Antigüedad: la muerte de Orfeo no es un mero recurso formal de taller, sino una experiencia anclada en el antiguo misterio de la saga dionisíaca con el cual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la Antigüedad pagana"[15].

El *Pathosformel*, entendido a la vez como la expresión corporal de un estado emocional y como una fórmula iconográfica que contiene un germen generador de significado, que es susceptible de ser reactivado en diferentes períodos históricos, se convirtió en el concepto fundamental sobre el que Warburg edificó su proyecto de reconstruir una "psicología histórica de la expresión humana"[16]. Este proyecto tomó cuerpo en un atlas pictórico, *Mnemosyne*, en el que, utilizando el concepto de *Pathosformel* como principio operativo, Warburg creo una serie de montajes fotográficos sobre paneles oscuros para mostrar que a través de la historia humana gestos o fórmulas expresivas similares fueron utilizados para la representación de actitudes emocionales básicas (fig. 5)[17]. *Mnemosyne* fue concebido como un complejo "artefacto" cuyo funcionamiento tenía como fin superar las limitaciones del análisis discursivo y estimular visualmente en el espectador los resortes que activan las conexiones entre el gesto, la memoria y la mímesis, permitiéndole, finalmente, "reconstruir la memoria visual de la cultura Europea, sus orígenes y transformaciones". En el panel 5, por ejemplo, Warburg presenta un montaje de fórmulas de *pathos* femenino tomadas de obras de diferente procedencia arqueológica (cerámica griega, sarcófagos romanos, frescos pompeyanos, etc.) y temática (las historias de Cibeles, Níobe, Medea, Alcestis, etc.) a modo de meditación visual sobre la formas emotivas esenciales de la experiencia vital femenina, como el pánico, la furia, la desesperación, el matricidio, el sacrificio.



3. Sarcófago de la Orestíada (primer tercio del s. II d. C), lado derecho: *Orestes y Píades capturados por un tauro*. (Archivo Fotográfico. Museo Arqueológico Nacional. Madrid).

Si la *beauté oubliée* de Bertaux representa la inspiración "apolínea", abiertamente reconocida, en las investigaciones de Moralejo, el proyecto de Warburg se erige, en cambio, en su subtexto "dionisíaco" reprimido. Al igual que en el caso de Warburg, lo que centraba las investigaciones de Moralejo sobre la pervivencia de las formas clásicas, era la observación de la existencia de un vocabulario gestual transhistórico de la expresión humana, que encontraba sus orígenes en el mundo greco-romano y reaparecía periódicamente en obras posteriores. La diferencia fundamental entre los dos investigadores reside en que Moralejo se centró en el *gesto como forma* y sus implicaciones para la historia del estilo, mientras que Warburg se interesaba más por el *gesto como descarga psicológica*, y en la complejidad de sus recurrentes materializaciones históricas en la intersección entre la iconografía, la memoria cultural y la psicología humana. Vistos desde una perspectiva "warburguiana", sin embargo, los esquemas de Moralejo, aun cuando fueron concebidos

originalmente como meros diagramas de modelos clásicos, pueden funcionar, involuntariamente, como verdaderas tablas psicológicas en las que se plasma el repertorio de *Pathosformeln* que define el espacio emotivo del estilo –unas tablas, por cierto, no muy diferentes de los diagramas que representan las posturas y gestos característicos de las diferentes fases de la histeria, diseñados por Paul Richer en el contexto de los estudios psiquiátricos dirigidos por Charcot en la Salpetrière a finales del siglo XIX[18]. El espacio emotivo de este estilo rebosa de cuerpos imbuidos con el *pathos* del arte antiguo y de rostros cuya intensidad dionisíaca debía dejar una huella indeleble en quienes recorriesen el largo camino a Compostela, desde los modillones de Saint-Sernin de Toulouse, pasando por los capiteles del interior de San Martín de Frómista (fig. 11), hasta las acróteras de la Catedral de Santiago[19]. Considerando esta dimensión dionisíaca, las investigaciones de Moralejo sobre la genealogía artística del estilo hispano-languedociano nos ofrecen un caso histórico excepcional para poner a prueba el potencial analítico del paradigma teórico de Warburg –un caso histórico que es mucho más elegante en sus premisas formales y mucho más prolífico en sus ramificaciones históricas y psicológicas que cualquiera de los que el investigador alemán pudo tener a su disposición.

Para explorar las complejas condiciones que convergen en la reactivación de los *Pathosformeln* derivados del sarcófago de Husillos en el preciso momento de la emergencia del Románico a finales del siglo XI (procesos formales, la imaginación religiosa, las circunstancias históricas y políticas, la psicología humana, etc.) me propongo construir, de forma paulatina, un nuevo panel de *Mnemosyne* que podría añadirse a ese inacabado "cuento de miedo para adultos" como Warburg llamó a su proyecto[20]. Partiendo del sarcófago como germen generador, se irán añadiendo obras románicas en una serie de movimientos analíticos (*motecta*). Cuando el panel esté completo, todos esos movimientos se relacionarán entre sí en complejas armonías contrapuntísticas que deberán percibirse en su totalidad como si se tratase de la estructura polifónica de un motete medieval[21]. Sobre el *cantus firmus* del linaje formal de Moralejo, escucharemos un canto elegíaco en torno a los temas del crimen familiar y el sacrificio, el cual reverbera, casi simultáneamente y con diferente intensidad, a cuatro niveles: el mítico, el bíblico, el histórico y el historiográfico. Un título apropiado para este nuevo episodio del "cuento de miedo para adultos" podría ser "El despertar de las Furias".

Husillos: El retorno de Orestes

Anclado firmemente en la *Orestíada* de Esquilo, el sarcófago de Husillos presenta la venganza de Orestes y su particular periplo en busca de la expiación de su crimen (fig. 1)[22]. De izquierda a derecha el relato se despliega cronológicamente en una serie continua de escenas interconectadas, comenzando con el apacible episodio en el que las Erinias (Furias), diosas de la venganza, descansan tranquilamente antes de que se perpetre el crimen, en torno a un montículo rocoso que alude al monumento funerario de Agamenón. Repentinamente, en la sección central, el drama estalla en un explosivo movimiento quiástico iniciado por el doble retrato de Orestes en su rapto asesino para vengar la muerte de su padre (o, en una interpretación alternativa, Orestes en el centro y su amigo Pílades a la izquierda), que contrasta con el carácter inerte de los cadáveres de Egisto, abatido de su trono, y Clitemnestra. Enmarcando emocionalmente esta escena central se encuentran dos actores secundarios que habrán de contar con una ilustre descendencia románica –la anciana nodriza que reacciona ante la violencia cubriendo su rostro y el sirviente que se esconde tras un escabel cercano al cadáver de la reina.

El artista romano incorpora hábilmente sutiles elementos de la puesta en escena de la tragedia de Esquilo: el paño con el que Orestes/Pílades limpia la espada después de matar a Egisto evoca los infames tejidos que Clitemnestra utilizó para asesinar a Agamenón –la alfombra roja por la que lo atrajo al palacio y el paño que utilizó para enredarlo en el baño–, expandiendo de esa manera el marco dramático del relato al introducir recordatorios del crimen previo que habría de desencadenar este ciclo de venganza. La figura de Orestes empuñando la espada contra una Clitemnestra parcialmente desnuda evoca otro punto álgido del drama de Esquilo. A pesar de que, indudablemente, Orestes ya ha cometido el matricidio, parece estar todavía congelado en el momento angustioso de la duda que había precedido al crimen, cuando la reina suplicaba piedad mostrándole sus pechos maternos, con los que lo había alimentado de niño. Es en ese preciso momento cuando Orestes declama el verso más famoso de la obra: "Oh Pílades, ¿qué hacer? ¡Ella es mi madre! ¿No me atreveré a matarla?". Si se identifica la figura situada a la izquierda de Orestes con Pílades, ésa es precisamente la terrible pregunta que resuena en los relieves. Cuando el que contempla el sarcófago sigue este movimiento interpretativo secuencial (Orestes asesinando sucesivamente a Egisto y a su madre, Orestes planteando la "cuestión trágica" a Pílades, la presencia del paño creando un resorte visual que trae a la memoria el crimen original que desencadenará la venganza) es capaz de experimentar las esculturas en su dimensión dinámica, como si el friso se convirtiese en una representación "au vif" de la tragedia.

El siguiente episodio comienza con la entrada de dos Erinias que, alertadas por la sangre derramada en el matricidio, comienzan a perseguir a Orestes blandiendo una antorcha y una serpiente. Finalmente, en el extremo de la derecha del friso se introduce la primera fase del proceso de purificación –la visita de Orestes al templo de Apolo en Delfos. Puede verse a Orestes abandonando el templo camino de Atenas, pisando con cautela para no despertar a una Erinia que ha quedado sumida en un profundo sueño provocado por un hechizo de Apolo, quien había intervenido para facilitar la huida de Orestes.

Los lados menores del sarcófago muestran relieves que representan los ritos expiatorios con los que Orestes pudo finalmente quedar limpio de su crimen: en la cara izquierda, Atenea aparece otorgando el voto decisivo en el juicio del Areópago (fig. 2), y en el relieve del costado derecho se representa una escena ausente en la trilogía de Esquilo, derivada de una variación del relato recogida por Eurípides en su *Ifigenia entre los Tauros* (fig. 3). Según esta versión, Artemisa evitó en el último momento que Ifigenia fuese sacrificada por su padre, proporcionando un ciervo para que ocupase su lugar en el ritual. Después, la diosa llevó a la princesa al país de los Tauros para convertirse en sacerdotisa de su santuario, donde se encargaría de oficiar los sacrificios humanos que se ofrecían en honor a su estatua. Años después, Orestes, buscando un fin a la persecución de las Erinias, obedece los dictados de Apolo y se dirige a Táuride para robar la estatua de Artemisa y llevarla a Atenas. Al poco de llegar, él y Pílades son capturados por los Tauros, que tenían por costumbre sacrificar a todos los extranjeros a Artemisa. En el sarcófago vemos cómo Orestes y Pílades son conducidos por un Tauro a presencia de Ifigenia para ser sacrificados, pero ésta reconocerá finalmente a su hermano y los tres conseguirán escapar llevándose la imagen de la diosa a Atenas.

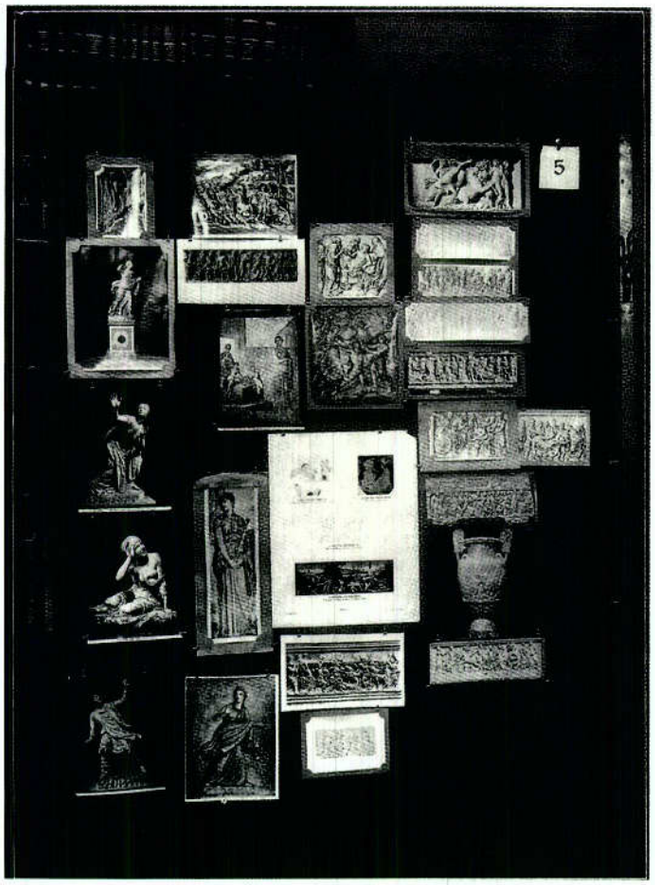
Hubo que esperar hasta el siglo XIX para que la iconografía de esta tipología conocida como "sarcófagos de Orestes" adquiriese carta de naturaleza. Incluso un especialista tan perspicaz y culto como el anticuario romano del siglo XVII Giovanni Bellori se equivocó intentando encontrar una explicación satisfactoria para una pieza casi idéntica alojada en el Palazzo Giustiniani[23]. En su *Admiranda Romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia* (1693), Bellori publicó un delicado grabado del sarcófago realizado por Pietro Santi Bartoli, acompañado de una glosa poética en la que reconoce las claves de su significado en asuntos relacionados con el crimen y el sacrificio:

> Saevum atque atrox facinus. Iacentes somno atqua alta sepultos nocte, accensis facibus strictisque gladiis hostes repentino impetu invadunt. Termini Dei solemnia peragunt, posito eius simulacro ac tripode cum aulae is: Aram vero sublatam ex hostibus unus in caput dormientis mulieris vibrat ac iacit. Alii ensem adversus dormientes ad necem intendunt. Hinc Sacrificae duae iacentes sopore gravatae, altera securi nititur, altera dimissam, accensamque retinet facem. Huius ignoti facinoris[24].

Más de un siglo antes que Bellori, el humanista español Ambrosio de Morales, escribiendo sobre el sarcófago de Husillos, se había aproximado con más precisión al significado original de la tipología al enmarcar los temas del crimen y el sacrificio en el contexto de un conflicto familiar[25]. Basándose en su conocimiento de la historia romana a través de Tito Livio, Morales dedujo que el friso representaba el episodio de los Horacios y los Curiacios (*Ab Urbe Condita* I, 24-26), identificando al Orestes central como uno de

4. Capitel de Caín matando a Abel, procedente del lado sur del ábside central de San Martín de Frómista. Palencia, Museo Arqueológico Provincial. Abajo, esquema de la decoración del capitel (por Serafín Moralejo).

los Horacios asesinando a su hermana Camila al grito de: "Así ha de morir toda mujer romana que llore la muerte del enemigo", pues ésta había dado muestras de dolor ante la muerte de uno de los Curiacios con quien estaba comprometida. La historia tiene evidentes paralelos con el crimen familiar de Orestes, pues Horacio debía de sufrir la pena capital por haber asesinado a su hermana pero, dadas las circunstancias que lo habían impulsado a cometer el crimen, fue absuelto por un jurado de apelación del pueblo romano a instancias de su padre. Como expiación, su padre le obligó a hacer una serie de sacrificios, entre los que estaba el de pasar bajo un tronco atravesado en la calzada, con la cabeza cubierta "como si fuera bajo un yugo". En la figura del sirviente en cuclillas sujetando el escabel parece Morales ver la representación de Horacio pasando bajo el que se habría de conocer como "el tronco de la hermana" (*tigillum sororium*).

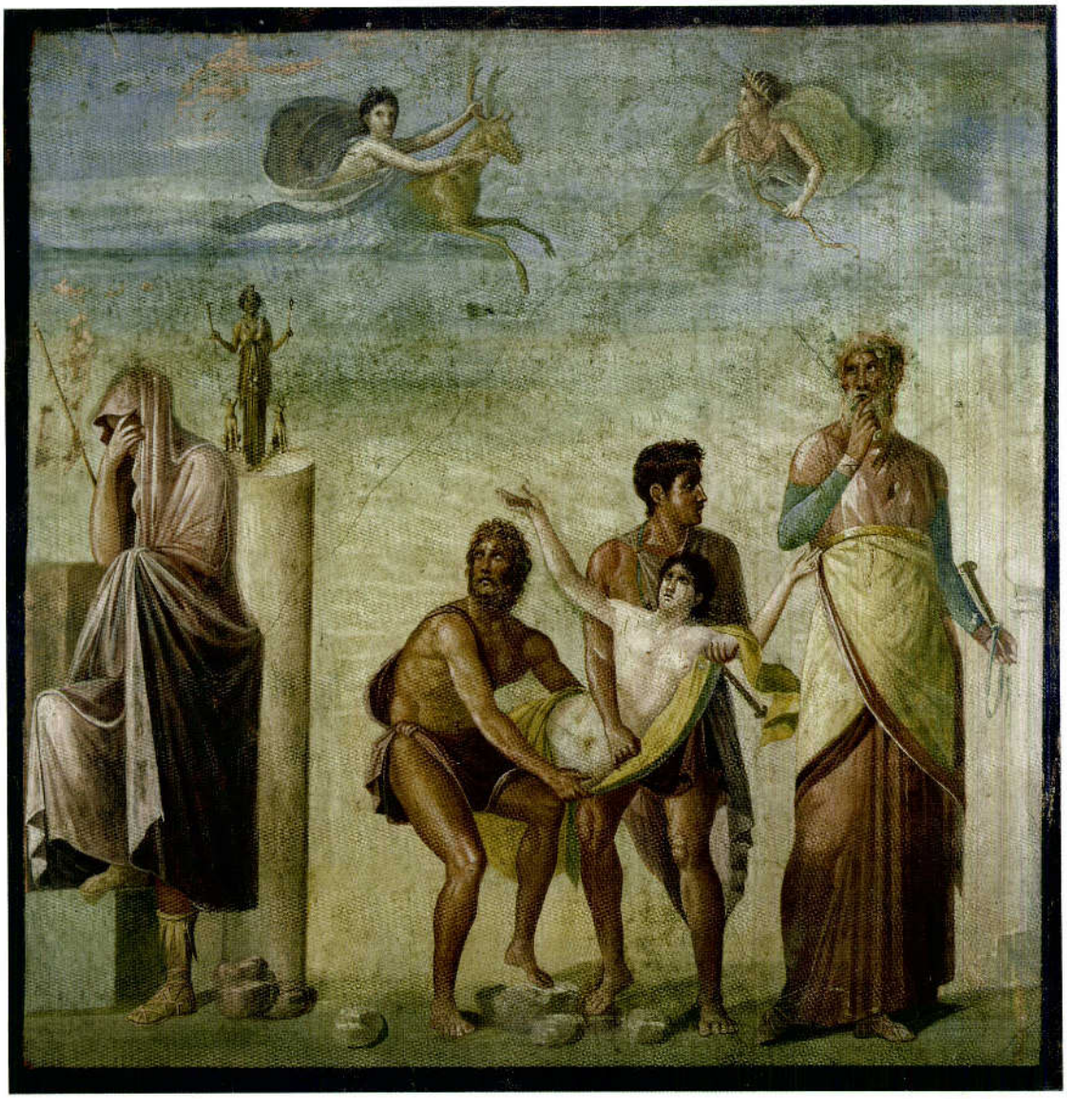


5. Panel 5 del *Atlas Mnemosyne*, fórmulas de *pathos* femenino. Warburg Institute, Londres.

Pero más allá del conocimiento textual que le permite identificar una historia de crimen familiar y expiación paralela a la que realmente se representa en el sarcófago, Morales consigue adentrarse en el corazón de esta última por la mera fuerza evocativa de un *Pathosformel*. En el grupo de Erinias que duermen en torno a la tumba de Agamenón en la sección izquierda del friso, quiso ver este autor el llanto por la muerte de Camila, cuyo cuerpo identificó como la Erinia que yace horizontalmente al lado del cadáver de Egisto, al que interpreta como el prometido Curiacio de ésta. De la Erinia agachada cubriendo su cara con un manto, Morales dice que: "Representa más tristeza que ningún otro rostro de los que se parecen. Con esto se puede pensar que el Artífice quiso que fuese este el Agamenón de Timantes, que encubriendo su pesar la postura, lo muestra mayor el arte". Morales se refiere aquí a la famosa historia, recogida por Plinio, Cicerón y Quintiliano, del pintor griego Timantes de Sición, cuya capacidad artística para plasmar el dolor en el rostro había encontrado sus límites al intentar representar el de Agamenón ante la inmolación de su hija, por lo que simplemente cubrió su cara con un velo[26]. Un fresco procedente de la llamada *Casa del Poeta Trágico* de Pompeya se hace eco del famoso *Sacrificio de Ifigenia* de Timantes mostrando a Agamenón con su rostro velado mientras su hija es conducida al sacrificio (una imagen que evoca el momento descrito en el pasaje de Esquilo que encabeza este artículo) (fig. 6)[27]. En el cielo, sin embargo, ya aparece Artemisa con el ciervo que ha de salvar la vida de Ifigenia sustituyéndola en el sacrificio. Es testimonio del poder de las imágenes del sarcófago que la expresión gestual de la Erinia haya servido para traer a la mente del espectador moderno el drama sacrificial que está en el origen de la verdadera historia que se representa en el friso. En un proceso de transmisión que supera a cualquier ejemplo analizado por Warburg, aquí vemos cómo el *Pathosformel* creado por Timantes como paradigmática representación de la inexpresabilidad del dolor paterno fue recogido textualmente por Plinio, Cicerón y Quintiliano, quienes escribían en el contexto histórico en el que el *Sacrificio de Ifigenia* de Timantes se copiaba en Pompeya, para ser luego retomado por un escultor romano de la época de Adriano en su representación del mito de Orestes en el sarcófago que, siglos más tarde, habría de llegar a Husillos. En la localidad palentina el *Pathosformel* del "velo de Timantes" se introdujo en la mente de Morales donde, activando los resortes de la memoria y la mímesis, hizo que el espectro de Agamenón se materializase (al ser invocado por el humanista) en el lugar preciso del sarcófago donde, sin él saberlo, se representa su tumba[28].

El relato de Morales contiene también información valiosa acerca de otros modos de recepción del sarcófago, por parte de dignatarios eclesiásticos y de artistas. Un clérigo italiano, el Cardenal Poggio, alababa la obra diciendo: "Merecía estar esta tumba en Roma en medio de las mas preciadas antiguallas, que allí hay, por tan buena como todas ellas". A su vez, uno de los artistas de renombre del Renacimiento español, Alonso Berruguete, expresó su admiración en términos similares tras haber permanecido largo tiempo contemplando atónito el sarcófago: "Ninguna cosa mejor he visto en Italia y pocas tan buenas". Además de la opinión informada de patronos y artistas, Morales cuenta una anécdota que atestigua el poder mitopoiético de la obra. Advierte que la cabeza de la figura de Orestes en Delfos parecía haber sido cortada de un tajo limpio, y no rota accidentalmente, y proponía que la mutilación debía haber sido obra de un artista ansioso de "llevarse alguna muestra de tanta maravilla". En su intento por equiparar el lenguaje gestual del friso del sarcófago con una fuente apropiada para percibir su contexto original, los esfuerzos interpretativos de estos espectadores modernos permiten reflexionar, salvando las distancias, sobre los diferentes modos de recepción de las audiencias medievales, desde las apreciaciones cultas conocedoras de las fuentes clásicas a las legendarias interpretaciones populares inspiradas por la capacidad mitopoiética de su imaginería[29].

Ante la ausencia de textos escritos que nos informen sobre la recepción medieval del sarcófago de Orestes, el principal testimonio del continuo interés en la interpretación de su imaginería es la estela de obras románicas inspiradas por estos relieves. Es más, no parece mera coincidencia que los temas de genealogía, crimen y sacrificio se encuentren en el núcleo de la iconografía de las tres obras que más deben a las imágenes del sarcófago: el anteriormente mencionado capitel del ábside de San Martín de Frómista (fig. 4), que



6. El Sacrificio de Ifigenia (s. I d.C.), fresco procedente del pórtico de la *Casa del Poeta Trágico* de Pompeya. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Foto: Erich Lessing / Album).

representa, como aquí demostraré, a Caín matando a Abel[30]; un capitel de la portada sur de la Catedral de Jaca (fig. 19), y el tímpano de la Portada del Cordero de la basílica de San Isidoro de León (fig. 21), que repiten el sacrificio de Isaac. Es como si el estilo, imitando a las Erinias, fuese siguiendo implacablemente el rastro de la sangre familiar.

Frómista: La marca de Caín

Ajustándose a su papel seminal en la genealogía formal nacida de la imaginería del sarcófago, el capitel de Frómista se erige, a la vez, en la más fiel traducción de su mensaje iconográfico a un nuevo contexto cristiano. En efecto, sarcófago y capitel tienen como tema fundamental un crimen familiar y su castigo divino. La iconografía de este capitel ha permanecido inescrutable durante tanto tiempo debido, en parte, a su precario estado de conservación pues la pieza original, hoy en el Museo Arqueológico Provincial de Palencia, fue mutilada en el curso de la restauración de la iglesia a comienzos del siglo XX (fig. 4)[31]. El hecho de que los dos desnudos aparezcan casi totalmente picados mientras las demás figuras quedaron casi intactas denuncia un acto consciente de censura, posiblemente motivado porque la visibilidad de sus genitales debió ser considerada obscena[32]. Curiosamente, habiendo sobrevivido intactos desde el siglo XI, protegidos bajo un armazón de estuco, como se aprecia en una fotografía previa a la restauración conservada en la Academia de San Fernando, los desnudos no se libraron del fundamentalismo censor de un individuo posiblemente movido por el fervor católico militante que rodeó a la restauración de San Martín de Frómista, y que, como bien ha señalado José Luis Hernando Garrido, "se caracterizó por una 'incoercible nostalgia por un medievo idealizado'"[33]. A la "recristianización" de la sociedad promovida por los poderes episcopales del momento, se sumaba la "recristianización" de la

7. San Martín de Frómista, capitel del lado sur del ábside central (copia moderna modificada del original del Museo Arqueológico Provincial de Palencia).

Edad Media, una actitud que sabemos, por noticias indirectas, que influyó en la restauración de la escultura de esta iglesia. En el *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*, Rafael Navarro informaba que "...aunque retirados en la restauración algunos canecillos expresivos de la frecuente salacidad de la arquitectura antigua, los 315 existentes, todos distintos, dan una idea de la inspiración del tracista que imaginó el templo..."[34]. En otra de esas coincidencias poéticas que nos ofrece la historia, alrededor del momento en el que los dos desnudos románicos derivados de la historia de Orestes eran "inmolados" por alguien erigido en "gran sacerdote" guardián de la ortodoxia, se representaba en Palencia la obra de teatro de Pérez Galdós titulada *Electra*, cuyo contenido anticlerical había contribuido a acrecentar las tensiones sociales entre liberales y tradicionalistas católicos en la España del momento[35].

El capitel que puede verse hoy en el ábside de San Martín de Frómista es una copia que muestra un desnudo masculino y otro femenino, presumiblemente realizada por el escultor Santiago Toledo antes de la mutilación del original (fig. 7)[36]. Aunque especialistas de la talla de Gómez-Moreno denunciaron, ya en la época de la restauración, las adiciones inadecuadas e imaginativas que estaban siendo llevadas a cabo por el escultor encargado de la reconstrucción de capiteles y modillones, Moralejo y todos los investigadores que trataron posteriormente sobre el tema nunca se cuestionaron la fiabilidad de esta copia[37]. "Los mórbidos desnudos de dos figuras, hombre y mujer, que se ven acosadas por siniestros personajes esgrimiendo serpientes", escribió el investigador, "parecen trasladarnos a una atormentada alegoría de la condición humana caída, de imposible traducción verbal"[38]. Moralejo acertó, de forma perspicaz, en su valoración del significado fundamental de la escena, pero no así en sus detalles pues, confiando en la copia para identificar el género de las figuras, se alejó de especialistas anteriores como Georges Gaillard, que la había descrito como "un combat d'hommes nus" y a sus principales protagonistas como "deux lutteurs"[39]. A complicar el misterio que envuelve a esta verdadera piedra Rosetta del arte románico, viene una fotografía del capitel tomada antes de su mutilación, que muestra uno de los desnudos completo, claramente masculino, pero, lamentablemente solo permite apreciar el otro de forma parcial (fig. 8)[40]. Sin embargo, una simple comparación de la copia con la fotografía antigua sirve para constatar que la realización de aquélla se vio mediatizada por la imaginación interpretativa del restaurador, quien acentuó sistemáticamente el bulto del relieve y procedió al acabado y repulido de detalles que permanecían ambiguos debido a los daños que afectaban al original en ciertas zonas. En lo que se refiere a la figura "femenina", uno tiene la impresión de que el restaurador se esmeró en hacer una fallida tentativa de "cirugía reconstructora" engrosando la zona genital e insertando una hendidura, cuyo resultado final tiene la apariencia de un extraño *unicum* dentro de la iconografía vaginal "medieval"[41]. En realidad, la figura original era, con toda probabilidad, masculina, como la que está a su lado, pero había sido dañada su zona genital, faltándole el pene, al igual que le había sucedido al Orestes central del sarcófago de Husillos. A la confusión del restaurador debió contribuir también el hecho de que el artista medieval exageró sistemáticamente la musculatura pectoral de las figuras romanas que copiaba hasta el punto de que parecían mostrar pechos femeninos –curiosamente, el pecho de la figura "claramente" masculina es, en el original de la fotografía antigua, más voluminoso que el de la "supuestamente" femenina.

8. San Martín de Frómista, capitel de Caín y Abel antes de su mutilación, procedente del lado sur del ábside central, hoy en el Museo Arqueológico Provincial de Palencia (Foto: Archivo Fundación Eugenio Fontaneda).

9. Catedral de San Lázaro de Autun. Capitel de Caín. Dios preguntando a Caín por su hermano.

10. Escenas del ciclo de Caín y Abel. MS. Junius 11, fol. 49, detalle. Oxford, Bodleian Library.

Además de la evidencia arqueológica que demuestra que los principales protagonistas del capitel son personajes masculinos, el análisis del proceso por el que a las figuras del friso de la Orestíada se les asignaron nuevos papeles en su marco temático cristiano no deja lugar a dudas de que en él se representa a Caín matando a Abel. Caín adopta la pose heroica del Orestes homicida, mientras la asustada nodriza del sarcófago se transforma en Abel intentando esquivar el golpe[42]. Más sorprendente es la transformación sufrida por la figura de Egisto, que invierte su posición en el capitel para incorporarse a las filas de las fuerzas demoníacas que emergen del inframundo para castigar a Caín. Esta metamorfosis vino sugerida muy probablemente por el bíblico clamor de la sangre de Abel, que denuncia el fratricidio e induce a Yaveh a maldecir a su asesino:

> Entonces el Señor preguntó a Caín: "¿Dónde está tu hermano Abel?" "No lo sé", respondió Caín, "¿Acaso yo soy el guardián de mi hermano?" Y el Señor le dijo: "¿Qué has hecho? ¡Escucha! La sangre de tu hermano está gritando hacia mí desde la tierra". Por eso maldito serás de la tierra, que abrió sus fauces para recibir de mano tuya la sangre de tu hermano. Cuando la labres, no te dará sus frutos y andarás por ella fugitivo y errante. (Génesis 4: 9-13).

Para apreciar la brillantez con que se representa este episodio en Frómista, resulta instructivo compararlo con dos obras que ilustran aspectos diferentes del pasaje citado: un capitel de la Catedral de San Lázaro de Autun (fig. 9) y un manuscrito anglosajón de comienzos del siglo XI conservado en la Bodleian Library de Oxford (MS. Junius 11, fol. 49) (fig. 10). La escultura de Autun muestra el momento en el que Yaveh pregunta a Caín por su hermano, cuyo cuerpo desnudo yace escondido entre la vegetación, la piernas parcialmente visibles en el borde derecho en la cara frontal y el resto del cuerpo desnudo e inerte en la cara menor del mismo lado[43]. El dibujo anglosajón recoge el momento posterior en el que la sangre de Abel denuncia el crimen a Dios, ahí representada de forma antropomórfica como si Abel hubiese revivido "gritando desde el suelo", un motivo que se repetirá frecuentemente en la iconografía medieval[44]. Por su parte, el artista de Frómista, claramente inspirado por el dramatismo narrativo de la escultura adrianea, crea una representación más dinámica que logra sintetizar en un momento explosivo, el asesinato de Abel, el acto de denuncia de su sangre y la maldición que sigue a ésta, ofreciéndonos lo que es indudablemente una de las evocaciones más espectaculares de este tema en el corpus del arte medieval[45].

Las Furias del sarcófago, que en la mitología clásica son seres específicamente encargados de vengar los crímenes familiares, resurgen en el capitel inalteradas en su función y su significado, como si su infatigable carrera persecutoria las hubiese llevado de la época mítica a la bíblica en un viaje ininterrumpido[46]. Esta continuidad iconográfica de las Furias corre paralela a su supervivencia textual en la cultura medieval, como se recoge en la descripción contenida en las *Etimologías* de Isidoro, un texto habitualmente leído a lo largo de la Edad Media, y, especialmente, en la Castilla del siglo XI:

> Dicen también que las *Furias* son tres mujeres con cabellos de serpientes, como tres son las pasiones que provocan en el espíritu del hombre las mayores turbaciones. Y que a veces lo empujan al delito de forma que no le permite tener en cuenta ni su fama ni el peligro al que se expone: la ira, que ansía la venganza; la avaricia, que ambiciona riquezas, y la lujuria, que busca los placeres. Y se las denomina furias porque con sus aguijones hieren la mente y no la dejan en paz (VIII, 9, 95)[47].

Al igual que en la tragedia griega, donde las Erinias someten a Orestes a una persecución incesante sin límites geográficos, en el capitel de Frómista ejecutan

11. San Martín de Frómista, capiteles del lado sur del ábside central (copias modificadas de originales conservados en el Museo Arqueológico de Palencia).

la maldición de Dios a Caín: "andarás fugitivo y errante en la tierra". El castigo que persigue a los pecadores, condenados a vagar en tierras inhóspitas por haber permitido que los impulsos animales determinasen sus acciones, es, justamente, el tema del capitel contiguo –una pieza del mismo maestro hoy también en el Museo Arqueológico de Palencia y reemplazada por una copia en el ábside de la iglesia (fig. 11). Muestra un grupo de hombres parcialmente desnudos cabalgando fieros leones, antecedentes directos de la acrótera de la Catedral de Santiago, que traen a la mente las pasiones de "la ira, que ansía la venganza; la avaricia, que ambiciona riquezas, y la lujuria, que busca los placeres", descritas por Isidoro en el pasaje anteriormente citado.

La identificación de la iconografía del famoso capitel como Caín matando a Abel se ve reforzada por su contexto narrativo y alegórico. El primero queda definido por el eje axial que lo conecta con los capiteles cercanos de la nave, donde hallamos, representados en el arco que da acceso al crucero, otros dos episodios del Génesis: el Pecado Original (norte) y la Reprensión de Adán y Eva (sur). El contexto alegórico está marcado por su relación con los capiteles del lado norte del ábside (fig. 12): uno de ellos muestra una serie de aves (palomas), dispuestas de modo heráldico volviendo sus picos sobre sus cuerpos –una iconografía de claras connotaciones sacrificiales y eucarísticas, especialmente apropiada para esta zona de la iglesia; y a su lado está un capitel decorado con roleos y vegetación frondosa de alusiones paradisíacas. Si la figuración del lado sur del ábside (Caín matando a Abel y personajes desnudos sobre leones) se centra en la dimensión martirial (Abel como modelo tipológico del primer mártir y prefiguración de la pasión de Cristo) y penitencial del sacrificio, el lado norte (aves eucarísticas y roleos) representa su dimensión salvífica y paradisíaca[48]. Un último elemento de comparación que sirve para definir con más precisión el significado de la presencia del capitel de Caín matando a Abel en el ábside de Frómista lo ofrece un capitel del siglo XII procedente de la iglesia abacial de Moutiers Saint-Jean, hoy conservado en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard (fig. 13)[49]. En él se combina un episodio de la historia de Caín y Abel –sus respectivas ofrendas a Dios– con el motivo de las aves simbólicas, en este caso, un águila bicéfala, que ha sido susceptible de interpretaciones alegóricas diversas, desde las connotaciones eucarísticas y sacrificiales hasta el simbolismo moral como comentario sobre la doble naturaleza de las ofrendas de cada uno de los hermanos[50]. Si esta iconografía acentúa la dimensión ritual y litúrgica del sacrificio, en Frómista en cambio se subraya su dimensión violenta al optar por la escena del asesinato de Abel, con sus connotaciones martiriales. Esta elección vino determinada por el tono general del programa iconográfico de la iglesia, que incide, como veremos, en la denuncia de la violencia fratricida[51].

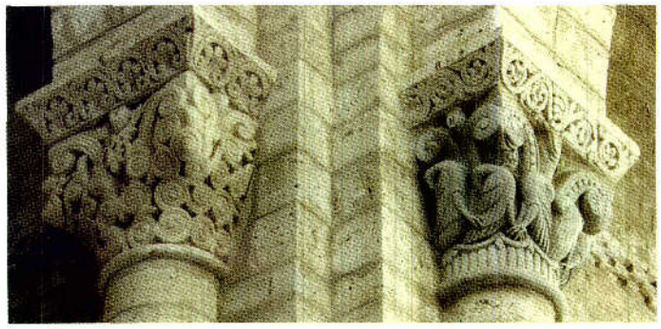
Situado en el área más prestigiosa de la iglesia, el capitel de Caín no sólo es la obra maestra de la decoración escultórica de San Martín de Frómista, sino también la piedra angular de su programa iconográfico. Sin duda, esta cita del sarcófago de Orestes en el lugar más visible de esta iglesia en el período que sigue a la celebración del concilio de Husillos hubo de responder a un entramado de circunstancias más complejo que una mera atracción estética. El capitel debió ser concebido intencionalmente como un *lieu de mémoire* a través del cual se evocaba el recuerdo de su modelo, no sólo artísticamente, sino también desde el punto de vista iconográfico e histórico. Como he argumentado anteriormente, las condiciones que empujaron a Alfonso VI a convocar este concilio y curia regia eran extremadamente graves. La unidad y la estabilidad del reino se habían visto seriamente amenazadas por la insurgencia política de los magnates gallegos y por las agitaciones en el marco de la Iglesia, principalmente la resistencia de algunos obispos a adoptar el rito romano y al avance de la influencia cluniacense. Aunque sólo se han conservado fragmentos de las actas del concilio, tanto algunas referencias registradas en las crónicas como diferentes documentos expedidos por el rey después de su celebración demuestran que en él se trataron asuntos como la pacificación política, la reorganización eclesiástica y la resolución de conflictos relacionados con querellas de jurisdicción territorial[52].

Para los asistentes a un concilio dominado por estos temas, la imaginería del sarcófago debió resultar no sólo cautivadora por su virtuosismo formal sino también extremadamente sugerente por su significado iconográfico. En este contexto eclesiástico, la combinación de escenas que evocan un crimen familiar alternando con otras de ofrenda y sacrificio, podría fácilmente traer a la memoria la historia de Caín y Abel –compárese la escena de Atenea en el juicio del Areópago (fig. 2) con la de las ofrendas de Caín y Abel en el capitel de Moutiers Saint-Jean (fig. 13). La desnudez de las figuras, en vez de referirlas a la Antigüedad clásica, habría contribuido a su identificación como personajes del Génesis. Podemos por ello especular que el artista de Frómista, siguiendo el dictado de su patrón, quizá uno de los dignatarios eclesiásticos presentes en el concilio, debió copiar intencionadamente el friso de la Orestíada como una unidad iconográfica dotada de significado específico, aprehendiéndolo así de un modo similar a cómo debieron de hacerlo algunos de los asistentes al concilio de Husillos.

No es por lo tanto mera coincidencia que, al igual que este concilio que fue convocado con el fin de con-

seguir acuerdos de paz para estabilizar el reino, el programa iconográfico de Frómista presente modelos bíblicos y morales que condenan la violencia fratricida y presentan a la Iglesia como el agente encargado de convertir la disensión en concordia. Conformando uno de los primeros programas iconográficos interiores del románico, los capiteles historiados de San Martín de Frómista se distribuyen topográficamente siguiendo, como Serafín Moralejo señaló acertadamente, una serie "secuencias programáticas"[53]. Aparecen concentrados en grupos significativos en tres áreas principales: el crucero, donde, como hemos visto, se muestran escenas del Génesis; el arco interno de la entrada septentrional (que servía de acceso de los laicos), donde se representan fábulas y temas moralizantes condenando pecados "urbanos" como la avaricia y la lujuria; y el arco interno de la portada meridional, usada como acceso de los monjes, que está decorado con dos capiteles que resaltan la censura eclesiástica de la violencia civil[54]. Uno de ellos muestra a tres soldados avanzando desde las caras laterales hasta la central, donde dos personajes se enzarzan en un combate mortal, uno blandiendo un cuchillo mientras que el otro trata de esquivar la puñalada (fig. 14). Este capitel replica claramente, en el estilo más rudo de un escultor de menos talento, la composición estructural del capitel de Caín –una similitud formal que pone de relieve su común mensaje iconográfico. Como continuando con la cadena de alusiones con la que se compone un sermón, esta escena representa la contrapartida contemporánea a la historia de Caín y Abel, y, al tiempo, ambas remiten a la de Orestes en el sarcófago de Husillos. Es más, en el lado derecho del capitel, una mujer llora tratando de evitar que un hombre armado se sume a la contienda, ofreciendo la reacción emotiva ante la violencia que, en el sarcófago, encarnaba la nodriza y la Erinia del "velo de Timantes"[55]. El capitel que está enfrente (fig. 15) expresa, de un modo más claro, el papel central de la Iglesia en la resolución de conflictos y la consecución de armonía social. Dos figuras, con ropajes episcopales, ocupan los ángulos, proporcionando la sintaxis que armoniza sus tres caras. Las laterales establecen un contraste entre una pareja forcejeando, en el lado izquierdo, y otra besándose, en la cara opuesta, mientras el frente presenta una escena en la que la figura central une las manos de dos personajes como si se tratase de una ceremonia matrimonial o como si estuviesen sellando un tratado de paz. Por lo tanto, la escena de la cara frontal de este capitel, en su relación con la del descrito anteriormente, forma un contraste entre el conflicto y la reconciliación pacífica, tema en torno al que gira la iconografía de la secuencia programática de esta entrada[56].

En conclusión, el modo en que se parafrasea el sarcófago de Husillos en Frómista, asumiendo el mismo sentido iconográfico con que debió ser percibido durante el concilio, y la relación constatable entre el programa iconográfico de San Martín y los asuntos tratados en el concilio permite especular sobre la posibilidad de que el programa de Frómista hubiese estado inspirado por la misión pacificadora que aquél perseguía. Se podría inferir que, aunque no conservamos



12. San Martín de Frómista, capiteles del lado norte del ábside central.

más que fragmentos de sus actas, éstas nos han llegado "figuradas" en San Martín de Frómista, registradas en piedra en un nuevo lenguaje románico, y selladas por el capitel de Caín, como marca y signo de validación de su procedencia.

El concilio de Husillos proporciona, además, otras claves sobre las conexiones personales e institucionales que pudieron haber conducido a Castilla a un artista como el que labró el capitel de Orestes-Caín. Moralejo detectaba "síntomas gascones" en la escultura de Frómista, evidentes, por un lado, en el rudo estilo figurativo y el repertorio iconográfico del taller responsable del capitel del *Pecado Original*, que pueden rastrearse en la decoración de las iglesias de Saint-Gaudens y Saint-Mont[57]. Por otro lado, está la escultura antiquizante del capitel de Caín que encuentra su genealogía artística en la tradición pictórica naturalista representada por el magnífico *Beato de Saint-Sever* (ca. 1070), obra de un artista, Stephanus Garsia, con una especial sensibilidad para la turgencia de la piel, la fluidez diáfana de las túnicas, los extremos emocionales de la experiencia humana y los modelos clásicos[58]. En este germinal fermento de *Pathosformeln* del suroeste francés, ilustrado de forma evocadora por la miniatura del Diluvio del Beato gascón, donde parecen flotar cuerpos que recuerdan a los cadáveres de Egisto y Clitemnestra, encuentran su ADN la mirada y la mano del *maestro de Orestes-Caín* (fig. 16). Quizá hubiese llegado a Husillos con su patrón con ocasión de la celebración del concilio y allí habría encontrado el mito que hubo de cambiar su vida y el arte de su tiempo[59].

Me permitiré argumentar, incluso, que este concilio, tan importante para la reorganización y la restauración de la Iglesia castellana, debió ser uno de los desencadenantes de la repentina explosión constructiva que tuvo lugar en el área de Tierra de Campos poco después de su celebración, y cuyo epicentro irradiador parece haber sido San Martín de Frómista. Este monasterio, que alojaba a una pequeña comunidad benedictina, había sido fundado por la abuela de Alfonso VI, Muniadona (Doña Mayor), Condesa de Castilla y viuda de Sancho III el Mayor de Navarra. De ella había heredado Castilla Fernando I, el padre de Alfonso VI. En el documento fundacional, Muniadona legaba expresamente San Martín de Frómista a su "stirpe" confiando a sus descendientes su cuidado y engrandecimiento como una especial posesión dinástica: "Et ro-

13. Capitel de Caín y Abel presentando sus ofrendas, procedente de la abadía de Moutiers-Saint-Jean. Cambridge, MA., Fogg Art Museum, Harvard University.

14. San Martín de Frómista, capitel con escena de lucha. Arco interior frente a la entrada sur.

15. San Martín de Frómista, capitel con escenas de lucha y reconciliación. Arco interior frente a la entrada sur.

go omnibus ex mea stirpe progenitis ut cum magno honore retineat et, quento potuerit, pro amore Dei adscrescant"[60]. Su testamento de 1066 menciona la obra en construcción, pero la presente iglesia fue levantada unas décadas después, y se alinea, tipológica y estilísticamente, con un grupo formado por tres iglesias monásticas: San Salvador de Nogal de las Huertas, fundado por la hermana de Muniadona, la condesa Elvira de Castilla; San Zoilo de Carrión de los Condes, patrocinado por la condesa Teresa Peláez, quien lo donó a Cluny en 1076; y San Isidro de Dueñas, legada por Alfonso VI a Cluny in 1073. Al igual que San Martín de Frómista, todas estas iglesias monásticas, que habían sido fundadas en décadas anteriores, experimentaron nuevas campañas constructivas alrededor de 1090, justo después de la celebración del concilio de Husillos, lo que las transformaría, en palabras de Moralejo, en "incunables del Románico". A pesar de que Frómista era la institución monástica de menores dimensiones del grupo, Moralejo defendió su primacía artística, advirtiendo que mientras aspectos específicos de la decoración de San Zoilo de Carrión, San Isidro de Dueñas y San Salvador de Nogal de las Huertas no presentan relación entre ellos, todos encuentran precedentes o paralelos en la decoración de Frómista, que debió funcionar como centro emisor[61].

La relación íntima que he rastreado entre el concilio de Husillos y San Martín de Frómista, marcada por la conexión directa entre el capitel de Caín y el sarcófago de la Orestíada y por el tono general del programa iconográfico de la iglesia, refuerza la tesis de Moralejo que apunta a la primacía de ese edificio, hecho que no debe extrañar dada su pertenencia directa al patrimonio real. Cabe concluir que Frómista fue la primera de las empresas llevadas a cabo en los albores de la reorganización y restauración de la Iglesia castellano-leonesa promovida en Husillos, donde, además de impulsar la pacificación política, social, y eclesiástica, parece que se fomentó la reconstrucción y embellecimiento de las iglesias, tema reflejado en otros capiteles de San Martín[62]. Una vez terminada en 1090, los diferentes talleres se desplazaron hacia las otras fundaciones nobiliarias: los responsables del estilo figurativo preponderante en los modillones de los ábsides de San Martín de Frómista permanecieron en territorio castellano-leonés, trabajando, primero, en San Zoilo de Carrión, y, después, en San Benito de Sahagún, donde labraron una obra que habría de desempeñar un papel fundamental en la definición cronológica de la genealogía del estilo propuesta por Moralejo: la lauda de Alfonso Ansúrez, cuyo epitafio fechado en diciembre de 1093 proporciona un *terminus ante quem* para la datación de estas iglesias[63]. Por otro lado, el taller liderado por el artista responsable del capitel de Orestes-Caín se desplazó hacia el este, en dirección al reino de Aragón, para acometer alrededor de 1094 la decoración escultórica de la Catedral de Jaca, donde se reconoce la siguiente etapa en la descendencia estilística del sarcófago de Husillos.

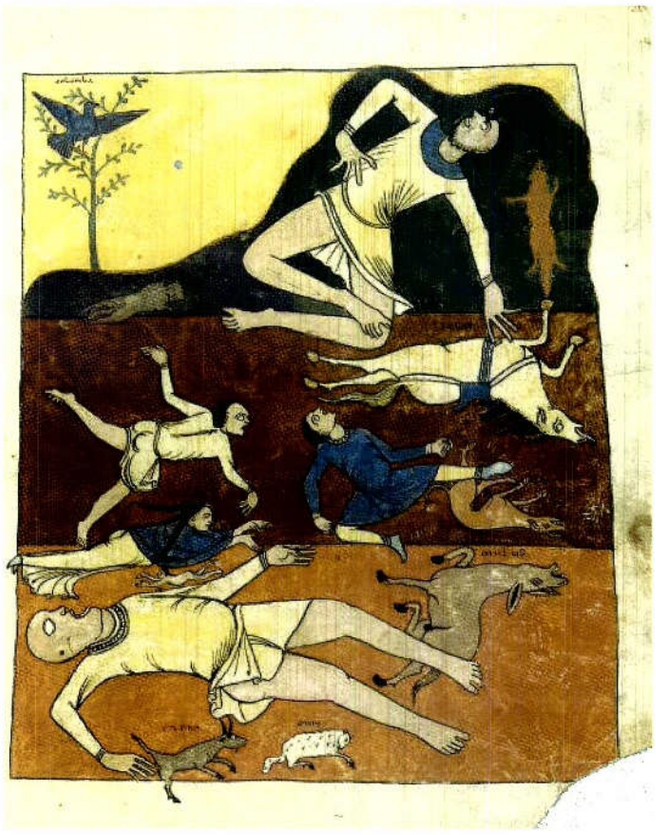
Jaca: El inventario de formas

Cuando un grupo de artistas formados en Frómista se desplazaron a lo largo del Camino de Santiago hasta Jaca, las formas del sarcófago de Husillos ya dominaban la morfología visual de su estilo: desnudos en poses quiásticas con melenas desordenadas de mechones profundamente definidos, amplios paños ondulantes, y figuras blandiendo serpientes son ubicuas en la producción de este taller[64]. Debido a esta presencia generalizada en Jaca del vocabulario figurativo del sarcófago de Orestes, Moralejo bautizó al autor del capitel de Frómista como el *maestro de Jaca*. Sin embargo, a diferencia de este artista que había percibido el friso de Orestes como una unidad compositiva e iconográfica, los maestros del taller de Jaca utilizaron el sarcófago como un inventario de formas, diseccionando sus diversos *Pathosformeln* para utilizarlos como modelos en el diseño de varios personajes bíblicos, como Balaán, Daniel o Habacuc. En su manejo de un repertorio de formas derivado del sarcófago romano, los maestros

de Jaca se erigen en los antecesores directos de las prácticas compositivas de artistas renacentistas como Rafael o Tiziano que habrían de someter a otros sarcófagos de esta tipología a una similar mirada taxonómica[65]. Del período de transición entre la Edad Media y el Renacimiento nos llega la magnífica serie de dibujos del llamado códice Vallardi del Louvre, realizados por artistas del círculo de Pisanello como modelos figurativos[66]. Un folio que muestra tres figuras copiadas de un sarcófago de Orestes similar al de Husillos nos da una idea del repertorio de modelos que habría sido manejado por los escultores de Jaca: vemos a un personaje blandiendo un mazo que deriva de la figura del Orestes central, seguido de una mujer que reproduce la posición de Egisto, aquí vuelto a la vida como había ocurrido en el capitel de Frómista, y finalmente una figura en cuclillas inspirada en la del sirviente del sarcófago (fig. 17).

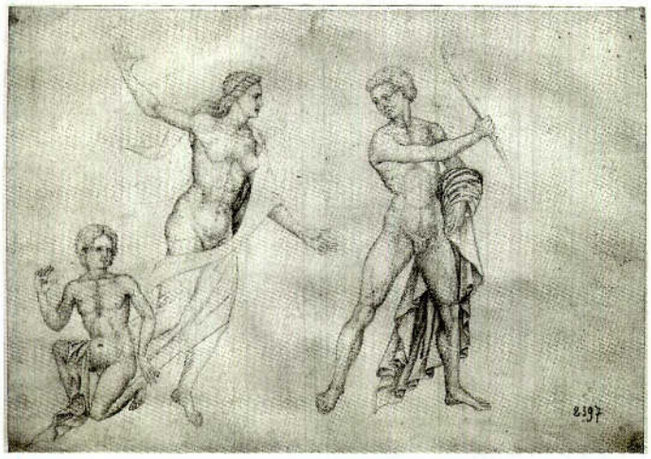
Esta transformación del legado del sarcófago de Husillos en una empresa de taller debió tener lugar en una fase intermedia que se situaría cronológicamente entre Frómista (ca. 1089-1090) y Jaca (ca. 1093-1094) y que hoy resulta difícil de localizar. Como posible candidata, sin embargo, está la fábrica románica de Santa María la Real de Nájera –un importante monasterio en la ruta entre Palencia y Aragón, que se había convertido, desde su incorporación al reino de Castilla en 1076 y su donación a Cluny en 1079, en uno de los centros monásticos más importantes del reino. De su decoración escultórica sobrevive un único capitel con decoración vegetal, hoy conservado en la catedral de Jaca, que con su estructura definida por pitones de ángulo y volutas estriadas, muestra conexiones directas con tipologías presentes en Frómista y dominantes en la catedral aragonesa (fig. 18)[67]. Podemos especular que es en Nájera donde el *maestro de Orestes-Caín*, un artista cuya creación magistral en Frómista se nos presenta como el fruto de la libertad y la capacidad técnica que viene dada por la madurez artística, transmitió sus conocimientos a miembros más jóvenes de su taller, quienes los explotarán con una renovada vitalidad. A esta generación más joven pertenecería el maestro principal de la Catedral de Jaca, cuya obra desprende, como Marcel Durliat ha observado acertadamente, "un esprit de jeunesse, une vivacité et une spontanéité remplis de séduction"[68].

Si el capitel de Nájera aparece como el eslabón perdido entre la escultura de San Martín de Frómista y la de la Catedral de Jaca, un capitel de la portada sur de esta última se nos presenta como el eslabón hacia el futuro, un experimento artístico que anuncia los insospechados niveles de sofisticación formal y conceptual que habrían de alcanzar los escultores de esta nueva generación en su diálogo con el sarcófago de Husillos cuando regresen al reino de León. En esta obra, superando la mentalidad taxonómica de las prácticas de taller, el *pathos* heroico del friso de Orestes transpira de nuevo con toda su fuerza al poner, tanto su morfología como su sintaxis, al servicio del drama familiar más apasionante del Antiguo Testamento, la historia de Abraham contada en Génesis 22 (fig. 19). El escultor medieval sometió al grupo central del friso romano a



16. El Diluvio universal. Beato de Saint-Sever (Ms. Lat. 8878, f. 85), obra de Stephanus Garsia. París, Bibliothèque nationale (Foto: Snark / Art Resource, NY).

una notable transformación, de modo que la nodriza se convierte en la figura de Abraham, que agarra por el pelo el cuerpo desnudo de Isaac, modelado a partir de la figura del Orestes central. A su vez, el Orestes/Píades del sarcófago reaparece en el extremo derecho del capitel, convertido en una misteriosa mujer que sujeta el cordero sobre el ara del sacrificio. Esta figura retoma tanto la disposición del torso y la cabeza del Orestes/Píades, como el paño ondulante que éste sujeta sobre la zona inferior de su cuerpo, el cual aparece, en el capitel, en forma de tela que cuelga del ara del sacrificio. La inmediatez dramática de la composición resultante no encuentra paralelo en el tratamiento de este tema en el arte románico, un aspecto que indujo a Moralejo a percibirlo a través del tamiz de una declaración personal escrita por el rey Sancho Ramírez, el patrón que inició la construcción de la catedral. En un documento expedido en 1093, Sancho Ramírez ofrecía a su propio hijo, Ramiro, como oblato en el monasterio de Saint-Pons de Thomières comparándose a sí mismo, como es común en este tipo de donaciones, con Abraham inmolando a Isaac. Como explica el rey, decidía entregar su hijo a Dios para que, además de recibir recompensas espirituales y el perdón de los pecados, "me dé la victoria contra los enemigos de los cristianos" en vísperas de la cruzada contra Huesca[69]. Los términos de esta invocación, más que recordar al sacrifico paradigmático de la genealogía bíblica, traen a la mente las motivaciones que impulsaron el sacrifi-



17. Figuras inspiradas en un sarcófago de Orestes, dibujo en pergamino atribuido a Pisanello (ca. 1395-1455). Cod. Vallardi, inv. 2397v. París, Musée du Louvre, Departamento de Artes Gráficas (Foto: RMN / © Gérard Blot).

cio filial que se encuentra en el origen de la genealogía mitológica que impregna el arte de este capitel –el de Agamenón inmolando a su hija Ifigenia para convocar auxilio divino en la guerra contra Troya[70]. Si los ecos formales del friso del sarcófago de Husillos en este capitel hacen "presente" de forma latente la historia de Orestes, la misteriosa mujer de cabellos desordenados tras el ara del sacrificio constituye un punto de conexión más directo, no solo formal sino también iconográfico, entre el sacrificio bíblico explícitamente representado y el sacrificio mitológico subyacente. Este personaje, cuya presencia no tiene soporte textual, pues la Biblia dice de forma críptica que el cordero apareció en un arbusto, recuerda a la figura de Artemisa trayendo el ciervo que habría de sustituir a Ifigenia en el último momento, tema que, como hemos visto, centraba la famosa pintura de Timantes y que habría de dar lugar a una larga tradición iconográfica de amplia difusión en el mundo greco-romano, como se refleja en un magnífico mosaico del *Sacrificio de Ifigenia* en Ampurias[71]. Aunque no hay relación directa entre la iconografía clásica del sacrificio Ifigenia y la de del capitel de Abraham de Jaca, no cabe duda que se escuchan sus ecos a través del entramado exegético e iconográfico que informa la aparición de esa figura en el sacrificio de Jaca. En su estudio de la iconografía del sacrificio de Isaac en ejemplos de España y el suroeste francés, Meyer Schapiro señaló la influencia de la exégesis judía y de la teología islámica en la introducción de la imagen del ángel que trae el cordero para el sacrificio, como se ve en el *trumeau* de Souillac o en el tímpano de la Portada del Cordero de San Isidoro de León[72]. Desde el punto de vista puramente formal, el ángel desempeña la misma función que la diosa Artemisa en el sacrificio de Ifigenia abriendo la posibilidad de que la iconografía del sacrificio mitológico influyera en la representación del Sacrificio de Isaac en el arte cristiano desde época tardoantigua. Una figura femenina (Sara) también aparece al lado del cordero en el sarcófago paleocristiano de Auch anteriormente citado, en donde Moralejo vio una posible inspiración iconográfica para la misteriosa mujer del capitel de Jaca, que interpretó como una alegoría de la Sinagoga en alusión a los sacrificios de la Antigua Ley que habían de ser superados por la eucaristía cristiana[73]. Este análisis sumario de la compleja red de conexiones formales, iconográficas e históricas que confluyen en el capitel de Jaca pone de relieve su dimensión como un *lieu de mémoire* donde se "refugia" la esencia del concepto de sacrificio ritual en la cultura mediterránea, manifestándose aquí en una amplia gama de ramificaciones narrativas, exegéticas, y formales que van desde la inmolación de Ifigenia, pasando por el matricidio y la expiación de Orestes, hasta el sacrificio de Isaac y sus interpretaciones teológicas (en el ámbito judío y musulmán), iconográficas (en el arte paleocristiano y románico), e históricas (en el contexto de la oblación monástica).

En su trazado general, la portada sur de Jaca presenta el ejemplo hispano más temprano de la disposición que acababa de ensayarse al otro lado de los Pirineos en la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse, con dos santos en las enjutas flanqueando el tímpano[74]. En términos de composición, de iconografía, y de estilo, el diseño de esta portada resulta esencial para presentar la siguiente obra en la descendencia románica del sarcófago de Orestes, la portada sur de San Isidoro de León, conocida como Portada del Cordero (ca. 1100).

León: La iconología del intervalo

Producto de un taller de formación jaquesa, la Portada del Cordero reproduce, en su disposición general, la composición original de la portada meridional de la catedral aragonesa, aunque llevada a escala monumental y enriquecida con un programa escultórico más ambicioso. A los elementos estructurales presentes en Jaca, se suma un gran friso con los signos del Zodíaco que recorre la parte superior del paramento que enmarca la portada. Moralejo apuntó que la figura de Aquario está inspirada en el Orestes central del sarcófago de Husillos, pero la influencia del friso romano va más allá de esta cita puntual y se extiende a la sintaxis que une Aquario con los tres signos adya-

18. Capitel procedente de Santa María de Nájera, hoy reutilizado como peana de una virgen en el ábside sur de la Catedral de Jaca.

centes (fig. 20)[75]. De derecha a izquierda vemos como las figuras de Sagitario y Capricornio, con sus melenas desordenadas y cargando de forma amenazante hacia Aquario recuerdan a las dos Erinias que en el sarcófago persiguen a Orestes. Al otro lado de Aquario/Orestes está el signo de Piscis, situado en la sección que en el sarcófago correspondería a la ocupada por la vieja nodriza, la cual aparece en el panel zodiacal reencarnada en la figura de un pescador que se hace eco del lenguaje corporal y movimiento en retroceso de aquélla. La propia barca sobre la que se sitúa la figura del pescador replica la amplia curva descrita por el paño que conecta a la nodriza con la figura de Orestes/Pílades en el sarcófago.

En esta secuencia del Zodiaco, los artistas de León exhiben un entendimiento de la sintaxis compositiva del friso de la Orestíada y de la dinámica que surge de la correlación espacial entre sus figuras que va más allá de la mera catalogación de *Pathosformeln* y nos ofrece un avance de lo que harán en el tímpano. En efecto, aunque nunca se ha puesto en relación con el sarcófago de Husillos, el tímpano de la historia de Abraham es la obra románica que muestra una deuda artística más profunda, tanto formal como conceptualmente, con el modelo clásico (fig. 21). El Sacrificio de Isaac se dispone en su centro como punto de convergencia de dos ejes, uno vertical que resume la idea eucarística de sacrificio estableciendo una relación tipológica con el Agnus Dei, y otro horizontal, que dramatiza la idea de genealogía y sus implicaciones en la historia de la salvación al desarrollar, en clave narrativa, el contraste entre los dos hijos de Abraham, Isaac e Ismael. El relato bíblico que se despliega en este friso horizontal es poco común en un tímpano románico. De derecha a izquierda se suceden Sara, sentada ante una tienda de campaña contemplando la marcha de su hijo Isaac, al que vemos cabalgando hacia el monte Moria; e Isaac, de nuevo, esta vez descalzándose para pisar el terreno sagrado en el que va a tener lugar el sacrificio. La repetición de la figura de Isaac en el camino a su propio calvario, y el hecho de que se lo represente nimbado acentúa las connotaciones cristológicas que se explicitan simbólicamente en el eje vertical. Ocupa el centro del tímpano Abraham en el fatídico momento en que es detenido por orden divina. A su izquierda un ángel ofrece el cordero que habrá de reemplazar a Isaac. Cercana al ángel se encuentra la esclava y concubina de Abraham, Agar y su hijo Ismael, ambos representados, siguiendo el relato bíblico, errantes en el desierto de Berseba donde el niño creció entre la naturaleza salvaje y se convirtió en arquero.

El espacio alargado del registro inferior del tímpano permitió al artista adoptar el friso del sarcófago de la Orestíada como plantilla compositiva, reproduciendo fielmente las poses y actitudes de cada una de las figuras que lo integran. De derecha a izquierda vemos como la figura de Sara, extendiendo su brazo izquierdo hacia atrás mientras gira su cabeza en el sentido del relato, es una variación de la figura de Orestes en Delfos; Isaac desabrochándose la sandalia evoca la actitud, en cuclillas, del siervo; la figura de Abraham es una versión del Orestes central, como si recogiese

19. Catedral de Jaca, capitel del Sacrificio de Isaac, jamba derecha de la portada sur.

por el pelo el cadáver de Clitemnestra, aquí transformada en Isaac; la disposición del ángel, que cruza su brazo derecho sobre el pecho para sostener el cordero repite la del Orestes/Pílades; y, finalmente, Agar descansa en una pose similar a la de la Erinia dormida en el extremo izquierdo del sarcófago, con un brazo inclinado, formando una suerte de V, y el otro extendido a lo largo de su cuerpo.

Además del diseño compositivo y de la disposición de las figuras, el artista de León muestra una magistral comprensión de las cadencias rítmicas del friso romano. En ambas obras, el acentuado centro quiástico desencadena una reacción cinética que se riza en secuencias onduladas. Las amplias curvas que los estriados paños crean en el lado derecho del sarcófago –el paño colgando ante las dos Erinias, y la túnica sostenida por el Orestes de Delfos– encuentran eco en el tímpano en las ondas rítmicas descritas por los ropajes de Isaac colgados en la rama y en el altar, y por su manto al viento mientras cabalga al monte Moria. De igual modo, en el lado izquierdo del tímpano, el lanoso cuerpo alargado del cordero sostenido por el ángel ocupa la misma posición que el paño extendido que conecta, en el sarcófago, el cadáver de Egisto con la mano de su asesino. A un nivel incluso más sutil, el tímpano emula la técnica narrativa del friso romano en la sabia utilización de una temporalidad sincopada. La repetición de la figura de Isaac progresando rápidamente en tres secuencias sucesivas recuerda el ritmo acelerado por la triplicación de la figura de Orestes, desde su singular aparición en Delfos a su reduplicación durante los asesinatos en serie.

Pero la comunión más brillante, artística y conceptualmente hablando, entre el tímpano y el sarcófago tiene lugar en un espacio vacío –el área cargada de

20. San Isidoro de León. Portada del Cordero, sección del friso del Zodíaco.

tensión donde la mirada del verdugo encuentra la mano que trata de detenerlo. Vemos cómo la mano de la nodriza del sarcófago se transforma en la Mano de Dios que detiene a Abraham, en una traducción formal que equivale a una profunda reflexión visual, resumida en un único gesto, sobre la relación entre el homicidio ritual en el mito griego y el sacrificio bíblico. De esta forma, el friso de Orestes proporciona no sólo la matriz formal sino también la metanarrativa exegética del tímpano de León. Al igual que la mano de la nodriza, la mano elocuente de Dios interviene para denunciar el homicidio, pero deja de ser el gesto impotente de una sierva incapaz de detener el crimen para convertirse en la todopoderosa mano de la divinidad que interviene en el curso de los acontecimientos. En el tímpano, el sacrificio no es condenado con un reproche, sino detenido por decreto. No está contemplado en el marco moral de una respuesta emocional humana sino en el del incuestionable juicio del Padre. Es más, el modo en que, por su propia genealogía formal, dentro de la mano de Dios existe de alguna manera la de la nodriza, introduce un inesperado nivel de exégesis para el episodio bíblico –la constatación de que en el fondo de la orden divina, presumiblemente insensible, yace una consideración humana por las consecuencias del crimen.

Pero si esta acción de traducción artística invita a una reflexión sobre el contenido humano del sacrificio sagrado bíblico, facilita también una reflexión en sentido contrario, esto es, sobre la dimensión sagrada del homicidio en la tragedia griega. Como ha observado J.-P. Vernant, el sacrificio religioso en la tragedia griega parece ser una representación ritual vacía, artificial y carente de contenido, mientras que la verdadera dimensión sacra del sacrificio se encuentra, en cambio, en actos homicidas:

> La forma habitual de comunicación entre los hombres y los dioses era el sacrificio, la invención de Prometeo. Pero no existen, en el mundo de las tragedias de Esquilo, sacrificios normales: por el contrario, todo sacrificio es "corrupto"...Cada intento de sacrificio es detenido...A su vez, de forma contraria, cada asesinato, bien sea de un hermano, de una hija, de una esposa, de un padre, es descrito como un sacrificio...En la tragedia griega, la norma se presenta sólo para ser transgredida o porque ya ha sido transgredida. Es en este aspecto, en donde la tragedia deriva de Dionisio, el dios de la confusión y la trasgresión[76].

El artista de León, al transformar la escena del matricidio del sarcófago en un sacrificio sagrado en el tímpano, ha revelado la naturaleza sacrificial sacra contenida, como Vernant explica, en cada asesinado de la tragedia griega.

Es difícil encontrar una materialización más bella y compleja de lo que Warburg llamó "iconología del intervalo"[77]. Esta frase críptica, que aparece en su diario de 1929, ha sido interpretada en referencia a la estructura de montaje utilizada en el diseño de los paneles de *Mnemosyne*, los cuales, como apunta Philip-Alain Michaud, estaban destinados a generar significado a través de la correlación entre las imágenes:

> Esta iconología se basa, no en el significado de las figuras –el fundamento de la interpretación para los discípulos de Warburg, empezando por Panofsky– sino en las relaciones entre las figuras que se generan en su disposición compleja y autónoma, cuyo significado no puede reducirse a discurso[78].

Es precisamente esta brillante comprensión de los significados generados en los intervalos y correlaciones entre las diferentes figuras (*Pathosformeln*) del sarcófago de Husillos por lo que el artista de León sobrepasa tanto a sus antecesores de Jaca como a sus colegas renacentistas. Ciertamente, sólo si adoptamos una "iconología del intervalo" como estrategia analítica podremos descubrir la profunda reflexión sobre el concepto de sacrificio que se genera, exclusivamente a un nivel visual "que no puede ser reducido a discurso", cuando comparamos el sarcófago de Orestes y el tímpano de León. El germen generativo en el centro de ese entramado exegético visual es el gesto trascendental de una mano que migra artísticamente recorriendo la distancia ontológica que separa al hombre y a Dios, erigiéndose, así, en un brillante ejemplo de cómo Warburg, en palabras de Agamben, vio el gesto en el contexto de su proyecto "como un cristal de la memoria histórica...que se endurece y convierte en destino"[79].

21. San Isidoro de León. Tímpano del Cordero.

En este análisis de Frómista, Jaca y León hemos demostrado que existe, paralelamente a la genealogía estilística trazada por Moralejo, un segundo linaje iconográfico centrado en los temas del crimen familiar y el sacrificio. Siguiendo a las Erinias en su ira vengativa, hemos sido testigos del proceso por el que la sangre del mito se mezcla con la que se derrama en los relatos bíblicos... y, como veremos, también en los acontecimientos históricos. Ciertamente, las particulares condiciones históricas que inspiraron la creación de estos monumentos, especialmente San Isidoro de León, aparecen dominadas por la cuestión de la genealogía dinástica ofreciéndonos una tercera rama genealógica que conecta el sarcófago de Husillos con su descendencia románica. El Orestes y la Electra de esta historia son Alfonso VI y su hermana mayor, la infanta Urraca –dos personajes claves para entender el desarrollo del arte románico en España a finales del siglo XI. Su padre, Fernando I, había dividido su imperio entre sus tres hijos dejando Castilla al mayor, Sancho, León a Alfonso, y Galicia a García, el más joven. En las disputas entre los hermanos que se produjeron a la muerte de su padre, Urraca ayudó a Alfonso a sobreponerse a sus derrotas iniciales, al encarcelamiento y al exilio para finalmente ser coronado monarca de todos los reinos que había poseído Fernando I. Para conseguir su objetivo, Urraca conspiró con Alfonso para asesinar a su hermano mayor Sancho y encarcelar de por vida a su hermano menor García. Al igual que sus homólogos griegos, la relación vinculante entre Urraca y Alfonso fue una alianza en fratricidio, venganza y restauración dinástica. Verdadera Electra medieval, Urraca era una princesa célibe dedicada a la preservación y engrandecimiento del patrimonio dinástico y a las ambiciones políticas de su hermano Alfonso. Así lo indica la *Historia Silense*, una crónica iniciada bajo el patrocinio de la infanta:

> Urraca, en verdad, había querido a Alfonso desde su niñez entrañablemente y con fraternal amor sobre los demás hermanos; pues, como fuese la mayor en edad, lo criaba y vestía haciendo veces de madre. Efectivamente, descollaba en prudencia y probidad, según lo que aprendimos, antes bien por experiencia que por fama: despreciadas las carnales uniones y los perecederos vestidos maritales, por fuera bajo hábito laical, mas por dentro con observancia monástica, tomó por esposo verdadero a Cristo, y en todo tiempo de su vida practicó su deseado ejercicio de adornar los sacros altares y las vestiduras sacerdotales con oro, plata, y piedras preciosas[80].

Como veremos en la segunda parte de este artículo, la compleja relación entre la infanta Urraca y Alfonso VI en el contexto de la situación política del reino de León y Castilla al final del siglo XI jugará un papel fundamental en la conceptualización de la Portada del Cordero.

En un ya clásico artículo publicado en 1977, J. J. Williams parecía haber llegado a una interpretación definitiva de esta portada, enmarcando la iconografía del tímpano en el contexto de la lucha entre la Cristiandad y el Islam en la Península Ibérica[81]. Según el historiador americano, el contraste entre los pares Sara/Isaac y Agar/Ismael que se dibuja en la bi-axialidad horizontal del tímpano, tendría como base patrística un texto de San Pablo (Gálatas, 4:22) donde se interpreta a las dos mujeres de Abraham como personificaciones alegóricas de la vieja y la nueva ley.

> Pues escrito está: "Abraham tuvo dos hijos: uno de la esclava y otro de la libre". Pero el de la esclava nació según la carne; el de la libre, sin embargo, en virtud de la promesa. Estas cosas están dichas en sentido alegórico, pues estas mujeres representan dos alianzas: una, la del monte Sinaí, que engendra para la esclavitud, que es Agar. Pues el Sinaí es un monte que está en Arabia, y corresponde a la Jerusalem de ahora, porque ella con sus hijos está en esclavitud. Pero la Jerusalem de arriba es libre, la cual es madre nuestra (...) Pero a la manera que entonces el nacido según la carne perseguía al nacido según el espíritu, así también ahora.

Williams señaló que este contraste tipológico habría alcanzado una relevancia especial en el contexto de la Reconquista donde Ismael era considerado progenitor de los árabes, por lo que crónicas como la *Historia Silense* se refieren a los enemigos musulmanes como Agarenos o Ismaelitas. Estas asociaciones contemporáneas se hacen explícitas en el tímpano donde Ismael es representado como si fuese un soldado andalusí del siglo XI, con turbante y cabalgando "a la jineta", y, a su vez, Agar aparece levantando sus ropajes y mostrando una pierna en un gesto asociado con la lujuria en la iconografía de pecados carnales, que aquí parece aludir a los vicios que se achacaban a los árabes en la propaganda cristiana. "De este modo y a partir de tradiciones visuales y exegéticas", concluye Williams, "se creó una nueva expresión del triunfo cristiano. El tímpano, ubicado en la capital de la Reconquista confirmaba a los cristianos el derecho de su cruzada asegurándoles la victoria definitiva".

Tras la conquista de Toledo en 1085, Alfonso VI sufrió una serie de derrotas militares a manos de los almohades, de forma que la iconografía del tímpano, que había sido datado alrededor de 1100 por motivos estilísticos, parecía apropiada para un momento de tensiones militares crecientes en el contexto de la Reconquista. Sin embargo, Williams nota un hecho histórico incómodo que surge de esta datación del tímpano en la última década del siglo XI: el único hijo varón de Alfonso VI había nacido de una concubina musulmana llamada Zaida, la viuda del hijo del rey al-Mutamid de Sevilla. "En estas circunstancias" se preguntó Williams "¿podría representar alguien la historia del rechazo del primer hijo de Abraham, nacido de su criada 'morisca' Agar, en la portada principal de la iglesia palaciega?". Incapaz de resolver satisfactoriamente esta paradoja, Williams propuso desplazar la cronología de la portada al tiempo de Alfonso VII (r. 1126-1157), pero tal fecha, como este autor reconocería más tarde en el *postscriptum* a la versión española de su artículo, no se sostiene en vista de la evidencia arqueológica y estilística, reforzada por las investigaciones de Moralejo sobre la cronología del estilo del ámbito de Frómista y Jaca, que sitúan firmemente la creación de la Portada del Cordero ca. 1100. En referencia a la paradójica cuestión expuesta en su artículo de 1977 Williams afirma: "Me hice la pregunta de si era posible que Alfonso VI, cuyo único hijo nació de una mujer musulmana, hubiera empleado una iconografía donde Ismael y Agar representan el lado negativo. Ahora pienso que se trata de una pregunta ingenua".

En esta revisión humilde de su hipótesis, el autor deja de lado la posible conexión que las audiencias contemporáneas pudiesen haber hecho entre el tema del tímpano y la situación dinástica, y se decanta por ver esta iconografía "de reconquista" en el contexto general de la emergencia de la mentalidad de cruzada a principios del siglo XII, encontrando paralelos en otros ejemplos europeos donde temas bíblicos son usados con estos fines. Sin embargo, creo que es necesario volver a la pregunta clave que el autor había formulado originalmente, en vez de obviarla en favor de un desarraigo del tímpano de su particularidad histórica. De hecho, en la paradoja que había desconcertado a Williams –esto es, la presencia de un programa iconográfico de contenido genealógico en un momento en el que el rey de León tenía un hijo "agareno"– se encuentra la clave para entender el programa iconográfico de la Portada del Cordero, pues éste fue diseñado, en buena parte, como respuesta a esas circunstancias históricas excepcionales. Aquí vemos, una vez más, como el sarcófago de Husillos ofrece los antecedentes mitológicos que ayudan a iluminar los acontecimientos históricos, pues si la hermana mayor, Electra, aparece como la instigadora detrás de la tragedia dinástica esculpida en el friso de Orestes, de la misma forma la infanta Urraca está detrás del drama genealógico esculpido en el tímpano del Cordero. Como he apuntado, Urraca había sido determinante para la victoria de su hermano en las disputas fratricidas que se desencadenaron a la muerte de Fernando I, ayudándole a sobreponerse a las derrotas iniciales y al exilio para convertirse en rey de Castilla y León. Como señala la *Historia Silense*, Urraca se dedicó en cuerpo y alma a San Isidoro de León, a la preservación de la memoria de la dinastía leonesa y a su hermano Alfonso. Sin embargo, la dirección de la política de Alfonso a partir de la década de los ochenta del siglo XI implicaba una marginalización progresiva de León y de San Isidoro, un hecho que iba en contra de los principios de la infanta como benefactora principal del monasterio[82]. Es en este contexto de divergencia de intereses entre Alfonso y la infanta en relación a la cuestión de León donde propongo enmarcar el contenido ideológico de las campañas románicas de San Isidoro, y en concreto, de la escultura del tímpano del Cordero, donde el distanciamiento entre Urraca y Alfonso se hace más evidente, agravado por la urgencia de la cuestión de la sucesión dinástica. Como veremos, la iconografía de la Portada del Cordero no debe entenderse como una declaración enunciativa de 'nosotros' (los cristianos/Isaac) contra 'ellos' (los musulmanes/Ismael) sino como parte de un debate dinástico interno dentro del reino de Castilla y León sobre una serie de cuestiones que amenazaban la primacía simbólica y política de León (la adopción del rito romano, la influencia de la cultura islámica tras la conquista de Toledo, la sucesión dinástica). El patronazgo ferviente de Urraca en San Isidoro de León en las dos últimas décadas del siglo XI, que culminaría con la Portada del Cordero, representa un intento de definir, afirmar y consoli-

dar la identidad de la dinastía leonesa como guardián del título imperial y de la idea de la Reconquista. En esta portada encontramos la última lección de Urraca a su hermano menor.

FRAGMENTOS: EL VELO DE TIMANTES

Un grabado que decora el frontispicio de uno de los textos seminales sobre la influencia de la Antigüedad, el tratado de Winckelmann *Reflexiones sobre la imitación de obras griegas en pintura y escultura*, servirá a modo de epílogo visual de la primera parte de este artículo, donde hemos completado los contornos de un hipotético panel de *Mnemosyne* que hace visible el legado trans-histórico del sarcófago de Orestes en tres movimientos genealógicos: formal, iconográfico e histórico (fig. 22)[83]. El grabado representa a Timantes pintando la figura de Agamenón en el *Sacrificio de Ifigenia*. Tras haber leído los versos de la tragedia, el pintor alza el pincel para enfrentarse a la representación del dolor supremo del padre ante el sacrificio. La figura de Agamenón cubriendo su cara con el manto parece proyectarse fuera del cuadro en forma de *trompe l'oeil* como si se tratase de un *Pathosformel* que ha empezado a atravesar la barrera ontológica entre el arte y la vida. La transición abrupta de niveles de representación del grabado, desde los recesos de la pintura ficticia hasta el busto escultórico del primer plano le da el sentido compositivo de un collage integrado por un montaje de fragmentos clásicos y *Pathosformeln*, casi como si se tratase de un panel de *Mnemosyne*. Colgado en un plano externo al campo pictórico, el famoso velo, en su función dual como símbolo que esconde y, a la vez, hace visible el profundo dolor que se encuentra en el centro semántico y emotivo del cuadro, trae a la mente las telas negras con las que Warburg cubrió los paneles de *Mnemosyne* para así transformarlos en pantallas sobre las que combinar las imágenes de su "cuento de miedo para adultos". Si nos imaginamos que la tela que recubre los paneles de *Mnemosyne* contiene la esencia del velo de Timantes, podemos empezar a adentrarnos en la dimensión melancólica y atormentada del proyecto de Warburg[84].

Con esta idea en mente llegamos a la cuarta rama genealógica que se dibuja, a nivel historiográfico, en este hipotético panel de *Mnemosyne* del arte románico español. Cuando profundizamos en la elegante brillantez con que Moralejo desarrolló sus hipótesis de la evolución del estilo, y observamos la honestidad y clarividencia con las que Williams se enfrentó a problemas iconográficos, no sólo descubrimos un gran numero de pistas señalando caminos para futuras investigaciones, si no que encontramos modelos profesionales de seriedad, compromiso y evolución intelectual que invitan a una reflexión sobre el estado actual de la disciplina. La primera década del siglo XXI ha visto la muerte de un modo de pensar sobre el arte medieval encarnado de forma esencial por Meyer Schapiro, y continuado más recientemente por Michael Camille y unos pocos intelectuales que aspiraron a una historia del arte medieval dinámica, dotada de una curiosidad intelectual infatigable, integrada en el proyecto general de los estudios humanísticos, activamente comprometida con los debates metodológicos y sociales contemporáneos y, sobre todo, profundamente humana. En el actual panorama fluctuante de la disciplina surge una oportunidad para que el medievalismo español, donde no faltan modelos para sumarse a los de Moralejo y Williams, asuma un papel de liderazgo en la necesaria búsqueda de una nueva dirección –una búsqueda que podríamos denominar como un *retorno a Frómista*. Este "retorno al futuro" conlleva una doble misión: una confrontación agónica (y auto-crítica) con los maestros, el arte y las voces del pasado, y una voluntad intelectual de hacer el esfuerzo necesario para ponerse a la altura de las exigencias teóricas que se derivan de estar escribiendo en el siglo XXI. Para que este *retorno a Frómista* dé sus frutos, no debe contemplarse en el marco de la nostalgia reverente ni del revisionismo fácil si no que debe producir una crisis creativa, un *trastorno de la memoria* no muy diferente del experimentado por Freud en su famosa visita a la Acrópolis –una visita que curiosamente ocurrió el mismo año en que Bertaux estaba preparando su viaje a Frómista. En su carta a Romain Rolland, Freud realiza un ejercicio de autoanálisis en el que intenta buscar las causas de la extraña sensación de irrealidad que sintió cuando alcanzó el lugar mítico sobre el que tanto había leído y que había deseado ver toda su vida:

22. Adam Friedrich Oeser: *Timantes pintando el Sacrificio de Ifigenia*, frontispicio de J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755).

> Cuando finalmente, la tarde de nuestra llegada, me encontré parado en la Acrópolis, abarcando el paisaje con la mirada, vínome de pronto el siguiente pensamiento, harto extraño: *¡De modo que esto realmente existe tal como lo hemos aprendido en el colegio!*[85]

Esa duda ontológica surgía como culminación de unas reticencias que Freud ya había empezado a sentir progresivamente a medida que se acercaba a Atenas, un viaje que su padre había añorado pero que nunca pudo realizar:

> Aquí, empero, nos topamos con la solución del pequeño problema de por qué nos habíamos malogrado ya en Trieste el placer de nuestro viaje a Atenas. La satisfacción de haber «llegado tan lejos» entraña seguramente un sentimiento de culpabilidad: hay en ello algo de malo, algo ancestralmente vedado. Trátase de algo vinculado con la crítica infantil contra el padre, con el menosprecio que sigue a la primera sobrevaloración infantil de su persona. Parecería que lo esencial del éxito consistiera en llegar más lejos que el propio padre y que tratar de superar al padre fuese aún algo prohibido.

El viaje a Atenas se convierte para Freud en una especie de retorno a una patria intelectual que existía en su mente y que estaba regida por la memoria del padre. Este retorno le despierta una serie de sentimientos conflictivos complejos que recuerdan a los dilemas dinásticos y morales con los que se enfrentó Orestes en su regreso a Micenas, y que sirven para iluminar los diferentes niveles en los que la cuestión de la genealogía ha sido analizada en estas páginas, desde el mito griego hasta el mito historiográfico. También estarán presentes, de forma difusa, en la segunda parte de este artículo donde me centraré en San Isidoro de León para estudiar en profundidad un serie de obras claves del arte románico español que se crearon en un contexto dinástico marcado por la memoria heroica de un padre, Fernando I, y el presente histórico de un hijo, Alfonso VI, ambos a su vez determinados por una genealogía matriarcal encarnada por la reina Sancha (esposa de Fernando I) y la infanta Urraca –madre e hija, patronas de San Isidoro y defensoras de la tradición leonesa. A través de una lectura detallada de fuentes históricas, y de análisis codicológicos, arqueológicos e iconográficos, ofreceré nuevas hipótesis sobre obras célebres como la miniatura de presentación del *Diurnal* de Fernando I y Sancha, la Portada del Cordero de San Isidoro de León y la *Historia Silense*.

El fondo documental de esta segunda parte lo proveerá la enigmática *Historia Silense* –obra en la que se adivina un conflicto genealógico que, curiosamente, encuentra su antecedente mitológico en la saga de Orestes. Como es bien sabido, su autor anuncia su propósito de escribir una biografía de Alfonso VI, pero al final nos ofrece solo una larga crónica de sus antepasados, desde los reyes godos hasta su padre Fernando I, que es el verdadero protagonista y héroe de la obra. Por este motivo, la *Historia Silense* ha sido descrita recientemente como una suerte de "*Hamlet* sin el príncipe"[86]. Teniendo en cuenta que la tragedia de Hamlet, con su representación de las dudas existenciales de un hijo tratando de ponerse a la altura de la memoria de su padre y vengar su muerte, encuentra su origen en el drama de Orestes, resulta evocador volver al escenario del concilio de Husillos descrito al principio de este artículo. Aunque la derrota de los planes de Diego Peláez y Rodrigo Ovéquiz de entregar Galicia a Guillermo el Conquistador nos haya privado de un mundo renacentista anglo-gallego donde Hamlet se hubiese estrenado en escenarios de granito, los temas de su tragedia impregnan los escenarios históricos y artísticos que emergen del concilio, donde esa posibilidad histórica fue finalmente abortada. Este episodio capturaba como pocos la imaginación de Menéndez Pidal:

> Esta fracasada rebelión, hasta ahora ajena al cuadro histórico general de España, merece ser subrayada, porque nos muestra la multisecular fijeza de las relaciones que unen a los pueblos por efecto de su situación geográfica. La atracción entre Inglaterra y Portugal comienza mucho antes de la existencia de este reino, ensayándose en Galicia como vemos[87].

La "multisecular fijeza de las relaciones que une a los pueblos" no reside tanto en la geografía de la que habla Menéndez Pidal, sino en la identidad de las tragedias vitales de los hombres y las mujeres que los integran. Son esas tragedias vitales las que conectan las historias de Agamenón, Orestes, Orfeo, Caín, Abraham, Hamlet, Fernando I, Alfonso VI, y otras muchas figuras cuyas voces se proyectan a través de los siglos petrificadas en la fuerza expresiva de los gestos. Cuando alcanzamos a escuchar los ecos universales de esta *sinfonía de imágenes*, la historia del arte se nos revela como el entramado de un sueño, cuyo impulso generador radica en una necesidad íntima y penetrante de vencer a la soledad y a la muerte, invocando presencias en imágenes y transformando el miedo en pensamiento. "Más cosas hay en el cielo y en la tierra, Horacio", decía Hamlet ante la constatación de la presencia de la sombra de su padre, "de las que se pueden soñar con tu filosofía"[88]. Junto a la capacidad de una filosofía, lo que determina la riqueza de la percepción del mundo que nos rodea es la educación de la mirada –y la genealogía de ésta reside en los ojos de un maestro que, enseñándonos a ver, nos ha dado acceso a universos de insospechada belleza.

NOTAS

1. Esquilo, *Tragedias completas*, J. Alsina Clota (ed. y trad.), Cátedra, Madrid, 2007, p. 245 (traducción revisada). Quiero expresar mi agradecimiento a Rocío Sánchez Ameijeiras, a la que me une una común genealogía intelectual, por su inestimable ayuda en la traducción de este artículo de su original en inglés al español.
2. Sobre este sarcófago, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, véase A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, vol. 1, CSIC, Madrid, 1949, pp. 212-217. Entre las publicaciones anteriores, merece ser citado el

magnífico artículo de A. Fernández-Guerra y Orbe, "Sarcófago pagano en la Colegiata de Husillos, recién traído al Museo Arqueológico Nacional", en *Museo Español de Antigüedades*, I, Madrid, 1872, pp. 11-48, donde una hermosa litografía realza el carácter evocador del texto.

3. Desde su fundación en el siglo X, Santa María de Husillos mantuvo estrechos lazos con la poderosa familia Ansúrez, un factor que condujo a los investigadores a suponer que el sarcófago pudo haber sido reutilizado para uno de sus miembros más célebres, Fernando Ansúrez, conde de Monzón. Otros magnates leoneses y castellanos recibieron sepultura en sarcófagos antiguos durante esta centuria, cuando parece que estas obras fueron consideradas símbolos de estatus social. El primer conde independiente de Castilla, Fernán González, rival y contemporáneo de Fernando Ansúrez, y su esposa Sancha también fueron sepultados en dos sarcófagos antiguos, originalmente situados en el monasterio familiar de San Pedro de Arlanza, y conservados hoy en la Colegiata de Covarrubias; véase S. Moralejo, "La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", en *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medievo (Pisa, 5-12 settembre 1982)*, B. Andreae y S. Settis (eds.), Marburg-an-der-Lahn, 1984, pp. 187-203 [los artículos de Moralejo han sido reeditados en dos volúmenes bajo el título *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Ángela Franco Mata (ed.), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004, a continuación, las citas se harán sólo a las publicaciones originales]. La obra básica sobre la reutilización de lo antiguo en la Edad Media, con numerosas referencias a sarcófagos, continúa siendo J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français: recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Warburg Institute, Londres, 1939. Un buen repertorio bibliográfico actualizado puede encontrarse en X. Barral i Altet, "Apropiación y recontextualización de lo antiguo en la creación artística románica mediterránea", en *El Románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)*, catálogo de exposición, M. Castiñeiras, J. Camps, e I. Lorés (eds.), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2008, pp. 171-179.

4. Los magnates de Galicia, encabezados por el conde Rodrigo Ovéquiz, se habían levantado contra el rey, probablemente debido al rencor persistente por el destronamiento del rey García de Galicia por su hermano Alfonso VI, y por la decisión de éste último de dejar el gobierno de la región en manos de Raimundo de Borgoña, un sobrino de Hugo de Cluny que se había establecido en la corte leonesa unos pocos años antes. La *Historia Compostellana* sugiere que la intención última de los rebeldes, apoyados por el obispo compostelano Diego Peláez, era la separación de Galicia de Castilla y León y su entrega al duque normando Guillermo el Conquistador. Fuentes épicas, como el *Roman de Brut* de Wace, se hacen eco de las conexiones entre Guillermo y Galicia señalando que el caballo que lo había conducido a la victoria en la batalla de Hastings (1066) y a la consecuente conquista de Inglaterra, se había criado en Santiago (S. Moralejo, "On the Road: The *Camino de Santiago*", en *The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200*, catálogo de exposición, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1994, pp. 175-183, esp. p. 175). Si la rebelión hubiese triunfado y Galicia se hubiese incorporado a la esfera anglo-normanda, Hamlet habría tenido un papel temprano en la escena gallega... Pero, tras la derrota de los rebeldes, Diego Peláez fue encarcelado y Alfonso VI ordenó que se le condujese al concilio de Husillos donde el obispo "proclamando delante de todo el concilio que él no era digno del episcopado, devolvió al cardenal el anillo y el báculo pastoral", en *Historia Compostelana*, E. Falque Rey (trad.), Akal, Madrid, 1994, p. 77. Para el texto en latín: *Historia Compostellana*, E. Falque Rey (ed.), Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 70, Brepols, Turnholti, 1988, p. 15. Para el contexto histórico general de estos acontecimientos: R. A. Fletcher, *Saint James's Catapult: The Life and Times of Diego Gelmírez of Santiago de Compostela*, Clarendon Press, Oxford, 1984, pp. 29-50, y su *The Episcopate in the Kingdom of León in the Twelfth Century*, Oxford University Press, Oxford, 1978, pp. 7-10. También B. F. Reilly, *The Kingdom of León-Castilla under King Alfonso VI, 1065-1109*, Princeton University Press, Princeton, 1988, pp. 185-209, y *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca*, Princeton University Press, Princeton, 1982, pp. 3- 43, esp. pp. 14-17.

5. Probablemente nunca podremos saber si el autor que narra estos acontecimientos en la *Historia Compostellana*, habiendo visitado Husillos en algún momento de su vida, se inspiró en las imágenes del sarcófago para la recreación literaria de los episodios que habían tenido lugar en aquel escenario. Apenas se conserva nada del edificio medieval en que tuvo lugar el concilio, o del que este cronista pudo haber visto en las primeras décadas del siglo XII. La iglesia fue completamente reconstruida en el siglo XIII y renovada drásticamente en diversas ocasiones desde entonces, por lo que el sarcófago es uno de los pocos puntos de continuidad entre las diferentes reencarnaciones arquitectónicas de la institución, y el único testimonio material que ha quedado de los eventos del concilio. Para un estudio reciente de la historia y las fases constructivas de Santa María de Husillos: J. L. Hernando Garrido, "Husillos", en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Palencia, vol. 2, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 1059-1069.

6. S. Moralejo, "Capitel inspirado en un sarcófago con escenas de la Orestíada", en *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, catálogo de exposición (Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario, 1993), S. Moralejo y F. Alsina (eds.), Santiago de Compostela, 1993, p. 373.

7. S. Moralejo, "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*, vol. 1, Granada, 1976, pp. 427-434.

8. Véase, especialmente, S. Moralejo, "La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca: Etat des questions", *CSMC*, 10, 1979, pp. 79-106; *id.*, "The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture", en *Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, B. F. Reilly (ed.), Fordham University Press, New York, 1985, pp. 63-100, e *id.*, "Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", en *Ve Congrès Espanyol d'Història de l'art. Barcelona, 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984*, vol. 1, Barcelona, 1987, pp. 89-115. Para la influencia de tendencias artísticas derivadas de las artes suntuarias en la definición del estilo, véase id., "Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100", *CSMC*, 13, 1982, pp. 285-310. Para un panorama general de la escultura hispano-languedociana: G. Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane espagnole: Leon, Jaca, Compostelle*, P. Hartmann, París, 1938; y M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle*, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, Mont-de-Marsan, 1990. Una buena síntesis reciente sobre el desarrollo del románico hispano en el contexto sociocultural del Camino de Santiago en M. Castiñeiras, "Europa y España: el Camino de Santiago y el arte románico", en *España y el legado de occidente*, Lunwerg, Barcelona, 2005, pp. 81-104.

9. P. Nora, "Entre Mémoire et Histoire: La problématique des lieux," en *Les lieux de mémoire*, vol. 1, *La République*, P. Nora (ed.), Gallimard, París, 1984, pp. xv-xlii, esp. p. xvii.

10. P. Nora, *op. cit.*, p. xxxv.

11. E. Bertaux, "Sculpture chrétienne en Espagne dès origines au XIVe siècle", en *Histoire de l'art*, A. Michel (ed.), vol. 2, pt. 1, Librairie Armand Colin, París, 1906, p. 244.

12. Para un breve relato del viaje de Bertaux por España y Portugal, donde pasó "longues semaines, pour relever, étudier, photographier tant monuments remarquables et presque ignores", véase E. Bertaux, *Recueil de Travaux dédié a la mémoire d'Émile Bertaux*, E. de Bocard, París, 1924, pp. 2-3.

13. A. Warburg, "Dürer and Italian Antiquity", en *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, K. W. Forster (ed.), Getty Research Institute, Los Angeles, 1999, pp. 553-558, esp. p. 558. Aquí cito mi traducción de la edición inglesa. En las notas siguientes, citaré la edición española, A. Warburg, "Durero y la Antigüedad italiana", en *El Renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, F. Pereda (trad.), Alianza, Madrid, 2005, pp. 401-407.

14. Sólo en las últimas décadas algunos investigadores han comenzado a adentrarse en las complejidades epistemológicas del proyecto de Warburg, leído durante mucho tiempo a través de las tendencias más positivistas, taxonómicas y textuales de sus famosos sucesores Panosfky y Gombrich. Este redescubrimiento de Warburg ha producido, en fechas recientes, una gran cantidad de estudios, entre los que cabe destacar en el contexto de este artículo: G. Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions du Minuit, París, 2002; P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Sophie Hawkes (trad.), Zone Books, Nueva York, 2007; y L. Rose, *The Survival of Images: Art Historians, Psychoanalysts, and the Ancients*, Wayne State University Press, Detroit, 2001. Las diferencias entre el pensamiento de Warburg y el de Panofsky se hacen patentes en el ensayo donde este último retoma el tema de las fuentes clásicas de Durero: E. Panofsky, "Alberto Durero y la Antigüedad clásica", en *El significado de las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 263-294, aquí la tensión dialéctica que animaba el análisis de Warburg desaparece en favor de una interpretación académica tendente a la armonización discursiva. Para una discusión de las radicales divergencias metodológicas y de intenciones entre Warburg y otro investigador de su escuela, Edgar Wind, en relación a sus respectivos análisis de la *Primavera* de Botticelli, véase P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, pp. 67-82.

15. A. Warburg, "Durero y la Antigüedad italiana", p. 404.

16. K. W. Forster, "Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents", *October*, 77, 1996, pp. 5-24, esp. p. 17.

17. La serie completa de las fotografías que se conservan de los paneles de *Mnemosyne* ha sido publicada en *Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, Martin Warnke y Claudia Brink (eds.), Nino Aragno, Turín, 2002.

18. Para la influencia de los estudios clínicos de Charcot y de su *Iconographie photographique de la Salpetrière* en el concepto del *Pathosformel* de Warburg, véase S. Schade, "Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body: The 'Pathos Formula' as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse. A Blind Spot in the Reception of Warburg", *Art History*, 18.4, 1995, pp. 499-517, y G. Didi-Huberman, "Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm", *Art History*, 24.5, 2001, pp. 621-645.

19. Para la relación del modillón de Saint-Sernin de Toulouse con la tradición plástica inspirada por el sarcófago de Husillos, véase S. Moralejo, "Un reflejo de la escultura de Jaca en una moneda de Sancho Ramírez (+ 1094)", en *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, pp. 29-35, esp. pp. 32-33. La iconografía de la acrótera de la Catedral de Santiago, situada en la girola, en el tejado de la capilla de Santa Fe, ha sido analizada por Manuel Castiñeiras en el marco de su excelente estudio sobre las primeras campañas románicas del edificio: "La catedral románica: Tipología arquitectónica y narración visual", en *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, M. Núñez Rodríguez (ed.), Consorcio de Santiago D. L., Santiago de Compostela, 2000, pp. 39-96, esp. p. 75-77. En esta mujer semidesnuda cabalgando un león, Castiñeiras ve alusiones a la lujuria y a la brujería inspiradas en leyendas populares medievales sobre la diosa Diana y en la figura de Circe, conocida a través de las *Metamorfosis* de Ovidio. También en: M. Castiñeiras, "Platerías: Función y Decoración de un 'Lugar Sagrado'", en *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 2000, pp. 289-331, esp. pp. 319-321.

20. E. H. Gombrich, *Aby Warburg: una biografía intelectual (Con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl)*, Alianza, Madrid, 1992, pp. 263-282, esp. p. 267. Aunque la biografía de Gombrich es una fuente discutible, desde el punto de vista interpretativo, para acceder al pensamiento de Warburg, mantiene su valor historiográfico por incluir extensos pasajes de sus notas y diarios. Para las divergencias entre Warburg y Gombrich, véase C. Ginzburg, "From Aby Warburg to E. H. Gombrich: A Problem of Method", en *Clues, Myths, and the Historical Method*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, pp. 17-59. Una de las más penetrantes reseñas biográficas sobre Warburg es la escrita por su colaboradora Gertrud Bing, "A. M. Warburg", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 299-313.

21. Al utilizar esta metáfora para describir la estructura de mi análisis, quiero evocar la dimensión musical del proyecto del atlas *Mnemosyne*, que ha sido descrito como una sinfonía. Véase E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, p. 267.

22. La trilogía de Esquilo comienza con *Agamenón*, una obra que tiene por telón de fondo la partida del protagonista para luchar en la guerra de Troya, y la inmolación de su hija Ifigenia, sacrificada por orden de su padre para apaciguar a Artemisa y conseguir vientos favorables para la flota griega, como se relata en el pasaje citado al comienzo de este artículo. Durante la ausencia de Agamenón, su esposa Clitemnestra, enfurecida por la muerte de su hija, toma a Egisto por amante y juntos urden un plan para usurpar el trono. Cuando Agamenón regresa de la guerra, Clitemnestra se las ingenia para conducirlo al baño donde lo enreda con un paño y lo asesina con tres puñaladas seguidas de una plegaria a los dioses, casi a modo de sacrifico ritual. Temiendo que su hijo Orestes intentase, en el futuro, vengar a su padre, Clitemnestra lo envía al exilio, mientras que mantiene a su hija, Electra, en un estado casi servil. La segunda obra, *Coéforos* se centra en la venganza de los hermanos. Por orden del oráculo de Apolo, Orestes regresa para reunirse con Electra ante la tumba de su padre, y juntos planean venganza. El joven consigue entrar en el palacio disfrazado de mensajero y allí asesina a su madre y al amante de ésta, un crimen por el que será incesantemente atormentado por las Erinias, diosas en-

cargadas de perseguir crímenes en los que se ha vertido sangre familiar. En *Euménides*, Orestes buscará purificación en el santuario de Apolo en Delfos donde el dios, incapaz de liberarlo de las Erinias, puede únicamente realizar un hechizo que permite a Orestes escapar a Atenas y someterse al juicio del Areópago. Los miembros del Areópago se mantienen divididos sin que se pueda alcanzar una mayoría suficiente para absolver a Orestes pero, finalmente, Atenea deshace el empate votando a su favor. Como conclusión, las Erinias abandonan su ira vengativa y se convierten en Euménides (damas de buenaventura). Poco después de su estreno en la primavera del 458 a. C., la *Orestíada* inspiró una rica tradición iconográfica que se difundió rápidamente en el Mediterráneo gracias, principalmente, a la cerámica. Desde el teatro griego, la historia de Orestes entró en la literatura latina, y durante el renacimiento helénico de época de Adriano se convirtió en tema principal de una magnífica serie de sarcófagos cuya iconografía y técnica narrativa retoman tanto modelos desarrollados en el ámbito de la cerámica y la pintura como elementos de coreografía teatral. Por su calidad artística destaca el de Husillos, que posiblemente llegó a la Península Ibérica en época temprana como tumba de algún magnate hispano-romano. Para este tipo de "sarcófago de Orestes": J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School: A Chapter in the History of Greek Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1934, pp. 166-177; A. M. McCann, "Fragments of an Orestes Sarcophagus", en *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1978, pp. 53-60; y J. Neils, "The Orestes Sarcophagus and Other Classical Marbles", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 71, 1984, pp. 103-115.

23. A pesar de que su iconografía permanecía inescrutable en la época del Renacimiento, este sarcófago fue reverenciado por muchos artistas, que lo visitaban a menudo buscando modelos plásticos. Figuras inspiradas por los protagonistas del sarcófago aparecen en la obra de artistas como Gentile da Fabriano, Rafael, Tiziano, y más tarde Poussin, véase P. Pray Boder y R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, Harvey Miller Publishers, Londres, 1986, pp. 137-138. Como veremos, la intensidad y complejidad del diálogo artístico entablado por los escultores románicos con el sarcófago de Husillos los convierte en dignos predecesores de los maestros del Renacimiento.

24. La edición digitalizada del *Corpus Informatico Belloriano*, en http://biblio.cribecu.sns.it/cgi-bin/bellori//blrCGI?cmd=1&w=12&u=Palazzo+Giustiniani.+Strage.

25. Morales visitó Husillos en el transcurso de su famoso viaje realizado por encargo de Felipe II en 1572 para documentar los tesoros de su reino: A. de Morales, *Viaje a los Reinos de León, y Galicia, y Principado de Asturias*, edición facsímil [Madrid, 1765], Oviedo, 1977, pp. 26-27.

26. Véase Plinio (*Naturalis Historia*, XXXV, 73), Quintiliano (*Institutio Oratoria*, II, 13. 13), y Cicerón (*Orator*, 74). Plinio presenta la anécdota del velo como ejemplo de la capacidad de *inventio* de Timantes para hacer que el espectador se imaginase más de lo que aparecía representado explícitamente.

27. Como ocurrió con otras pinturas célebres de la Antigüedad, conocidas sólo por transmisión textual, el *Sacrificio de Ifigenia* de Timantes sería recreado siglos más tarde por diversos artistas como Charles Le Brun, mientras que otros, como Nicolas Poussin en su famosa *Muerte de Germánico*, retomarían específicamente el motivo de la cara velada, véase J. Montagu, "Interpretations of Timanthes's *Sacrifice of Iphigenia*", en *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, J. Onians (ed.), Phaidon Press, London, 1994, pp. 305-325; y T. Crow, *The Intelligence of Art*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC., 1999, pp. 79-103.

28. Este análisis ayuda a elucidar un aspecto de mi interpretación del friso de Orestes sobre el cual los especialistas están todavía debatiendo. La identificación del montículo en torno al cual descansan las Erinias como una alusión al monumento funerario de Agamenón fue defendida por Toynbee (*The Hadrianic School*, p. 167) basándose en un análisis comparativo con otros "sarcófagos de Orestes" que presentan figuras adicionales que no aparecen en la variante tipológica a la que pertenece el de Husillos. En concreto, Toynbee apunta a la figura del fantasma de Agamenón que se representa, por ejemplo, en el sarcófago de Orestes del Museo Laterano de Roma, ocupando el mismo lugar que ocupa la Erinia que duerme en pie en el extremo izquierdo del friso del sarcófago de Husillos. Creo que los escultores que diseñaron la variante tipológica a la que pertenece el sarcófago de Husillos incluyeron intencionadamente el *Pathosformel* de la cara velada en ese lugar del friso para que produjese en el espectador romano, conocedor de la leyenda del Agamenón de Timantes a través de numerosas copias y de fuentes textuales, el mismo efecto que produjo en Ambrosio de Morales, evocando el espectro del rey asesinado, y de su sacrificio de Ifigenia, como antecedente para la narrativa del friso.

29. Moralejo estudió magistralmente el proceso de reinterpretación de la imaginería clásica del sarcófago reutilizado para albergar los restos de la esposa de Fernán González, Sancha, hoy guardado en la Colegiata de Covarrubias (S. Moralejo, "La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos", pp. 189-190). Se trata de un sarcófago estrigilado con un clípeo central dispuesto sobre una figura de *coelus*, y flanqueado por dos relieves con escenas pastorales relacionadas con la iconografía de Orfeo. Dentro del clípeo se encuentran los bustos de un magistrado romano y su esposa. Ella toma del brazo solícitamente a su esposo con un gesto de devoción marital que indudablemente debió motivar la elección de este sarcófago para Sancha. Al pasar el tiempo, la relación entre la figuración del sarcófago y la biografía de sus ocupantes se hizo más fluida. El proceso inicial de adaptación de una imaginería a las circunstancias vitales específicas de sus ocupantes se invirtió progresivamente y las imágenes empezaron a adquirir un nuevo estatus como fuente fiable para adentrarse en la realidad de la vida del difunto. Así, según Moralejo, el poder mitopoiético de la figuración del sarcófago debió inspirar una curiosa reelaboración legendaria de la historia de Fernán González, en concreto, el episodio espurio de su liberación de la prisión gracias a la intervención de Sancha, recogido en la obra vernácula del siglo XIII conocida como *Poema de Fernán González*. El gesto ambiguo de la matrona romana en el clípeo agarrando activamente a su marido, debió ser interpretado como el de Sancha sacando a Fernán González de su confinamiento.

30. Mi identificación de la iconografía del misterioso capitel de Frómista como Caín matando a Abel fue dada a conocer públicamente por primera vez en el simposio *Spanish Medieval Art: New Approaches and Studies*, celebrado en la Universidad de Princeton el 29 de abril de 2006.

31. Para la restauración de San Martín de Frómista, con bibliografía previa, véanse las dos colecciones de ensayos publicadas con motivo de su centenario: *Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2004; y *San Martín de Frómista, ¿paradigma o historicismo?*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2005.

32. Casos de censura y mutilación de obras de arte medievales en épocas posteriores son analizados por M. Camille en "Obscenity Under Erasure: Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts", en *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Jan M. Ziolkowski (ed.), Brill, Leiden, 1998, pp. 139-154.

33. J. L. Hernando Garrido, "El contexto de la restauración de San Martín de Frómista (1895-1904): El Edificio de la gran patria castellana y la propaganda católica", en *Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración*, p. 49, e id., "Apostillas a la restauración de San Martín de Frómista (1895-1904): el contexto sociopolítico", en *San Martín de Frómista, ¿paradigma o historicismo?*, pp. 87-118, esp. p. 87. No resulta extraño que el capitel fuese brutalmente mutilado en el contexto de la propagada militante de la época en la que se hablaba frecuentemente de 'cauterizar', 'inocular', 'amputar' todo aquello que se desviase de la pureza de la sociedad católica y monárquica tradicional.

34. R. Navarro García, *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia. Fascículo Segundo (2ª ed.). Partidos de Carrión de los Condes y Frechilla*, Palencia, 1948, p. 22.

35. *Electra* había causado sensación desde su estreno en el Teatro Español de Madrid en 1901 convirtiéndose en una obra catalizadora para las facciones anticlericales, que llegaron a perpetrar ataques a residencias jesuitas, palacios arzobispales y otros símbolos del poder eclesiástico en diversas ciudades de España. La obra caló de tal forma en la conciencia social y política del momento que el nuevo gobierno formado por Sagasta fue conocido como "gabinete Electra". Estas manifestaciones extremistas exacerbaron la reacción de los tradicionalistas católicos y de los poderes episcopales del momento que trataron de impedir el estreno de la obra en sus diócesis y endurecieron sus posturas anti-liberales; véase, E. Inman Fox, "Galdós *Electra*: A Detailed Study of its Historical Significance and the Polemic Between Martínez Ruiz and Maeztu", *Anales Galdosianos*, 1, 1966, pp. 131-141; y F. Hidalgo Fernández, *El estreno de Electra, de Pérez Galdós, en Sevilla: Un Estudio de Socio-Literatura*, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1985. Del estreno de *Electra* en Palencia en 1903 da cuenta J. V. Pelaz López, *Caciques, apóstoles y periodistas. Medios de comunicación, poder y sociedad en Palencia (1898-1939)*, Valladolid, 2000, p. 186, citado en J. L Hernando Garrido, "Apostillas a la restauración de San Martín de Frómista (1895-1904): el contexto sociopolítico", p. 89.

36. Francisco Simón y Nieto, secretario de la *Comisión Provincial de Monumentos de Palencia*, recordaba al escultor en su discurso de inauguración de la recién restaurada iglesia diciendo: "¿Cómo olvidar la rara habilidad del escultor Toledo, alma de artista, igualmente afortunado en la reproducción cabal de capiteles y canecillos como en la *interpretación simbólica de la escultura iconográfica del siglo XI*" (la cursiva es mía), citado en J. L. Hernando Garrido, "El contexto de la restauración de San Martín de Frómista (1895-1904): El edificio de la gran patria castellana y la propaganda católica", p. 68, n. 78.

37. M. Gómez-Moreno, *El arte románico español: Esquema de un libro*, Madrid, 1934, pp. 84-89, esp. pp. 84-85.

38. S. Moralejo, "Capitel inspirado en un sarcófago", pp. 373-374.

39. G. Gaillard, *Les débuts*, pp. 147-148.

40. La fotografía fue publicada originalmente en E. Serrano Fatigati, "Esculturas de los siglos IX al XIII astures, leonesas, castellanas y gallegas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IX, 1901, pp. 35-45. En el apéndice gráfico de *San Martín de Frómista, ¿paradigma o historicismo?* se publica una foto similar perteneciente al Archivo Fundación Eugenio Fontaneda. Aunque el fondo es diferente debido a la manipulación gráfica de la foto publicada en 1901, la imagen del capitel parece tomada del mismo negativo.

41. Para un tratamiento reciente de la iconografía vaginal en el arte medieval: M. H. Caviness, "Retomando la Iconografía Vaginal", *Quintana*, 6, 2007, pp. 13-37.

42. El artista medieval adoptó la espada usada por Orestes en el relieve romano para cubrir la omisión del relato bíblico, que nada indica acerca del instrumento que usó Caín para matar a su hermano. Para un estudio sobre la iconografía del arma de Caín: M. Schapiro, "Cain's Jawbone That did the First Murder", en *Late Antique, Early Christian and Medieval Art. Selected Papers*, George Braziller, Nueva York, 1979, pp. 249-265. Pamela Patton ha analizado recientemente la aparición del motivo de la espada como arma de Caín en ejemplos del románico hispano del siglo XII, "Cain's Blade and the Question of Midrashic Influence in Medieval Art", en *Church, State, Vellum and Stone. Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, T. Martin y J. A. Harris (eds.), Brill, Leiden, 2005, pp. 413-441.

43. Véase D. Grivot y G. Zarnecki, *Gislebertus. Sculptor of Autun*, The Orion Press, Nueva York, 1961, p. 68. Para una revisión historiográfica de la figura de Gislebertus y una reinterpretación del contexto histórico de la Catedral de San Lázaro de Autun: L. Siedel, *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.

44. Véase C. M. Kauffmann, *Biblical Imagery in Medieval England 700-1550*, Harvey Miller Publishers, Londres, 2003, pp. 37-55.

45. Un excelente estudio de la iconografía de Caín y sus implicaciones socioculturales en R. Mellinkoff, *The Mark of Cain*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, OR., 2003. En un reciente intento por resumir los estudios de Moralejo, Therese Martin identifica la iconografía de este capitel como "una condena de la lujuria y de la ira", véase "Escultura románica para un público laico: El 'maestro de la Orestíada' de Frómista y sus contemporáneos", en *San Martín de Frómista, ¿paradigma o historicismo?*, pp. 71-83. Este artículo debe ser leído con cierta cautela, ya que a las inexactitudes derivadas de un entendimiento superficial de las sutiles líneas de evolución estilística trazadas por Moralejo, se suman errores iconográficos de orden más básico. Por ejemplo la autora confunde a la vieja nodriza del sarcófago con Clitemnestra, cuando afirma "las figuras desnudas [del capitel] se hacen eco de las de Orestes y su madre (*sic*), quien se aleja ligeramente del cuchillo que blande aquel" (p. 77), a su vez, clasifica el sarcófago como "tardoantiguo" cuando, en realidad, data de alta época imperial (primer tercio del siglo II d.C.).

46. Sobre la importante función de las Erinias en el teatro de Esquilo, véase F. Frontisi-Ducroix, "The Invention of the Erinyes", en *Visualizing the Tragic: Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, C. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, Jas Elsner (eds.), Oxford University Press, Oxford, 2007, pp. 165-176.

47. "Aiunt et tres Furias feminas crinitas serpentibus, propter tres affectus, quae in animis hominum multas perturbationes gignunt, et interdum cogunt ita delinquere, ut nec famae nec pe-

riculi sui respectum habere permittant. Ira, quae vindictam cupit; cupiditas, quae desiderat opes: libido, quae appetit voluptates. Quae ideo Furiae appellantur, quod stimulis suis mentem feriant et quietam esse non sinant", Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, vol. 1, J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero (eds. y trads.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2000, pp. 734-735.

48. Capiteles similares con motivos de aves heráldicas aparecen situados en las zonas del ábside y la girola de numerosas iglesias románicas del último tercio del siglo XI, como Saint-Senin de Toulouse y la Catedral de Santiago. A su vez, el capitel de roleos encuentra su gemelo en un capitel que decora el arco triunfal del ábside de una iglesia íntimamente ligada a Frómista, San Salvador de Nogal de las Huertas, el cual presenta la típica estructura de volutas fuertes y pitones de ángulo definida en Frómista. Para estos ejemplos: M. Gómez-Moreno, *El arte románico español, passim*.

49. Para este capitel: P. F. Braude, "Cokkel in oure Clene Corn": Some Implications of Cain's Sacrifice", *Gesta*, 7, 1968, pp. 15-28; y *Romanesque sculpture in American collections*, W. Cahn y L. Seidel (eds.), vol. 1, B. Franklin, Nueva York, 1979, pp. 120-128.

50. Para un resumen de las interpretaciones del águila bicéfala: *Romanesque sculpture in American collections*, pp. 130-131.

51. Con su instinto característico, Moralejo "presintió" la presencia del tema de Caín y Abel en este área de la iglesia de San Martín pero lo identificó en una de las caras laterales de un capitel del ábside norte que muestra un hombre agarrando a otro por el pelo con una mano mientras que trata de golpearlo con la otra. "Una vez más", dice Moralejo "se comprueba la significativa topografía de la imaginería de Frómista, pues el relato de Caín y Abel se localiza frecuentemente en los presbiterios o accesos a los ábsides...por su significación sacrificial" (S. Moralejo, "Cluny y los orígenes del románico palentino: El contexto de San Martín de Frómista", en *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas*, Palencia, 1990, pp. 9-27, esp. p. 23, n. 34). Más recientemente, José Luis Senra ("Origen, muerte y resurrección de la iglesia de San Martín de Frómista", en *Frómista 1066-1904. San Martín, centenario de una restauración*, pp. 21-37, esp. pp. 34-35) ha propuesto, sobre bases poco convincentes, que este capitel representa dos episodios de la vida de San Martín de Tours, titular de la iglesia. Sin embargo se pueden formular dos hipótesis de trabajo más plausibles. Por un lado, teniendo en cuenta que la organización del programa iconográfico de Frómista se articula de forma similar a la estructura de un sermón, esto es, creando enlaces iconográficos y compositivos entre capiteles con episodios bíblicos y otros con *exempla* contemporáneos, parece más adecuado interpretar este capitel como un *exemplum* de violencia fratricida para el que la historia de Caín representada en el ábside principal proporcionaría el soporte referencial bíblico. También podría considerase, por otro lado, como un ejemplo bíblico de sacrificio relacionado tipológicamente con el asesinato de Abel. De hecho, en una cara de este capitel aparece un personaje cabalgando y en la otra está la escena anteriormente descrita, con lo que puede tratarse de una representación rudimentaria, y reducida a su figuración esencial, de dos episodios del Sacrifico de Isaac, tal y como se ven, por ejemplo, en el tímpano de la Portada del Cordero de San Isidoro de León (fig. 21): Isaac cabalgando hacia el lugar del sacrificio y el momento crucial en que Abraham, agarrándolo por el pelo, procede a su inmolación.

52. En uno de los documentos que nos ha llegado se resuelve una prolongada disputa territorial entre las diócesis de Burgos y Osma. Véase F. Fita, "Texto correcto del concilio de Husillos", *BRAH*, 51, 1907, pp. 410-413. Sobre el significado histórico de este concilio véase *supra*, n. 4.

53. S. Moralejo, "Cluny y los orígenes del románico palentino", p. 23.

54. Esta distribución programática de los capiteles historiados en las entradas de la iglesia, como si se tratase de portadas interiores, recuerda a la innovación iconográfica introducida por el maestro de la *Porte de Comtes* en el transepto sur de Saint-Sernin de Toulouse; véase T. W. Lyman, "The Sculpture Programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, pp. 12-39. En Frómista, sin embargo, el programa iconográfico es más sofisticado, tanto por la distribución de los temas adecuándolos a las audiencias específicas para las que fueron pensadas cada una de las entradas, como por la relación entre los capiteles de las entradas y los del crucero. Como hemos señalado, los capiteles de las entradas establecen deliberadamente conexiones compositivas y temáticas con los capiteles del crucero, cuyos episodios bíblicos presentan la caída del hombre, sus causas y sus consecuencias (el orgullo, la discordia, la violencia) proporcionando los antecedentes escriturísticos que se glosan en tono moralizante en las entradas.

55. Para la posterior diseminación del motivo del duelo y del arbitraje judicial en conflictos civiles en el románico palentino: B. Mariño, "In Palencia non ha batalla por nulla re": El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago", *Compostellanum*, 31, 1986, pp. 449-463.

56. Para los capiteles del arco correspondiente en la portada norte, que muestran uno de los ejemplos más tempranos del uso de fábulas como recuso pastoral en un programa escultórico románico: S. Moralejo, "Cluny y los orígenes del románico palentino", *passim*.

57. La relación entre el capitel del Pecado Original en Frómista y el de Saint-Gaudens fue advertida por primera vez por T. Lyman, "The Pilgrimage Roads Revisited", *Gesta*, 8.2, 1969, pp. 30-44. Para las conexiones entre Frómista y el suroeste de Francia: S. Moralejo, "Modelo, copia y originalidad", pp. 94-95, y "The Tomb of Alfonso Ansúrez", pp. 77-80. Para una consideración general del lugar de estas dos iglesias gasconas en el contexto de la escultura hispano-languedociana: M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques*, pp. 298-307.

58. Para el interés de Stephanus Garsia en reciclar motivos de fuentes clásicas, especialmente de la iconografía bélica: O. K. Werckmeister, "Pain and Death in the Beatus of Saint Sever", *Studi Medievali*, 14, 1973, pp. 565-626, esp. pp. 612-616.

59. Uno de los asistentes al concilio fue Bernardo de Sédirac, un monje cluniacense que previamente había sido nombrado abad del monasterio de San Benito de Sahagún y que, desde 1086, se había convertido en arzobispo de la restaurada sede primada de Toledo. Antes de ser enviado a la península para liderar la reforma cluniacense promovida por Alfonso VI, Bernardo había sido prior en Saint-Orens de Auch en Gascuña donde se albergaba un sarcófago paleocristiano, hoy en Toulouse, cuya iconografía ha sido identificada por J. J. Williams como inspiración para una extraña variante iconográfica que aparece en un capitel con el Sacrificio de Isaac en el Panteón de San Isidoro de León, donde se combina la visita de los tres ángeles que habían de anunciar a Abraham el nacimiento de Isaac con la escena del sacrificio; véase J. J. Williams, "A Source for the Capital of the Offering of Abraham in the Pantheón of

the Kings in León", en *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, pp. 25-28. Para una reciente descripción del sarcófago de Auch, con bibliografía actualizada: D. Cazes, "Sarcófago paleocristiano llamado 'de Saint-Clair'", en *El Románico y el Mediterráneo*, pp. 330-331.

60. S. Moralejo, "Cluny y los orígenes del románico palentino", p. 18.

61. Id., pp. 11 y *passim*; 9, 13.

62. Para un capitel de Frómista que representa escenas de construcción y trabajos arquitectónicos, véase S. Moralejo, "Artistas, patronos, y público en el arte del Camino de Santiago", *Compostellanum*, 30, 1985, pp. 395-430, esp. p. 407.

63. Véase S. Moralejo, "The Tomb of Alfonso Ansúrez", pp. 76-77. Coincido con Moralejo en evaluar el estilo de la lauda de Alfonso Ansúrez como una vulgarización del estilo documentado previamente en la cabecera de San Martín de Frómista y, definido más claramente en los capiteles de la portada occidental de San Zoilo de Carrión, que este investigador no pudo conocer cuando formuló originalmente su hipótesis debido a que fueron descubiertos en el curso de las restauraciones llevadas a cabo en la década de los noventa del siglo pasado. En su estudio sobre la escultura de la portada occidental de San Zoilo, José Luis Senra utiliza la fecha de la lauda de Alfonso Ansúrez como *terminus post quem*, en vez de *ante quem*, para fechar Carrión, que sitúa ca. 1100 o "en la primera década del siglo XII", véase J. L. Senra Gabriel y Galán, "La Portada occidental recientemente descubierta en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes", *Archivo Español de Arte*, LXVII, 265, 1994, pp. 57-72; y "Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)", *Archivo Español de Arte*, LXXIV, 293, 2001, pp. 88-95. Creo que esta fecha tardía invierte la secuencia cronológica más probable en la evolución del estilo, que sitúa la escultura de San Zoilo como representativa de un estadio intermedio entre su anterior definición en Frómista y su presencia en San Benito de Sahagún, más específicamente, en la lauda de Alfonso Ansúrez que, como Moralejo acertadamente señalaba, se trata de una obra derivativa en relación al estilo de Carrión, proporcionando así un *terminus ante quem* para esta iglesia. El hecho de que San Zoilo se encontrase bajo la jurisdicción del padre de Alfonso Ansúrez, el poderoso conde Pedro Ansúrez, explicaría por qué éste encargó la ejecución de la lauda de su hijo a artistas que habían trabajado en las obras de Carrión. Esta datación está corroborada por el epitafio de la lauda de la Condesa Teresa de Carrión (ob. 1093), principal benefactora de monasterio de San Zoilo, donde se indica que ella "edificó la iglesia, el puente y el hospedaje para los peregrinos"; para este epitafio: J. L. Senra Gabriel y Galán, "Mio Cid es de Bivar e nos de los Condes de Carrión. Los Banu-Gómez de Carrión a la luz de sus epitafios", *Quintana*, 5, 2006, pp. 233-267, esp. pp. 240-243, en este artículo, Senra decide ignorar el significado literal del epitafio, que claramente sugiere que la iglesia se terminó a la muerte de la condesa, y mantiene su datación de San Zoilo en la primera década del siglo XII. En un artículo más reciente, "La Puerta como Dogma: A propósito de un nuevo descubrimiento de la iglesia románica de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia), *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 322, 2008, pp. 139-150, Senra se reafirma en esta datación para San Zoilo, a la vez que avanza una nueva hipótesis según la cual San Martín de Frómista "fue una construcción realizada bajo el patronazgo de Cluny hacia 1118-1120 (sic)", habiendo sido planificada, según este autor, a raíz de la donación de esta institución a San Zoilo de Carrión por la reina Urraca en 1118 (p. 143). Una refutación detallada de esta hipótesis, que considero carente de cualquier tipo de fundamento desde el punto de vista estilístico, iconográfico, e histórico, excede los límites de este artículo, baste referir al lector a las investigaciones de Moralejo, a los argumentos adicionales que aquí se presentan y a la evidencia que se desprende de saber mirar la escultura y de un conocimiento básico de su lugar en el contexto del desarrollo estilístico y programático del románico del siglo XI (cfr. talleres de la *Porte de Comtes* y de Gilduino en Saint-Sernin de Toulouse, artes figurativas de Gascuña, lauda de Alfonso Ansúrez, fábrica románica de San Benito de Sahagún, beato de Burgo de Osma, Catedral de Jaca, iglesia del Castillo de Loarre, primeras campañas de San Isidoro de León, girola de la Catedral de Santiago de Compostela, restos románicos de la Catedral de Burgos, etc). Considerando toda la evidencia que sitúa firmemente la construcción de San Martín de Frómista ca. 1090, su donación a San Zoilo en 1118 ha de interpretarse como síntoma de la decadencia de la institución, lo cual explica el hecho de que su fábrica románica de finales del siglo XI no se viese sometida a drásticas expansiones y renovaciones en fechas posteriores, a diferencia de lo que ocurrió en San Zoilo. No es extrañar que, habiendo mantenido su autonomía desde su fundación como una preciada posesión dinástica, quedando incluso inmune a la implacable expansión de Cluny en Castilla a finales del siglo XI, San Martín de Frómista la perdiese finalmente bajo la reina Urraca, algo que concuerda con su actitud en relación a otras importantes fundaciones dinásticas como San Isidoro de León, como veremos en la segunda parte de este artículo.

64. Para una exposición pormenorizada de la evidencia sobre la cronología y la filiación estilística de la escultura de Jaca: S. Moralejo, "La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca: Etat des questions", y "Un reflejo de la escultura de Jaca en una moneda de Sancho Ramírez (+ 1094)", pp. 29-35.

65. Para Tiziano: O. J. Brendel, "Borrowings from Ancient Art in Titian", *Art Bulletin*, 37. 2, 1955, pp. 113-125. La figura de Orestes/Pílades es retomada este pintor para la figura central de Baco en su *Baco y Ariadna* en la National Gallery de Londres.

66. Para una introducción al corpus de dibujos del entorno de Pisanello, con bibliografía previa: R. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 - ca. 1470)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995, pp. 341-356.

67. Para un estudio de las campañas románicas de Santa María de Nájera: J. L. Senra Gabriel y Galán, "Algunas notas sobre la realidad románica del priorato cluniaciense de Santa María de Nájera en su contexto histórico", en *Memoria Artis. Studia in memoriam María Dolores Vila Jato*, M. C. Folgar de la Calle, A. E. Goy Diz, J. M. López Vázquez (eds.), vol. 1, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003, pp. 123-141.

68. M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques*, p. 220. Basándose en consideraciones estilísticas y de talante artístico, Durliat también ha cuestionado la identidad del "maestro de Jaca" como un único escultor responsable del capitel de Frómista y de la decoración de la catedral aragonesa (id., p. 282). Sin embargo, en lo aquí expuesto, difiero de aspectos fundamentales de la tesis alternativa propuesta por este autor, quien llega al extremo de negar la prioridad de Frómista en la corriente estilística derivada del sarcófago de Husillos, viendo al maestro de Frómista y al de Jaca como dos personalidades totalmente independientes que trabajan de forma paralela sobre modelos clásicos (id., p. 287).

69. S. Moralejo, "Artistas, patronos, y público en el arte del Camino de Santiago", pp. 412-413. Este documento ha sido pu-

blicado en J. M. Lacarra, "Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del Valle del Ebro", en *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón, sección de Zaragoza*, vol. II, CSIC, Zaragoza, 1946, pp. 473-477. Para otros casos en los que se menciona el sacrifico de Isaac como modelo de devoción religiosa paterna en documentos de ofrecimiento de oblatos a instituciones monásticas: J. Baschet, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'occident médiéval*, Gallimard, París, 2000, pp. 90-98, esp. pp. 96-97. Para la institución de la oblación en la Edad Media, véase el magnífico estudio de J. Boswell, *La misericordia ajena*, Munchnik Editores, Barcelona, 1999, pp. 305-339 y 389-419.

70. Para un estudio general del sacrificio de Ifigenia en el mundo clásico: M. Holmberg Lübeck, *Iphigenia, Agamemnon's Daughter: Study of Ancient Conceptions of Greek Myth and Literature Associated with the Atrides*, Almsquist and Wiskell International, Estocolmo, 1993.

71. El sustrato dionisíaco de la plástica románica encuentra su dimensión literal en los estratos arqueológicos romanos que yacían latentes en el subsuelo de la España medieval, donde nereidas, ménades y sátiros danzaban entre episodios de las epopeyas míticas de Ulises, Aquiles, Meleagro o Hylas, véase, J. M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, Cátedra, Madrid, 1993 (esp. pp. 388-389 para el *Sacrificio de Ifigenia* de Ampurias). Agradezco con afecto a David Macía Arce por haberme guiado, durante mi estancia en Barcelona, a través de los *lieux de mémoire* del sacrificio y la expiación, desde las piedras que marcan la tumba de Walter Benjamin en Port Bou hasta las manos que cubren el gesto de contrición inexpresable del Agamenón de Ampurias.

72. M. Schapiro, "The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Parallel in Western and Islamic Art", en *Late Antique, Early Christian and Medieval Art*, pp. 289-318.

73. S. Moralejo, "La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca: Etat des questions", pp. 103-105.

74. Para una reconstrucción del diseño original de la portada sur de la Seo de Jaca, véase id., pp. 99-105.

75. S. Moralejo, "Pour l'interprétation iconographique du Portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León: Les signes du zodiaque", *CSMC*, 8, 1977, pp. 137-173.

76. J.-P. Vernant, "Aeschylus, the Past and the Present", en *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Zone Books, New York, 1990, pp. 249-272, esp. pp. 263-264.

77. E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, p. 237.

78. P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, pp. 251-252.

79. G. Agamben, "Notes on Gesture", en *Means Without End. Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN., 2000, pp. 48-59, esp. p. 53.

80. M. Gómez-Moreno (trad.), *Introducción a la Historia Silense*, Madrid, 1921, p. LXXI. Para la versión latina: *Historia Silense. Edición crítica e introducción*, J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla (eds.), CSIC, Madrid, 1959, pp. 122-123.

81. J. J. Williams, "Generationes Abrahae: Reconquest Iconography in León", *Gesta*, 16.2, 1977, pp. 3-14. Para una versión española de este artículo, con un *postscriptum* donde Williams revisa algunos puntos de su teoría inicial, especialmente en lo que se refiere a la cronología del tímpano: "Generationes Abrahae: Iconografía de la Reconquista en León", en *El tímpano románico: Imágenes, Estructuras y Audiencias*, R. Sánchez Ameijeiras y J. L. Senra Gabriel y Galán (coords.), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003, pp. 155-180. A continuación, citaré la versión española pp. 172, 173 y 179.

82. Urraca había heredado San Isidoro a través de la institución del infantazgo, consistente en una porción del patrimonio real que comprendía los monasterios y que era heredada por las infantas a condición de que permaneciesen célibes, como *deo votas*. Esto permitía a las infantas ejercer de abadesas seculares con total poder y control económico sobre la jurisdicción y dependencias de los monasterios, incluida la administración de justicia. Véase L. García Calles, *Doña Sancha, hermana del emperador*, León, 1972; R. Walker, "Sancha Urraca and Elvira: The Virtues and Vices of Spanish Royal Women 'Dedicated to God'", *Reading Medieval Studies*, XXIV, 1998, pp. 113-138; y P. Henriet, "*Deo votas*. L'*Infantado* et la fonction des infantes dans la Castille et le Leon des xe-XIIIe siècles", en *Au cloître et dans le monde. Femmes, hommes et sociétés (IXe-XVe siècle). Mélanges en l'honneur de Paulette L'Hermite-Leclercq*, P. Henriet y A.-M. Legras (eds.), París, 2000, pp. 189-203.

83. J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresde, 1755. El grabado es obra de Adam Friedrich Oeser.

84. El delicado equilibrio psicológico de Warburg, amenazado de forma recurrente por una ansiedad introspectiva y una cierta tristeza existencial, se rompería en 1921 desembocando en una obsesión persecutoria que lo llevaría a ser internado en un sanatorio psiquiátrico de Suiza durante dos años. Saldría en 1923 tras haber mostrado evidencias de recuperación dando una conferencia sobre la cultura de los indios nativos de Arizona, que había conocido años antes durante un viaje a América. A la vez que analizaba los rituales de magia apotropaica de estos pueblos, Warburg usó esta ponencia para exorcizar sus propios miedos y demonios. Véase A. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, M. P. Steinberg (ed. y trad.), Cornell University Press, Ithaca, NY, 1997 Una magnífica reseña de este libro con valiosas intuiciones sobre el pensamiento de Warburg en: J. L. Koerner, "Paleface and Redskin", *The New Republic*, 24 de marzo, 1997, pp. 30-38. Koerner ofrece una de las más vívidas descripciones de la esencia distintiva del modo analítico de Warburg: "En sus mejores ensayos, Warburg, embriagado por la insólita y extraña dimensión a la que ha conseguido acceder, se mete en la obra de arte y la describe desde dentro, de forma extática, en una prosa que hace que todo el resto de la escritura académica historico-artística parezca inerte y carente de vida". Tras su recuperación Warburg se embarcó de lleno en el Atlas *Mnemosyne*, en el que trabajaría hasta su muerte.

85. S. Freud, "Un trastorno de la memoria en la Acrópolis (carta abierta a Romain Rolland en ocasión de su septuagésimo aniversario)", en *Obras completas*, tomo IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1975, pp. 3328-3334, esp. p. 3329.

86. J. Wreglesworth, "Sallust, Solomon and the *Historia Silense*", en *From Orosius to the* Historia Silense*: Four Essays on the Late Antique and Early Medieval Historiography of the Iberian Peninsula*, D. Hook (ed.), University of Bristol, Bristol, 2005, pp. 97-129, esp. p. 97.

87. R. Menéndez Pidal, *La España del Cid*, 5ª ed., vol. 1, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, p. 347.

88. *Hamlet*, acto I, escena 5, 166-167: "There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy".

COPYRIGHT INFORMATION

TITLE: Saevum facinus: Estilo, genealog%ıa y sacrificio en el arte rom%anico español
SOURCE: Goya no324 Jl/S 2008

The magazine publisher is the copyright holder of this article and it is reproduced with permission. Further reproduction of this article in violation of the copyright is prohibited. To contact the publisher: http://www.flg.es