

Representación del Pecado Original en la iconografía románica catalana:



Lujuria y penitencia

Trabajo Fin de Grado 2016-2017
Historia del Arte
Mercè Vidal García
DNI: 44198602P
Tutora: Francesca Español

Agradecimientos:

No puedo dejar pasar esta oportunidad para agradecer a quien puso orden en mi caos, quien me escuchó y acompañó en todo este largo proceso, a mi Maestra, Francesca Español, a quien no le puedo devolver todo lo que me ha dado desinteresadamente.

También a mis padres, porque sé la ilusión que les hace verme finalizar esta carrera y por su apoyo incondicional. Os debo tanto...

Y finalmente a Esteve, por tu paciencia, por tu amor, por apoyarme en los momentos más difíciles...por respetar mi vuelo... T'estimo.

Índice:

Introducción

1. El pecado original y su iconografía
2. Los pecados en la Edad Media
 - 2.1. Los pecados capitales (La *Psycomachia* de Prudencio)
 - 2.2. La Lujuria
 - 2.3. Los Penitenciales
3. Espacios para la penitencia pública
 - 3.1. La enigmática Eva de San Lázaro de Autun: ¿Lujuria o penitencia?
 - 3.2. La penitencia pública en las catedrales de los reinos hispánicos
4. Representaciones iconográficas del Pecado Original en Catalunya
 - 4.1. Portadas
 - 4.2. Claustros
 - 4.3. Interiores
 - 4.3.1. Capiteles
 - 4.3.2. Esculturas descontextualizadas
 - 4.3.3. Pinturas
 - 4.4. Mobiliario:
 - 4.4.1. Pilas bautismales
 - 4.4.2. Tablas de altar
5. Historiografía y metodología del gesto. El Pecado Original y su gestualización.
6. Conclusiones
7. Láminas adicionales

Bibliografía

Introducción

El presente trabajo, como su título indica, gira en torno a la representación iconográfica del Pecado Original en el arte románico catalán, con una especial atención a la conciencia de culpa que se expresa mediante el gesto de Adán de llevarse la mano al cuello y ocasionalmente también por parte de Eva.

Hemos centrado nuestra búsqueda en este ámbito geográfico por el número de testimonios conservados, particularmente en el campo de la escultura, sin olvidar, no obstante, la pintura o el mobiliario. Para lograr reunir este corpus iconográfico hemos vaciado sistemáticamente los volúmenes de la *Catalunya Románica* lo cual nos ha proporcionado un total de veinticinco ejemplos sobre los que trabajar. En el texto, se presentan ordenados por técnica y cronología y las imágenes se intercalan dentro de cada ficha monográfica. Ocasionalmente, como elemento de comparación, nos hemos servido de obras de esta misma cronología localizadas en otros territorios del Occidente medieval y en los restantes reinos cristianos hispánicos. Estas imágenes aparecen reunidas al final del trabajo y dentro del texto se identifican como láminas.

La elección del tema tiene que ver con nuestro interés por el concepto de pecado la Edad Media y su posible expresión en el arte contemporáneo. En el primer cristianismo la reflexión sobre el pecado girará, sobre todo, en torno al Pecado Original que para el género humano supuso la pérdida de la inocencia. No obstante, a partir del siglo XII, se generalizará su consideración como un pecado de lujuria y no de soberbia, como se creía con anterioridad según lo consideraba, entre otros, Agustín de Hipona. De ahí el valor de las imágenes que utilizamos como elemento conductor de nuestra encuesta. Unas imágenes que van a compartir escenario con la *femme aux serpents*, una mujer habitualmente desnuda y de largos cabellos cuyos senos son mordidos por serpientes, expresión plena de este pecado en la iconográfica románica occidental, pero inusual en los reinos cristianos peninsulares¹.

Precisamente por la identificación del Pecado Original con la lujuria nos hemos interesado por la información que proporcionan los libros penitenciales² y, en particular, por los estudios que Cyrille Vogel les ha dedicado³. Estas y otras fuentes confirman que en la

¹LECLERCQ-KADANER, Jaqueline, "De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles". *Cahiers de Civilisation Médiéval*, XVIII, 1975, p. 37-47.

² Nos basaremos en el *Libri duo de synodabilis causis et disciplinis ecclesiastici de Regino de Prüm*, el *Corrector sive Medicus* de Burchard de Worms, *Liber poenitentialis* de Alan de Lille, entre otros.

³ VOGEL, Cyrille. "Les "Libri paenitenciales": mise à jour". *Typologie des sources du Moyen Age occidental*; 27, Turnhout, Brepols, 1985; VOGEL, Cyrille. *Le pêcheur et la pénitence au Moyen Âge*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1969; *Le liber pontificalis: texte, introduction et commentaire*. Paris: E. de Boccard, 1981, entre otros.

jerarquización de los pecados que se establece en el cristianismo primitivo y que perdura a lo largo de toda la Edad Media, la lujuria ocupó un lugar preferente. De ahí el valor que asume la iconografía como vía admonitoria como se prueba en la desaparecida puerta de San Lázaro de Autun, en la Borgoña, que centraba el ritual de la penitencia pública según demuestra el brillante trabajo de Otto Karl Werckmeister.⁴

En el arte catalán de época románica no conservamos nada que se le asemeje, pero entre los testimonios hallamos los que enfatizan el sentido de culpa por parte de Adán (y ocasionalmente también de Eva) al cubrirse el sexo con una de sus manos mientras lleva la otra a su cuello. Este último apartado conecta nuestro tema con el de la gestualidad medieval y sus significado, un tema de gran interés que ha tenido un desarrollo historiográfico notable estos últimos años.

1. El Pecado Original y su iconografía

En el libro del Génesis leemos: “Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió. Entonces se les abrieron a ambos los ojos, y se dieron cuenta que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron unos ceñidores”. El pasaje bíblico del Pecado Original que encarna la aparición del mal en la tierra (Génesis 3:6-7)⁵ desde la perspectiva judaica y cristiana, se traduce muy pronto iconográficamente.⁶ A mediados del siglo III ya lo encontramos en los frescos del baptisterio de Doura Europos, en las pinturas del cementerio de San Genaro en Nápoles y en las catacumbas romanas de Domitilo, Calixto y Priscila entre otros escenarios, y su incidencia continua siendo amplia en el arte alto medieval y en el románico.

Para el cristianismo Adán es la contrafigura de Cristo, puesto que si uno condenó al hombre por su falta, el otro lo redimió con su muerte. Eva, a su vez, es el sujeto utilizado para descargar todas las faltas de la culpa humana. María será la nueva Eva que borre el pecado

⁴ WERCKMEISTER, Otto Karl: “The lintel Fragment Reproducing Eva from Saint-Lazar, Autun”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, p. 1-30.

⁵ *La Biblia Vulgata Latina* / Traducida en español y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y expositores católicos por el padre Felipe SCIO DE SAN MIGUEL. Valencia: Joseph y Thomas de Orga, 1770-1793.

⁶ La primera vez que el magisterio de la Iglesia se pronunció acerca del Pecado Original fue en el concilio de Cartago (418) precisamente para afrontar la difusión de la herejía pelagiana.

de la primera mujer⁷. La serpiente en general representa al tentador astuto que induce a pecar, como principio del mal inherente a todo lo terrenal.

La iconografía románica del Pecado Original sigue las pautas compositivas de los testimonios más antiguos, ciñéndose, como aquellos, al texto veterotestamentario, prescindiendo de lo superfluo y anecdótico para resaltar exclusivamente lo expresivo. Adán y Eva aparecen dispuestos simétricamente a la derecha e izquierda del Árbol de la Ciencia, en cuyo tronco se enrosca la serpiente. Partiendo de este esquema, las variantes son numerosas. Así, por ejemplo, aunque el Génesis no especifica la clase de árbol y en consecuencia cual es su fruto, en el arte románico hallaremos manzanos, vides, pinos, granados, naranjos o higueras, adaptándose el árbol a la geografía donde se plasma la imagen.

En cuanto a los protagonistas de la escena, suelen adoptar diversas actitudes, repitiendo muy a menudo la de colocar una mano sobre la garganta o debajo de la barbilla, mientras con la otra tapan su desnudez. Eva puede también señalar a Adán, al árbol, o tomar el fruto y ofrecérselo a su compañero tal y como se narra en el Génesis. Adán puede estar señalando a Eva o comiendo del fruto, aunque lo más frecuente es que se lleve la mano al cuello, un detalle ausente de la narración bíblica que es interpretado mayoritariamente como señal de atragantamiento. De ahí que se hable de la nuez o del “bocado de Adán”. Es la expresión que parece encarnar el daño causado por el pecado, el atragantamiento moral de funestas consecuencias para la salud espiritual del género humano. Ocasionalmente Adán se muestra imberbe antes del pecado y con abundante cabellera y poblada barba después.

Cubrirse el sexo es señal que el pecado ya se ha cometido, y por consiguiente, que tras el abandono de la gracia surge la vergüenza por la propia desnudez, lo que conlleva cubrirse el sexo con la mano o con hojas diversas.

El pudor ante la desnudez es una tradición cultural bíblica. En principio Adán y Eva no lo sentían porque estaban en estado de gracia, revestidos de un manto de justicia y sabiduría. Es lo que en la Edad Media se denomina *nuditas naturalis*. La iconografía medieval tiene preferencia por las figuras vestidas, a las que considera superiores. Sólo utiliza imágenes carentes de ropa en escenas como ésta.

En las representaciones escultóricas románicas destacan dos temas: el momento de la tentación y la falta, y la vergüenza que conlleva la ocultación de los genitales al ser

⁷ Serán frecuentes en el románico las contraposiciones de Ave-Eva. Ave era la forma de salutación angélica a la Virgen. San Agustín declaraba: “*Latinum Ave est inversum Eva, quia Maria Evae maledictiones in benedictiones convertit*” No es de extrañar que en un pensamiento tan maniqueo como el medieval la figura de la pecadora Eva necesitara una equivalente que la redimiera con lo que no nos ha de extrañar encontrarlas frecuentemente en un mismo contexto.

descubiertos por Dios. Tras estas secuencias y en una proporción mucho menor, se encuentran la creación de Adán y Eva, la expulsión del Paraíso y los trabajos a los que les aboca el pecado.

La función didáctica que es inseparable del románico subraya, en consecuencia, la conciencia de pecado y cuáles son las vías que llevan a la salvación de las almas y a la redención, una de las mayores preocupaciones de la Edad Media. Pero no todos los pecados fueron considerados igual de graves, una categoría que incluso se modificará a lo largo del tiempo. La iconografía también lo subrayó.

2. Los pecados en Edad Media

2.1. Los pecados capitales: (La *Psychomachia* de Prudencio)

La preocupación por la sistematización de los pecados es muy temprana. Cipriano de Cartago (ca. 258) en *De mort IV*, escribió acerca de los ocho pecados principales: gula, avaricia, lujuria, vanagloria, ira pereza, tristeza y orgullo.⁸ Son los mismos que registra el monje Evagrio Pónico (345-399) en su texto *Sobre los ocho vicios malvados* y más adelante Juan Casiano en el siglo V.

En este mismo contexto el poeta Prudencio (348- 410) escribió su *Psychomachia*, o la lucha del alma entre los vicios y las virtudes personificadas, una obra alegórica que gozó de gran notoriedad en el pensamiento europeo medieval. Lo acreditan los numerosos manuscritos (muchos de ellos ilustrados) que se conservan del texto desde época carolingia. Esta popularidad fue determinante en la iconografía y en la literatura medieval. [Lámina 1]

En la obra encontramos el enfrentamiento de la fe contra el paganismo y la idolatría, de la castidad contra la lujuria, paciencia contra ira, humildad y esperanza contra orgullo y engaño, templanza contra libertinaje, razón y caridad contra avaricia, y unidad y fe contra discordia y herejía. Los diversos vicios luchan con las correspondientes virtudes y son derrotados siempre, pero también aparecen figuras bíblicas para ejemplificarlas, como el caso de Job que encarna la paciencia.

⁸ En los orígenes del cristianismo la soberbia ya fue considerada el germen de todos los pecados y por este motivo el más grave. Así lo manifestó san Pablo (Romanos 5:19).

Nos centraremos en la batalla de la castidad contra la lujuria, pues es el tema que aquí nos ocupa. Prudencio no utiliza la palabra “pecado” sino “vicio” para referirse a estas inclinaciones nocivas del alma: “Tú, Guía bueno, no abandonaste a los cristianos, pobres de grandes virtudes y necesitados de fuerzas, al arbitrio de los vicios devastadores”⁹. Prudencio califica a la Lujuria de “meretriz” e incluso de sodomita. Es un vicio altamente sexuado que ralla a la gran puta bíblica del *Apocalipsis*¹⁰ y contrasta fuertemente con la imagen asexuada de la castidad. Ésta, tras traspasar su cuello con una espada, la purifica en el río Jordán “borrando con el bautismo la mancha que hiciera la garganta enemiga”¹¹

Las malas y las buenas mujeres son respectivamente símbolos de vicios y virtudes. Aparecen sexuadas y descritas con sus atributos físicos lo que las convierte en figuras alegóricas físicas, palpables y humanas, según se representarán en la iconografía románica¹². Es por lo visual de estas descripciones que no es de extrañar que muchos manuscritos que albergan la obra tengan una detallada iluminación. Estas representaciones icónicas de los vicios y las virtudes de la *Psycomachia* tendrán una gran fortuna posterior, lo que influirá en la construcción del imaginario medieval sobre la virtud y el vicio.

Columbano de Lexehuil (540-615), por su parte, mantuvo el número de ocho pecados capitales. Fue en el siglo VI con el Papa Gregorio Magno (*circa* 540-604) quien revisó los trabajos realizados por Evagrio y Casiano y determinó en su *Moralia in Job*, (XXXI, XVII) la lista definitiva en siete: lujuria, pereza, gula, ira, envidia, avaricia y soberbia.¹³ Consideró que la tristeza, el pecado que los anteriores también habían señalado, era una forma de pereza. Y será con el nombre de lujuria como éste aparecerá en el listado de sus siete pecados capitales y no como fornicación, que indicaba la unión carnal fuera del matrimonio, tal y como lo habían denominado Evagrio Póntico y Juan Casiano. Su obra constituyó uno de los tratados de mayor difusión de la Edad Media.

⁹ PRUDENCIO, Aurelio. *Obras completas de Aurelio Prudencio /versión española de Alfonso Ortega*. Madrid, La Editorial católica, 1981, p. 314-317

¹⁰ VÉLEZ-SAINZ, Julio. “La iconización de lo femenino en la Edad Media (de Prudencio a la corte de Juan II)” *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación, 3*, 2008, p. 57-75

¹¹ PRUDENCIO, *Obras completas...*, 1981, p. 317

¹² KATZENELLENBOGEN, Adolf. “Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian times to the thirteenth century”, London, The Warburg Institute, 1964 (New York 1934).

¹³ El Papa Gregorio Magno haría de la soberbia la madre de todos los vicios (RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. “Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa”. *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 21, 2005 p. 17). Siglos después, Santo Tomás reiteró esta consideración, afirmando que era “raíz de todos los males” (SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Tratado de los hábitos y las virtudes*. Madrid, La Editorial católica, 1954. p. 823)

San Agustín también asociaba la soberbia al propio Pecado Original: “El principio de la mala voluntad ¿qué pudo ser sino la soberbia?”¹⁴ Defendió que Adán y Eva sí habían conocido el sexo durante su estancia en el Paraíso, pero éste estaba controlado por su voluntad. La sexualidad era natural, pero la lujuria y el placer sexual fueron el resultado del Pecado Original.

Sin embargo no siempre fue así y no para todos. La lucha contra la lujuria, que había estado siempre presente, se acentuará a finales del siglo XI, con el papa Gregorio VII (1020-1085) y un deseo imperante: el de acabar con la relajación moral del clero e imponer a los laicos unas normas de comportamiento mucho más estrictas en cuanto a sexualidad, subordinándola exclusivamente a la procreación en el marco de la sacralización del matrimonio¹⁵. A partir del siglo XII, la tendencia generalizada era la de considerar el Pecado Original como un pecado de carne, resultado de la concupiscencia.

A ello hemos de agregarle que será entre esta centuria y la siguiente en las que se consolidará el sacramento del matrimonio, convirtiendo al clero y a la Iglesia en el principal regulador de la reproducción familiar, pasando así el adulterio a ser considerado como uno de los más graves pecados.¹⁶ Todos estos cambios no pasaron desapercibidos para el arte románico donde destacarán la avaricia y la lujuria como los pecados más representados.

La asociación de la lujuria con el Pecado Original tiene sus raíces en el discurso que San Agustín desarrolla en *La ciudad de Dios*. La lectura que en la Edad Media se dio a estos postulados agustinianos se fue simplificando y radicalizando progresivamente¹⁷, hasta tal punto que la concupiscencia carnal se entendió no como una consecuencia del Pecado Original, sino como el pecado mismo. Esto supondrá que la sexualidad se convertirá en el campo de acción de actitudes pecaminosas que serán unificadas en un vicio denominado lujuria. No podemos olvidar que es en ésta época en la que el sacrificio sexual por la que los clérigos encarnan el orden, su superioridad espiritual, viene marcada por la castidad.

Desde la segunda mitad del siglo XI¹⁸ la Iglesia se dedica con suma energía a luchar por la reforma de sus miembros, denunciando de modo especial la simonía y el matrimonio de los

¹⁴ SAN AGUSTÍN. *La ciudad de Dios*. Madrid, La Editorial católica, 1977-1978 p. 322

¹⁵ CASAGRANDE, Carla. VECCHIO Silvana. “Pecado” *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid, Akal, 2003 p. 637-645

¹⁶ AGUILAR ROS, Paloma. *El adulterio: discurso jurídico y discurso literario en la Baja Edad Media*. Granada, Universidad de Granada, 1989

¹⁷ CASAGRANDE, Carla. VECCHIO, Silvia. *Il sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*. Turín, Einaudi, 2000. p. 232-233

¹⁸ DURLIAT, Marcel. *El Arte Románico*. Madrid, Ediciones Akal, 1992, p. 113

sacerdotes, los conflictos morales, sobre todo los relativos al sexo y al dinero que pasan a un primer plano de la actualidad.

2.2. La iconografía de la Lujuria

Durante el periodo que nos ocupa, la lujuria y la avaricia fueron, tal y como hemos comentado, los pecados más perseguidos por la Iglesia. Dadas las limitaciones de este trabajo nos centraremos en la primera pues es la que nos implica más directamente. La imagen románica arquetípica del castigo de la lujuria es una mujer mordida en sus pechos por serpientes y con un sapo en su sexo¹⁹.

Sabemos por Hesíodo que en el siglo VIII a. C. el culto a la Tierra estaba ya fijado en Grecia representado por la diosa Gea, que en las artes figurativas era representada por medio de un busto de mujer surgiendo de una colina, rodeada por árboles y plantas. Así la encontramos en una crátera de cáliz del museo de Palermo del 400 a.d.C.²⁰.

Esta iconografía sufrirá algunos cambios en época romana. La diosa ya por entonces denominada Tellus y posteriormente Terra Mater [Lámina 2] aparece recostada en medio de un paisaje constituido por rocas, plantas y rodeada de animales, entre los que se encuentra muchas veces la serpiente, con el pecho parcialmente desnudo, sosteniendo el cuerno de la abundancia. Así aparece en el frontal de muchos sarcófagos debido a su asociación a la idea de muerte y del renacimiento²¹.

Desde muy temprano la Iglesia manifiesta una particular aversión por el pecado de la carne. Existen premisas de una demonización del sexo en san Pablo: “Si vivís según la carne, moriréis” (Romanos, 8:13), hecho que se acentuará con la reforma que impulsa Gregorio VII según hemos comentado. Es entonces, sobre el siglo XII, cuando encontramos la imagen del castigo de la lujuriosa, la *femme aux serpents*, haciendo su aparición en la iconografía cristiana. En este contexto resulta arquetípica la imagen del pórtico de Saint-Pierre de Moissac a la que acompaña la imagen del diablo [Lámina 3].

¹⁹ LECLERCQ-KADANER, Jaqueline, “De la Terre-Mère ...”, 1975, p. 37-47

²⁰ NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano R. “De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la catedral de Santiago”. *Semata. Ciencias sociais e Humanidades*, 14, 2002, p. 335-347.

²¹ Cf. CUMONT, Franz. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, París, Geuthener, 1942.

Fue Émile Mâle²² el primero en señalar que la Madre Tierra romana inspiraba esta representación. El arte carolingio²³ con su *renovatio* había rescatado la imagen de la Madre Tierra y la había integrado en la iconografía cristiana, pero la presencia de la serpiente, inductora para el cristianismo de la Caída, facilitó esta transformación a partir de una lectura incorrecta. Para Jean Adhémar, que también trató este tema, el cambio semántico se habría producido en la escultura monumental en el momento en el que los escultores no entendieron esta imagen simbólica de la Tierra-Madre y la interpretaron como una escena de suplicio²⁴. El estudio de Jaqueline Leclercq-Kadaner publicado en 1975, *De la Terre-Mère à la Luxure*²⁵, lo corrobora.

Otros estudiosos han planteado la incidencia de fuentes alternativas²⁶. Es el caso del Apocalipsis de san Pablo que data del siglo IV, donde las mujeres pecadoras contra la castidad, son entregadas a dragones y serpientes, o de los hadices árabes que recogen por primera vez el castigo de la mordedura de serpientes en pechos y genitales²⁷.

Es interesante destacar que la mayoría de las veces el sujeto paciente del castigo es una mujer, relacionando así el profundo pensamiento misógino junto con una cultura eclesiástica que es sobretodo monástica. Como señala Chiara Frugoni, la mujer “encarna la tentación diabólica que llama a la debilidad de la carne”²⁸. Aún así encontramos excepciones, como en el caso de la portada de la Seu d’Urgell que presenta una distinción interesante. Aquí la mujer es sustituida por una sirena de dos colas en el primer capitel interior del lado izquierdo de la portada norte. Se agarra con ambas manos de éstas mientras dos serpientes se aferran a sus pechos. El capitel opuesto del lado contrario mantiene con este una estrecha relación. La escena es similar, lo anecdótico es que las serpientes muerden el pecho de un hombre. Se castiga la lujuria tanto masculina como femenina. [Lámina 4]

²² Mâle, Émile. *L’Art Religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l’iconographie du Moyen Âge*. París, Ed. Armand Colin, 1966

²³ Para mayor explicación sobre su aparición en el arte carolingio ver LECLERCQ-KADANER, Jaqueline, “De la Terre-Mère...”, 1975, p.37-47

²⁴ ADHÉMAR, Jean. *Influences antiques dans l’art du moyen age français*. Londres, The Warburg Institute, 1976 (1963)

²⁵ J. LECLERCQ-KADANER, “De la Terre-Mère...”, 1975, p. 37-47.

²⁶ MONTEIRA ARIAS, Inés. “Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una interpretación contextualizada en relación con el Islam”. *Codex Aquilarensis*, 21, 2005, p. 56-61. En este artículo la autora realiza una detallada exposición sobre los motivos que la llevan a tomar dichas conclusiones.

²⁷ “El tormento de los libidinosos en el infierno musulmán consiste en ser picados y mordidos por serpientes y alacranes, llegándose a especificar que estas mordeduras serán en las partes de su cuerpo en que se besaron. Así, en el infierno musulmán, las serpientes atacan a los lúbricos y muerden los senos y el sexo de las mujeres impúdicas hasta el punto de erigirse en símbolo de la lujuria, con su directo paralelismo en la escultura románica” (I. MONTEIRA ARIAS, “Las formas del pecado...”, 2005, p. 58).

²⁸ FRUGONI, Chiara. “L’iconographie de la femme au cours des Xe-XII^e siècles” *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX, 1997, p.181

Las primeras representaciones de la lujuria en estos términos aparecen finales del siglo XI, difundiéndose ampliamente sobre todo en Francia. En Navarra aparece hasta cuatro veces en la portada de Santa María la Real de Sangüesa (significativamente una portada vinculada a un escultor borgoñón) como advertencia de los efectos de la concupiscencia [Lámina 5]. También la descubrimos en un capitel de la girola de la Catedral de Santiago de Compostela, [Lámina 6] y en otro interior de la Catedral de Jaca, [Lámina 7].

En el arte románico catalán será un tema frecuente en los claustros. Está presente en los de las catedrales de Tarragona [Lámina 8] y Girona [Lámina 9], pero el ejemplo más significativo lo descubrimos en el del monasterio benedictino de Sant Pau del Camp, en Barcelona. Una mujer desnuda de cintura para arriba mordida por dos sapos preside uno de sus capiteles junto al Pecado Original²⁹. La coincidencia es bien significativa puesto que apunta hacia la relación de éste último con la concupiscencia carnal.

En la portada románica del claustro de la catedral de Barcelona también encontramos la imagen de la lujuriosa, en este caso en el ábaco del capitel central de la jamba izquierda. La mujer está desnuda y con una de sus manos cubre su sexo; un sapo y una serpiente le succionan los pechos. En el ángulo del mismo ábaco una mujer, tal vez la misma dada la similitud de las facciones, sostiene la cabeza de un hombre que ha sucumbido a sus encantos, es decir a la tentación³⁰. En ambas escenas se considera a la mujer como la incitadora del pecado carnal y acreedora prioritaria del castigo.

2.3. Los Penitenciales:

No hay pecado sin posibilidad de arrepentimiento y perdón. Cristo confirió la potestad de perdonar los pecados a Pedro y sus apóstoles, una acción que adquirirá dimensión sacramental en el seno de la iglesia. A lo largo de la Edad Media podemos diferenciar hasta

²⁹ “La representació de la luxúria s’associa a vegades amb la figura de la primera dona pecadora. Així, per exemple, a la façana de la ja esmentada casa de Saint-Antonin, el pilar del pecat d’Adam i Eva és acompanyat per una sèrie de capitells amb parelles de sirenes-peix i sirenes-ocell, algunes mossegades per serps, clares al·lusions a la luxúria. A Sant Pau del Camp, i per la ubicació d’aquesta parella de capitells, és probable que interessés més representar el pecat concret i el seu càstig corresponent que no pas el seu origen bíblic generalitzat” (CAMPS, Jordi, LORÉS, Imma. “El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l’escultura barcelonina del segle XIII”, *Lambard*, VI, 1991-1993, p. 100).

³⁰ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. “Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa”. *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 21, 2005, p.15

tres tipos de regímenes penitenciales en el seno de iglesia latina: la penitencia antigua, la penitencia tarifada y la confesión actual.³¹

En los primeros siglos del cristianismo el arrepentimiento por los pecados cometidos y la debida penitencia para purgarlos era única, irrepetible y pública, siendo postergada generalmente hasta el lecho de muerte. Los únicos que podían administrar dicho sacramento eran los obispos. A pesar de que probablemente la confesión de los pecados se realizaba en privado³², la penitencia debía hacerse públicamente y en las catedrales. El castigo se escenificaba con la expulsión de los penitentes de la comunidad a principios del período cuaresmal y con su reconciliación el Jueves Santo. La comunidad estaba invitada a llorar, orar, a gemir por y con los penitentes. Sabemos que el pecador sólo podía acceder una vez en la vida a la penitencia y que incluso reconciliado, quedaba marcado hasta el fin de sus días, aceptando la muerte civil y social y la ruptura de hecho de la comunidad conyugal.

Poco a poco la Iglesia fue adaptándose a los nuevos tiempos. Sobre el siglo VIII el nuevo sistema penitencial, el tarifado, fue introducido en el continente por los misioneros irlandeses. Los primeros libros que lo documentan aparecen un par de siglos antes en sus monasterios. Un texto del monje Finnian (ca. 550)³³ dedica un cincuenta y uno por ciento de sus disposiciones a la sexualidad de los pueblos a catequizar. A través de él constatamos lo que se admitía en el seno del cristianismo y las penas en que incurrían quienes no seguían los parámetros establecidos. Su originalidad deriva de la tasa que se vincula a cada uno de los pecados cometidos. En este caso el cristiano podía recurrir a la penitencia tarifada tantas veces como pecara. Buscaba a un confesor haciendo una declaración detallada de sus faltas y éste le imponía una tarifa. La confesión se hacía de modo espontáneo o bien, siendo el modo más frecuente, mediante un cuestionario con el que el confesor interrogaba al penitente según el penitencial que tenía en sus manos. Leyendo los penitenciales más antiguos, parece que el perdón se lograba de forma automática una vez cumplida la penitencia impuesta, pero los rituales presentan otro desarrollo posible: el pecador se retiraba después de la tasación pero, una vez realizada su penitencia, volvía por segunda vez al confesor para obtener la absolución.

Cada pecado tenía una penitencia precisa. Podían ser mortificaciones más o menos duras, y más o menos duraderas, pero sobre todo encontramos ayunos de duración variable según el pecado y el penitencial. No podemos pretender encontrar la misma interrelación en todos

³¹ Cif. VOGEL, Cyrille. *Le pêcheur et la pénitence au Moyen Âge*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1969

³² "Le processus pénitentiel antique était public, mais non pas l'aveu des fautes, lequel intervenait dans une forme que nous ignorons, devant l'évêque au moment où le pêcheur allait solliciter son admission parmi les pénitents. La publicité provient du caractère essentiellement communautaire et ecclésial de la pénitence Antique" C. VOGEL, *Le pêcheur ...*, 1969, p.17

³³ SAENZ MATIENZO, Romualdo. *Historia de la represión de la sexualidad. La sexualidad europea de los siglos VI-XII en el espejo de los penitenciales*. Buenos Aires, Dunken, 2012 p.10

los penitenciales. Van variando, si bien existen ciertas características comunes: los pecados asociados a la sexualidad de clérigos y laicos tienen un importante desarrollo, junto con los relacionados con la violencia y el robo.

Al parecer este nuevo sistema no resultaba satisfactorio y entre los siglos VIII y XII aparece lo que Cyrille Vogel describe como la “la dicotomía penitencial”³⁴. En época carolingia se introduce una interesante distinción: si el pecado es grave y público, se le aplicará penitencia pública según el sistema antiguo; si el pecado es grave pero oculto, la penitencia será secreta, según el sistema de la penitencia tarifada. Así, la misma falta, dependiendo de si era de conocimiento público o se quedaba en la esfera privada era tratada de formas distintas³⁵. No encontraremos homogeneidad entre los diversos libros, incluso podemos encontrar variaciones de las penas dependiendo del sexo, el cargo o el nivel social.

El obispo Burchard de Worms, (965-1025) hizo un intento de sistematización y ordenación del sistema penitencial. Escribió una de las obras que gozaron de mayor difusión durante la edad media: *Los XX Libros de los Decretos*, del cual nos interesa especialmente el libro XIX, *Corrector sive Medicus*³⁶ que es una síntesis de los libros anteriores y constituye un penitencial tarifado muy manejable. En el capítulo cinco aparece un amplio cuestionario para interrogar al cristiano sobre sus posibles transgresiones morales, cada una de las cuales se acompaña de la correspondiente penitencia. Comprende doscientas preguntas sobre todo tipo de temas. Las ciento cuarenta y ocho primeras están dedicadas a ambos sexos, pero las restantes conciernen sólo a las mujeres y tratan sobre supersticiones, delitos sexuales, abortos, infanticidios, prostitución, hechizos de amor. Las penitencias de todas ellas son estrictas y severas.³⁷ Las catorce primeras preguntas del cuestionario están centradas en el homicidio y en sus diversas modalidades. Entre la quince a la treinta y siete se aborda todo lo referente al pecado sexual, tanto dentro como fuera del matrimonio, de lo que se infiere que el obispo de Worms dedica un cuarenta y nueve por ciento del texto a la sexualidad.

Las prescripciones de ayuno³⁸ y las oraciones, entre otros, eran los medios para obtener el perdón divino. También existía la posibilidad de una redención o conmutación, que era una

³⁴ VOGEL, Cyrille. *La penitencia en la Edad Media*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1999, p.20-22

³⁵ La peregrinación penitencial, tan característica de la Edad Media, surgirá en este contexto. Ver C. VOGEL, “Le pèlerinage pénitentiel...” 1964, p. 113-153

³⁶ GAGNON, François. *Le Corrector sive Medicus de Burchard de Worms (1000-1025): présentation, traduction et commentaire ethno-historique*. Dissertação. Montréal, Université de Montréal, 2010.

³⁷ Para más información: C. VOGEL, *Le pêcheur...* 1969, p. 80-113

³⁸ Según Caroline Walker Bynum que ha investigado el significado religioso de la alimentación en las mujeres de entre los siglos XII y XIV, la penitencia del ayuno era una de las renuncias más dolorosas. (WALKER BYNUM, Caroline. *Jeûnes et festins sacrés: les femmes et la nourriture dans la spiritualité médiévale*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1994, p. 124). La sociedad medieval consideraba la gula como una especie de lujuria, mientras que por otro lado, las prácticas ascéticas más extendidas eran las de la abstinencia de la alimentación.

manera de realizar la penitencia pero por medio de equivalencias. Estas podían suponer una reducción de la pena original, muchas veces mediante dinero o bien porque dichas penas eran realizadas por terceros que reemplazaban al penitente.³⁹

Cyrille Vogel opina que la mayoría de libros incluían un prólogo o apéndice, como en el caso del de Burchard de Worms, que en su capítulo doce ofrece alternativas para sustituir períodos de ayuno por misas: “un año de ayuno se rescata con treinta misas; siete o doce días de ayuno con una misa...”⁴⁰. Obviamente las misas tenían un precio que se indica. En estos apéndices también se encuentran “redenciones” en forma de dinero: “tres años de ayuno se rescatan con sesenta sueldos de oro o con el pago del precio de un esclavo o una esclava”⁴¹

Es necesario recordar que el objetivo de la penitencia no era sólo obtener el perdón de Dios; también tenía una dimensión educadora que implicaba que el pecador recobrar o rehabilitara su relación con la Iglesia, con Dios y con la sociedad⁴². De ahí la importancia que se otorgaba al pecado si tenía dimensión pública o no.

Gracias a estos textos y concretamente al Pontifical romano-germano del siglo X⁴³, *Libri duo de synodabilis causis et disciplinis ecclesiastici*, de Regino de Prüm, cronista y monje benedictino, contamos con importantes testimonios sobre el desarrollo de la penitencia pública. El Miércoles de Ceniza los pecadores se presentaban ante el obispo, vestidos con cilicio y descalzos, postrándose ante él y proclamando su falta. Posteriormente los párrocos establecían el grado de su penitencia y el obispo los conducía hacia la Iglesia donde oraban. La primera parte de la ceremonia se desarrollaba frente al templo, tras ello, los penitentes eran llevados al interior de la iglesia y, postrados, apoyando rodillas y codos, se les imponía la ceniza en la cabeza mientras se proclamaba: “recuerda hombre que polvo eres y polvo serás” (Génesis 3:19). Este momento era revivido litúrgicamente con los penitentes en postura horizontal, estirados, con la cabeza hacia el suelo o cubierta por sus manos. Poco después se procedía a su expulsión de la comunidad (es decir del templo) recibiendo la bendición final y se les decía que “como Adán fue expulsado del Paraíso, también serán expulsados de la Iglesia por sus pecados”. El destierro del templo se acompañaba de una cita del Génesis (3:19): “comerás el pan con el sudor de tu frente”. La reconciliación se

³⁹ Estas posibles substituciones generaron severas críticas a los penitenciales por parte de sus detractores. Autores como J.T. McNeill y H. M. Gamer aluden a dos: por un lado, la falta de autoridad que ello comportaba y, por otro, el efecto corruptor que producían las conmutaciones por dinero. McNEILL, J.T. GAMER, H.M. *Medieval Handbooks of Penance. A translation of the Principal Libri Poenitentiales*. New York, Columbia University Press, 1990 (New York, 1938) p. 46

⁴⁰ C. VOGEL, *La penitencia en la Edad Media ...*, 1992, p. 25

⁴¹ *Ibidem*, p. 25

⁴² J.T. McNEILL, H.M. GAMER, *Medieval Handbooks...*, 1990 (1938) p. 47

⁴³ VOGEL, Cyrille. “Le Pontifical romane-germanique du Xe siècle. Nature, date et importance du document”. *Cahiers de Civilisation Médiévale VI*, 1963, p. 27-48

realizaba el Jueves Santo mediante una serie de ritos que concluían con la imposición de manos por parte del obispo, significando que se les admitía de nuevo en la comunidad.⁴⁴

Durante el siglo XII encontramos interesantes novedades en el *Liber poenitentialis* de Alan de Lille (1128-1202).⁴⁵ El feudalismo comienza a declinar y la importancia del individuo y de sus actos modifica el concepto de pecado. Atendiendo a su específica circunstancia un mismo pecado no podrá resolverse del mismo modo.

Más destacable e intelectual será la visión que Pedro Abelardo⁴⁶ (1079-1142) desarrolla en su *Ética, o conócete a ti mismo*⁴⁷, al introducir el fundamento de la moralidad de las acciones humanas. Su planteamiento sobre los vicios y las virtudes al afirmar que son disposiciones que no dependen de la actividad humana, sino que son previas a ésta, y que por lo tanto no son lo mismo que el pecado, es rompedor. Diferenciará entre vicio, pecado y una mala acción. El vicio nos inclina hacia el mal pero está fuera de la moral, siendo una inclinación natural. Eso no quiere decir que sea determinante, pues la persona tiene dominio sobre estas inclinaciones y puede cambiar la dirección de sus actuaciones consciente y libremente. Por lo tanto: “Llamamos pecado a éste consentimiento, esto es, a la culpa del alma por la cual ésta merece la condenación o se hace culpable ante Dios”.⁴⁸

Aunque ya hemos comentado que el actual sistema penitencial se introduce a finales del siglo XII, los cambios no se producen de forma automática ni homogénea. Un ejemplo lo proporciona la catedral de Huesca⁴⁹. Según la XXVIII parte del *Pontificale* del siglo XIII que se guarda en el archivo de la catedral, dedicada a la reconciliación de los penitentes, sabemos que la penitencia pública subsistía por entonces. La *Consueta Sedis Oscensis*, código del siglo XV demuestra, por su parte, cómo seguía viva aunque ya muy mitigada. Mientras que ésta última fuente describe minuciosamente las ceremonias del Miércoles de Ceniza y del Jueves Santo, el Pontifical contiene las indicaciones ceremoniales que acompañan la parte textual y musical del Jueves Santo. Ambos libros se complementan.

⁴⁴ Esta identificación alegórica de los penitentes con el pecado de Adán y Eva es lo que ha llevado, como veremos más adelante, a identificar como penitencial la portada de Saint-Lazare de Autun y, a su imagen, las de la catedral de Jaca y la antigua portada norte de Santiago de Compostela.

⁴⁵ RAÑA DAFONTE, César. “Scito te Ipsum. La responsabilidad individual y los penitenciales del siglo XII” *Revista española de filosofía medieval*, 8, 2011, p. 69-80.

⁴⁶ *Ibidem*. p.76-77

⁴⁷ ABELARDO, Pedro. *Ética o conócete a ti mismo*. Buenos Aires, Aguilar, 1971, p.111

⁴⁸ *Ibidem*, p.116

⁴⁹ Esta información la podemos encontrar en DURÁN GUDIOL, Antonio. “La Penitencia Pública en la catedral de Huesca” *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 12, 1952, p. 335-346. También en: DE SILVA VERÁSTEGUI, M^a Soledad. “Espacios para la penitencia pública y sus programas iconográficos en el Románico Hispano” *Clio & Crimen: Revista de Historia del Crimen de Durango*, 7, 2010, p. 111-135 y en el artículo

En el periodo comprendido entre finales del siglo XII y principios del XIII las tres modalidades de penitencia que se administran son la penitencia solemne o pública, reservada exclusivamente al obispo, que se aplica a los pecados públicos especialmente escandalosos y que se hace coincidir con el período cuaresmal. La otra modalidad denominada penitencia pública no solemne, se imponía a los pecados públicos menos graves. Podía ser impuesta por cualquier sacerdote y se celebraba sin la solemnidad cuaresmal. Por último, la penitencia privada, que tiene como interlocutor al confesor y que pervive hasta nuestros días. Se impone por los pecados ocultos de toda clase.⁵⁰

3. Espacios para la penitencia pública

3.1. La enigmática Eva de San Lázaro de Autun: ¿Lujuria o Penitencia?

La asimilación de Eva con el pecado de la lujuria tiene uno de sus máximos exponentes en el dintel de San Lázaro de Autun. Puesto que esta imagen sintetiza todos los elementos que tratamos en el presente trabajo, hemos creído interesante hacernos eco del análisis que le dedicó en 1972 Otto Karl Werkmeister.⁵¹

El relieve con la imagen de Eva está depositado actualmente en el Museo Rolin de Autun. [Lámina 10]. Una descripción de 1482 de la desaparecida portada norte de la Iglesia informa que el tímpano lo ocupaba la Resurrección de Lázaro y que por debajo de él se situaban las imágenes de Adán y Eva. Dado que ésta aparece en un relieve horizontal, es probable que la figura de Adán adoptara una posición similar.

Detrás de la imagen de Eva se observa la garra del diablo con unas dimensiones similares a las de las manos de ella. Según su posición se cree que el demonio estaría en la misma postura y de parecido tamaño. Esto último sería una excepción pues en Autun todas las figuras diabólicas que aparecen, ya sea en la portada como en el interior, son desproporcionadas. La extraña posición de Adán y Eva también la adoptan las homónimas que figuran en un ventanal geminado abierto en el muro de poniente de la iglesia burgalesa de Rebolledo de la Torre, datada en 1186. Según el profesor Werckmeister, la figura perdida de la catedral de Autun debía asemejarse a la de Rebolledo de la Torre y no duda en afirmar que ambas obras debían de estar relacionadas con una tradición común.

Iconográficamente, la Eva de Autun sintetiza el pecado y la penitencia. Mientras con una mano coge el fruto prohibido, lleva la otra a su mejilla. La combinación de ese gesto junto

⁵⁰ C. VOGEL. *La penitencia en la Edad Media...* 1992, p. 29-30

⁵¹ O.K. WERCKMEISTER. "The lintel Fragment..." 1972, p.1-30

con la posición reclinada de su cuerpo es ajena a la tradición textual bíblica y a su iconografía privativa. Sin embargo, la figura arrodillada y apoyada con el codo con una de sus manos en la mejilla, ya la encontramos en tempranas representaciones del Génesis como en la *Biblia de San Pablo* del siglo IX. En esta miniatura es la figura de Adán la que adopta esta postura de piernas dobladas, como el codo, llevándose su mano a la cara, si bien en este caso tal gesto indica que está dormido.

Como apunta Werckmeister, lo que se plasma en Autun puede que hubiera partido de este prototipo iconográfico. Aunque como antecedentes textuales e iconográficos también puede invocarse el poema denominado *Génesis B* del manuscrito de *Caedmon* del siglo X [Lámina 11] [Lámina 12] o la miniatura de Aelfric del siglo XI, puesto que ambas fuentes identifican este gesto como signo de dolor. El primero trata ampliamente el arrepentimiento, el lamento e incluso la penitencia y en la miniatura que lo ilustra Adán se encuentra tras unos árboles con la mano en la cara. En la miniatura de Aelfric el gesto es una respuesta a la expulsión del Paraíso tras el juicio divino.

Como se ha señalado, Eva, a la par que está cometiendo el pecado, se arrepiente, y tras ella se advierte la presencia de una garra. La presencia y la acción del diablo no se corresponden con la tradición bíblica pero, en cambio, sí con la exégesis medieval de la maldición de Dios hacia la serpiente que la condenó a arrastrarse sobre su pecho y su barriga. Para san Agustín ésta maldición estaba más relacionada con el demonio que con la serpiente, del que ésta última era instrumento. En el siglo XII este pasaje podría haber sido comprendido como una metáfora de los vicios a los que induce el Mal. Más importante es la asimilación del movimiento sinuoso que realiza la serpiente al acercarse a sus víctimas, como la posición de la Eva de Autun. Es a este nivel como se extiende la maldición de los reptiles a los pecadores que han sucumbido a la dominación del diablo. De acuerdo a esta interpretación, tanto la figura desaparecida de Adán como la de Eva, serían ejemplo de los pecadores.

Si pensamos en los temas que incorporaba el desaparecido portal de Autun de acuerdo con las descripciones previas a su desmantelamiento, junto con el relieve de Eva, también se mostraba la resurrección de Lázaro. En la literatura medieval se hace coincidir muchas veces la secuencia donde Adán y Eva se ocultan de Dios (Génesis 3, 8) con la resurrección de Lázaro. Desde los primeros tiempos cristianos el milagro de Cristo hacia Lázaro fue entendido como una alegoría del sacramento de la penitencia. La resurrección del hombre muerto fue identificada como el renacimiento del pecador, espiritualmente muerto hasta alcanzar el beneficio de la absolución. En Autun la coherencia iconográfica derivada de la coincidencia de dos arquetipos (el pecado y el símbolo de la confesión, el acto espiritual decisivo por parte del pecador) era plena. Mientras la Resurrección de Lázaro, quizás un cadáver vendado en posición vertical que proclama una vida de renovación espiritual, el cuerpo vivo de Eva, cuya belleza física reafirma la persistencia de la vida terrenal, sirve

para mostrar la deprimente desgracia de un conflicto moral sin fin. La idea patrística de la concupiscencia sexual como causa del Pecado Original se mantuvo durante el siglo XII, de ahí que la sexualidad reconocida como uno de los puntos más importantes de la existencia humana fuera sometida a una regulación total. Burchard de Worms e Ivo de Chartres, entre otros, tuvieron que definir las sanciones canónicas preceptivas registrando, de paso, una increíble variedad de licencias sexuales.

3.2. La penitencia pública en las catedrales de los reinos hispánicos

El desarrollo de la penitencia pública solemne contaba en las catedrales con un espacio privativo al que se adaptó el programa iconográfico de la puerta que lo presidía. Dentro del románico hispánico destacaremos la portada occidental de la catedral de Jaca y la antigua puerta norte de la de Santiago de Compostela.

La fábrica de la catedral de Jaca es la más antigua del reino de Aragón. Se erigió entre finales del siglo XI inicios del XII y adosado al sector occidental presenta un profundo atrio, al fondo del cual se sitúa la portada de la iglesia. Es de arco de medio punto con seis arquivoltas en gradación que envuelven un tímpano presidido por un crismón trinitario flanqueado por sendos leones. El de la derecha, furioso, pisotea a un oso y a un basilisco. El de la izquierda, tranquilo, protege a una persona que sostiene una serpiente con su mano. Una inscripción desplegada en la zona inferior del tímpano que se complementa con otras dos dispuestas encima de ambos leones desvela el sentido de esta temática: En cuanto a la inscripción que enmarca al Crismón leemos: HAC IN SCVLTVRA LECTOR SIC NOSCERE CVRA/ P. PATER. A. GENITVS. DVPLEX EST SP(iritu)S ALMVS/ HII TRES IVRE QVIDEM doMINVS SVNT VNVS EST IDEM (Lector, en esta escultura trata de conocer esto: que la P es del Padre; la A es el Hijo engendrado; la doble (letra) es el Espíritu Santo. Ellos tres sin duda son por derecho un único y el mismo Señor) [Lámina 13] A los lados del crismón aparecen dos escenas presididas por leones que miran hacia la rueda. El de la izquierda, león con la boca cerrada, aplasta a un hombre vestido con túnica y agarrando una serpiente. Sobre esta representación hay otra inscripción: PARECERE STERNENTI LEO SCIT XTVSQVE PETENTI (el león sabe respetar al que se posterna y Cristo al suplicante). En el ala derecha se encuentra otro león también en dirección al crismón y con la boca abierta mostrando sus dientes. Por debajo, un oso y entre las patas un

basilisco. Aquí el texto que aparece es el siguiente: IMPERIVM MORTIS CONCVLCANS LEO FORTIS (el poderoso león aplasta al imperio de la muerte)⁵².

Para Serafín Moralejo la portada con su Crismón proclama a Dios Uno y Trino y la exaltación salvífica de la penitencia pública. Los capiteles evocan la ley divina, su transgresión por medio del pecado y tras el arrepentimiento a través de las figuras de Daniel y Moisés, la penitencia y el perdón de Dios.⁵³ Este programa penitencial culmina en el tímpano donde imágenes e epigrafía se complementan, traduciendo el mensaje del perdón y la misericordia de Dios.⁵⁴

Tanto la portada como el pórtico que la cobija son penitenciales. La primera por su iconografía, y este último por tratarse de un amplio espacio en el que pueden cobijarse los pecadores sometidos a penitencia pública a resguardo de las inclemencias climáticas. Recordemos que en Aragón diversos textos medievales (XI-XV) registran esta práctica⁵⁵. Estos textos nos indican desde los rezos que acompañan el desarrollo del ritual hasta los espacios que van a acogerlo. La mayor parte acontece en el presbiterio de la catedral o en su claustro. Pero sobre todos ellos destaca el atrio que precede la puerta de entrada al templo [Lámina 14].

En cuanto a la Catedral de Santiago de Compostela, fue Werckmeister quien llamó la atención por primera vez sobre la relación entre la antigua portada norte decorada con el ciclo del Pecado Original y el desarrollo de algunos ritos penitenciales como la expulsión de los penitentes.⁵⁶ Fue Serafín Moralejo, no obstante, quien analizó en profundidad dicho programa dentro de un contexto de pecado y penitencia.⁵⁷

Dicha portada fue desmontada a mediados del siglo XVIII y Moralejo se basó para su reconstrucción en la descripción que proporciona Aymerico Picaud en la guía del peregrino que se integra en el *Codex Calixtinus*. Dado que algunas descripciones son muy ambiguas

⁵² Para la transcripción epigráfica: ESTEBAN LORENTE, Juan F. "Las inscripciones del tímpano de la catedral de Jaca" *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 10, 1991, p. 143-162

⁵³ MORALEJO, Serafín: "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca". *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, I. Zaragoza, Anubar, 1977, p. 173-198

⁵⁴ Como apunta Moralejo: "las inscripciones y figuraciones del tímpano pueden resumirse en una exaltación de las virtudes de la Penitencia Sacramental, en una exhortación a la súplica y al arrepentimiento". *Ibidem*, p.180

⁵⁵ Recordemos que se registra en pontificales, misales, consuetas y en el Sacramento-Evangelario (M^a S. DE SILVA VERÁSTEGUI, "Espacios para la penitencia pública...", 2010, p.111-135).

⁵⁶ O.K. WERCKMEISTER, "The lintel Fragment ..." 1972, p. 1-30.

⁵⁷ MORALEJO, Serafín. "La primitiva fachada norte de la cathedral de Santiago" *Compostellanum*, XIV, 1969, p. 623-668. MORALEJO, Serafín. "Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane" *Les dossiers de l'Archéologie*, 20, 1977, p. 87-103. De nuevo en: MORALEJO, Serafín. "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. Etat des questions", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, 1979, p. 79-106.

es mérito de Moralejo el haber identificado como procedentes de la portada norte algunas imágenes que han llegado hasta nosotros, trasladadas a otros enclaves, tras su desmontaje.⁵⁸

La admonición de Adán y Eva se encuentra en el museo de la catedral, y la expulsión integrada en el friso de Platerías. En ambas imágenes los protagonistas ocultan su sexo. Estas secuencias, junto a otras que se mencionan en el estudio, llevan a Moralejo a concluir que el tema fundamental de la portada desaparecida era el pecado-anuncio de redención. Arguye dos razones para ello. La primera, que este significado es muy oportuno en una basílica de peregrinación y en la puerta que acogía a los peregrinos. Por otro lado, que se trataba de un ritual que otorgaba una gran importancia a Adán puesto que se iniciaba el Miércoles de Ceniza, que es cuando la iglesia expulsaba a los penitentes, al igual que habían sido expulsados del Paraíso Adán y Eva. [Lámina 15]

También en este caso los estudiosos que se han ocupado con posterioridad de la primitiva fachada norte de la catedral de Santiago han aceptado la lectura propuesta en su día por Serafín Moralejo, reconociendo al programa un sentido penitencial.

4.Representaciones iconográficas del Pecado Original en Catalunya:

4.1. Portadas

Santa Maria de Covet

Santa Maria de Covet es una iglesia románica del siglo XII situada en el Pallars Jussà. Su portada, orientada hacia poniente, destaca por su riqueza iconográfica. Aunque no sea posible abarcarla en su totalidad en este trabajo, para comprender la imagen que nos interesa, sí debemos hacer ciertas acotaciones.⁵⁹

Dicha portada se compone de cuatro arquivoltas en degradación que enmarcan un tímpano presidido por una *Maiestas Domini* dentro de una mandorla sostenida por un querubín y un serafín. Junto a ellos aparecen las figuras de los evangelistas Mateo y Juan; Marcos y Lucas se localizan fuera de este marco.

⁵⁸ El autor vuelve a tratar el tema brevemente en MORALEJO, Serafín. "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago" *Compostellanum*, XXX, 1985, p.415-416

⁵⁹ Hasta hoy, el trabajo más exhaustivo que se ha dedicado a la portada en su vertiente estilística e iconográfica es el de YARZA LUACES, Joaquín. "Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet". *Quaderns d'Estudis Medievals*, 9, 1982, p. 535-556. Estudio revisado y recogido con otros del autor en el libro: *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona: Anthropos, 1987, p.182-230. En todo lo que comentamos a propósito de esta portada seguimos al historiador.

La arquivolta exterior consta de doce dovelas. La clave central está presidida por el Pecado Original, situándose Adán y Eva a ambos lados del Árbol del Bien y del Mal. La particularidad de este episodio radica en la gestualización de ambos personajes. Si con la mano derecha ocultan su desnudez, la izquierda se sitúa en torno a su cuello. En el árbol vemos a la serpiente enroscada que mira hacia Eva. Tanto ella como Adán tienen a su lado el fruto prohibido.

Por lo que respecta a los temas que acompañan el Pecado Original, de izquierda a derecha, el extraño personaje contiguo está dotado de dos troncos y sus correspondientes cabezas. Se le ha relacionado con el signo de Géminis, el sexto signo zodiacal que aquí ocupa la sexta dovela. Esta singular figura se apoya en otra de carácter demoníaco. Se trata de un busto desnudo del que surgen dos enormes orejas. No es el típico ser maligno románico pero, a partir de sus rasgos, sus connotaciones negativas son evidentes. Géminis se apoya en él, no lo aplasta.

La dovela opuesta a Géminis la ocupan dos saltimbanquis, uno de pie y el otro boca abajo, ejecutando una extraña contorsión. Es sabido que estos personajes no estaban bien vistos por la Iglesia y este detalle no es secundario en el significado general del programa que se despliega en la puerta. La figura masculina que se encuentra a la izquierda de Géminis tira de sus largos cabellos, un gesto que hay que leer como signo de desesperación.

La siguiente arquivolta presentaba tres figuras, una de ellas perdida desde antiguo. Yarza sugirió que se trataba de personajes veterotestamentarios. Identificó a Noé, a quien se atribuye haber realizado un sacrificio, tras el Diluvio. También a Daniel en la fosa de los leones. El tercer personaje correspondía a Abraham preparándose para sacrificar a Isaac. Un dibujo de la portada realizado a finales del siglo XVIII, antes de que se destruyera este elemento, desvela la naturaleza de este asunto iconográfico perdido.⁶⁰ Estas figuras encarnan el camino hacia la salvación que culmina en la visión apocalíptica que preside el tímpano. Por el contrario, la arquivolta exterior con el Pecado Original y las figuras negativas que flanquean a sus protagonistas, expresan la Caída y los efectos del mal en el mundo.

⁶⁰ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "La portada romànica de Santa Maria de Covet i el sepulcre romà d'Ager a través d'uns dibuixos de la Reial Acadèmia de la Historia", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, XVIII, 2005-2006, p. 87-96.



Representación del Pecado Original en la arquivolta exterior de la portada de Santa Maria de Covet

Santa Maria de Montserrat:

De la fábrica románica del monasterio benedictino de Montserrat, situado en el Bages, sólo se conserva la portada, del siglo XII, aunque en la actualidad no se encuentra en su enclave original. Ahora se localiza en el lateral derecho del claustro del abad Argeric y su estado es bastante deficiente⁶¹.

Consta de cinco arquivoltas en degradación. La decoración escultórica que ornamenta los capiteles comprende escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento: Sansón venciendo al león con Adán y Eva, por un lado, y escenas de la vida de la Virgen María y de Jesús, por otro. También hay animales monstruosos y decoración vegetal. El tímpano lo preside una *Maiestas Mariae*.

El capitel que nos interesa está situado a la derecha de la portada, en el interior. Adán se encuentra a la izquierda y Eva a la derecha del Árbol del Bien y del Mal, en cuyo tronco se enrosca la serpiente. Eva lleva su mano izquierda al cuello y con la derecha cubre su sexo. La escena contigua corresponde a la expulsión del Paraíso que protagoniza en exclusiva Adán. En el capitel del lado opuesto se sitúa la Virgen María subrayando la contraposición Ave-Eva tan usual en el románico.

⁶¹ BARRAL I ALTET, Xavier. "Santa María de Montserrat", *El Bages* (Catalunya Romànica, XI), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 306-313



Capitel de la portada románica de Santa María de Montserrat

Santa Maria de Manresa

La iglesia actual de Santa Maria de Manresa es de época gótica pero se conservan vestigios de fábricas anteriores. Sobrevive, entre otros, una portada de época románica cuyo emplazamiento primitivo se ignora.⁶² Es de arco de medio punto e incorporaba un tímpano presidido por una *Maiestas Mariae* que fue sustituido por una copia debido a su deterioro. La puerta queda enmarcada por sendas columnas, coronada por capiteles historiados. A pesar de su mal estado la temática se identifica sin problemas. El del lado sur incorpora el Pecado Original. Adán, con barba, se sitúa a la derecha del árbol y parece llevarse la mano izquierda a la cara. En el lado opuesto está Eva, observada por la serpiente; lleva su mano izquierda al pecho y con la derecha cubre su desnudez, parece que con una hoja.

Es una escena de nuevo antitética respecto a la imponente figura de María que ocupa el tímpano. La puerta confronta de nuevo a Eva, la mujer por la que se introdujo el pecado en el mundo, con María (Ave) que dio a luz al Redentor. El capitel lo presiden personajes luchando.

⁶² BARRAL I ALTET, Xavier. "Santa Maria de Manresa". *El Bages* (Catalunya Romànica, XI), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 269-272



Capitel de la portada de la Colegiata Basílica de Santa María de Manresa

Sant Pere d'Olopte

Se trata de una iglesia situada en la Cerdanya cuya fábrica se sitúa entre los siglos XII y XIII. De una sola nave con ábside semicircular en la cabecera, se cubre con una bóveda de cañón apuntado. La puerta de entrada es de arco de medio punto y comprende cinco arquivoltas⁶³. En la exterior, a la derecha, hay un personaje femenino desnudo con una gran cabeza que parece llevarse la mano al vientre. Ha sido identificado como Eva. A la izquierda, la figura masculina barbada se interpreta como Adán.⁶⁴ Entre ambos se sitúan siete cabezas humanas y dos piñas. Las jambas se decoran con cuatro personajes barbudos.

⁶³ DELCOR, Maties. "Sant Pere d'Olopte" *La Cerdanya. El Conflent*, (Catalunya Romànica, VI) Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 167.

⁶⁴ Recogemos este testimonio porque la historiografía lo interpreta en esta línea a pesar de que nos parece dudosa esta interpretación iconográfica.



Adán y Eva en la arquivolta exterior de la portada de Sant Pere d'Olopte

Sant Pere d'Or

De la antigua fábrica románica de esta iglesia, situada en el Bages, románico primitivo (siglo XII), sólo se conserva un sector del muro de poniente y la portada, integrada en el edificio gótico posterior. Está compuesta por tres arcos de medio punto adovelados y en degradación que se apoyan en sendas columnas coronadas por capiteles decorados con temas vegetales, uno de ellos, e historiados los tres restantes. El tímpano presidido por la *Maiestas Domini* rodeada por los símbolos de los cuatro evangelistas, se acompaña con la inscripción latina: "IHS XPS FILIUS MARIE" ("Jesucristo, hijo de María").⁶⁵

El capitel a la derecha de la puerta se consagra al Pecado Original. Eva se sitúa a la derecha del árbol en el que se enrosca la serpiente y Adán a la izquierda. Se tapa la boca con una de sus manos y con la izquierda oculta su sexo. Adán se lleva la mano derecha al cuello. Su sexo parece estar expuesto y no se distingue qué gesto realizaría con la mano izquierda puesto que ha desaparecido. No podemos descartar que se cubriera con ella puesto que el

⁶⁵ VIGUÉ, Jordi, JUNYENT I MAYDEU, Francesc y MAZCUÑAN I BOIX, Alexandre. "Sant Pere d'Or", El Bages, (Catalunya Romànica, XI), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 470-473.

gesto de la otra mano supone conciencia de pecado. La otra cara de la cesta, muestra la expulsión del Paraíso. El siguiente capitel está decorado con motivos vegetales.

En los capiteles situados a la izquierda de la portada, el exterior ostenta motivos vegetales y caras que parecen corresponder a guerreros. El contiguo se decora con la visita de las Marías al sepulcro de Cristo; en su cara interior vemos el sepulcro con un ángel sentado sobre él que señala hacia el cielo; detrás se sitúan los soldados.

Los dos capiteles historiados se complementan entre sí. Estamos ante una síntesis iconográfica en la que se contraponen Caída y Redención, esta última a través de la Resurrección de Cristo.



Capitel de la portada de Sant Pere d'Or

Santa Maria de Gerri

Este monasterio benedictino localizado en el Pallars, conserva su iglesia románica de mediados del siglo XII.⁶⁶ Es de planta basilical y está precedida por un atrio. Abre a él la puerta principal⁶⁷ que es de arco de medio punto; comprende tres arquivoltas en

⁶⁶ GONZÁLEZ I VERDAGUER, Teresa. "Santa Maria de Gerri", *El Pallars* (Catalunya Romànica, XV), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1993, p. 207-208.

⁶⁷ La iglesia tiene otras dos puertas, la del cementerio, al sur y la contigua a las dependencias monacales y al claustro al norte.

degradación y un guardapolvo. Carece de tímpano. El aparato decorativo se despliega en los capiteles de la puerta y en los que coronan los pilares donde apoyan los arcos de la bóveda del atrio. Uno de estos últimos presenta a Adán y Eva flanqueando el Árbol de la Ciencia. Si bien se aprecia que los dos personajes tienen alzado un brazo, no es posible distinguir, debido al mal estado del capitel, si está o no representada la serpiente. Esta es la razón que impide dilucidar también el momento exacto del Génesis que se plasma (si el que precede o sigue al pecado). La otra cara del capitel la ocupan dos personajes enfrentados. Uno de ellos coge con su mano derecha el cuello del otro y con la izquierda parece clavarle un arma. Asistimos a la materialización de la discordia, efecto directo del Pecado Original, a través del asesinato de Abel en manos de Caín.

En el resto de capiteles del atrio encontramos temas vegetales y otros relacionados con la juglaría, la cacería; todos ellos en un estado de conservación muy deficiente.

Sant Baldós de Montanyana

Iglesia datada de mediados del siglo XII localizada en la Ribagorza. La portada es de arco de medio punto y comprende cinco arquivoltas. Preside el tímpano una *Maiestas Domini* con el libro preceptivo en su mano en el que se lee: LUX MUNDI. La mandorla que encuadra la figura está sostenida por dos ángeles⁶⁸

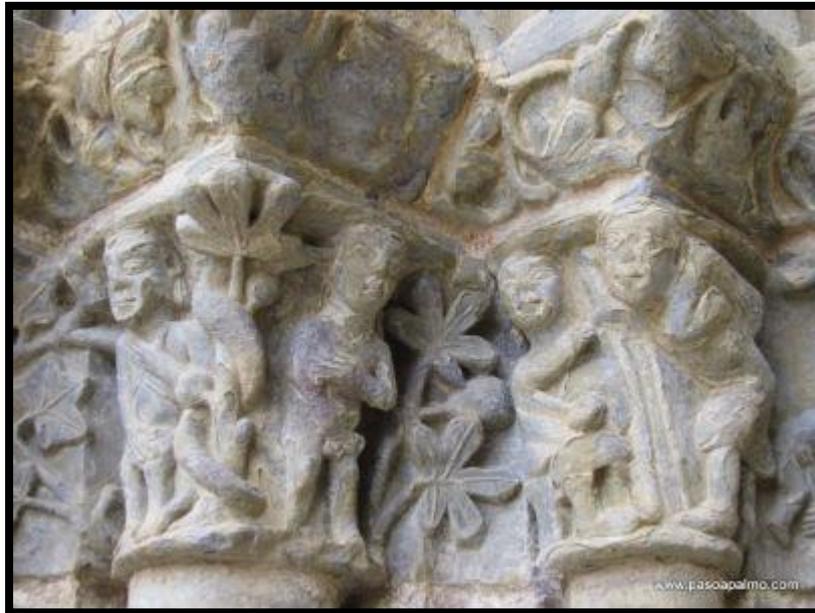
La portada incorpora varios capiteles historiados de gran interés. Los del lado izquierdo, del interior hacia el exterior, muestran la *Psicostasis*, el Pecado Original y la Expulsión de Paraíso. A éste le siguen los trabajos de Adán y Eva y la representación de la Avaricia puesto que se representa a un hombre, sentado, sosteniendo una bolsa sobre la falda y cuatro monstruos que le rodean y atacan. En el lado opuesto, los capiteles se hallan en bastante mal estado, pero puede entreverse el Sacrificio de Isaac y la Resurrección pues aparece un sepulcro con tres personajes femeninos que deben corresponder a las tres Marías.

El Pecado Original sigue la iconografía habitual. El árbol separa a ambos personajes. Adán lleva su mano izquierda al cuello y con la derecha sostiene la hoja con la que oculta su sexo. Eva, a quien la serpiente parece susurrarle al oído, se cubre de igual modo que Adán, pero oculta su pecho con la mano izquierda.

Muy similar es la representación de San Juan de Amandi, en Asturias, una iglesia de finales del siglo XII inicios del XIII. [Lámina 16]. En este caso se trata del capitel número cinco

⁶⁸ LLARÁS USÓN, Celina y CARABASA I VILLANUEVA, Lluïsa. "Mare de Déu de Baldós (abans Sant Martí de Montanyana)", *La Ribagorça* (Catalunya Romànica, XV), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996, p. 455-458

del piso inferior de la columnata adosada al interior del ábside. Vemos un manzano, estilizado y esquemático con los protagonistas a ambos lados. Adán se lleva una mano al cuello y con la otra tapa su sexo con una hoja de parra. Es imposible descubrir la figura de Eva porque esa cara del capitel queda embutida e invisible. En la escena no aparece la serpiente.



Capitel de la portada de la iglesia de Montanyana

Santa Maria de Bell-lloc

Esta iglesia, situada en Santa Coloma de Queralt (Conca de Barberà) es lo único que sobrevive de un antiguo convento mercedario. De una sola nave cubierta con bóveda de crucería, tiene la portada principal abierta a poniente y se fecha dentro del siglo XIII. Presiden el tímpano la Anunciación y la Epifanía. Las arquivoltas, de arco de medio punto y en gradación, descansan sobre columnas y pilastras coronadas por capiteles⁶⁹. La zona exterior de la portada está decorada con una orla vegetal en relieve que define veintiún espacios circulares ocupados por temas ornamentales y figurativos. Entre los segundos aparece un hombre con las piernas abiertas que es atacado por dos monstruos, la lucha entre un hombre y un león, pájaros entrelazados, un pavo real. El roleo número siete, de

⁶⁹ DOMÈNEC I VIVES, Ignasi. "Santa Maria de Bell-lloc", *El Tarragonès. El Baix Camp. L'Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà*, (Catalunya Romànica, XXI), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 529-531.

izquierda a derecha, está presidido por el Pecado Original. Adán y Eva se sitúan a ambos lados del árbol y Eva coge el fruto prohibido a la par que se tapa el sexo con su mano izquierda, mientras la serpiente se inclina hacia ella. De Adán sólo vemos con claridad que lleva su mano izquierda al cuello. La presencia del episodio del Génesis tiene pleno sentido en el contexto de una portada presidida por la Anunciación y la Epifanía que subraya de nuevo la antítesis Eva-Ave y la redención del pecado por medio del sacrificio de Cristo.



Relieve de la portada de Santa Maria de Bell-lloc, en Santa Coloma de Queralt

Santa Maria de Vilagrassa

De la primitiva iglesia de Vilagrassa, datada en el siglo XIII, sólo se conserva la portada. Es de arco de medio punto, sin tímpano, con tres arquivoltas en degradación y sus correspondientes columnas. En la actualidad se sitúa en el muro norte, aunque se cree que en origen estaría localizada a poniente⁷⁰.

En el friso y capiteles de la izquierda, y de fuera hacia dentro, se identifican dos dragones alados, la Anunciación y el Agnus Dei. Por encima se despliega la inscripción: JOSEP:

⁷⁰DE RUEDA I ROIGÉ, Francesc-Josep. "Santa Maria de Vilagrassa", *El Segrià, Les Garrigues, El Pla d'Urgell, La Segarra, l'Urgell* (Catalunya Romànica, XXIV), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1984, p. 594.

MARIA: M[ISSU]S [EST]: ANGELUS: / AGNUS: DEI: QUI [TOLLIT PECATA MUNDI]”

A la derecha, de fuera hacia dentro, se sitúa un león rampante coronado que apoya una de sus patas sobre una cabeza humana, acompañado de un mamífero sustentado sobre su espalda; le siguen dos elefantes enfrentados junto a unas hojas de acanto, dos ciervos separados por una cabeza humana y escenas de aves, estos dos últimos capiteles acompañados de motivos vegetales. A continuación el friso presenta dos personajes abrazados con nobles ropajes, uno de ellos coronado, al que una serpiente susurra al oído. Le sigue el árbol del Bien y del Mal, con la serpiente enroscada y, junto a él, las figuras contiguas de Adán y Eva. Cubren su sexo con la mano izquierda y, en el caso de la derecha, Adán la lleva a su cuello y Eva al pecho. Entre ambos asoma una cabeza que hace una mueca. Les sigue un ángel saliendo de un recipiente estriado y un personaje erguido, representado de tres cuartos, que extiende la mano izquierda como si quisiera hablar. Se identifica como la figura de Dios-Padre. Finalmente aparece un ángel con las alas desplegadas sosteniendo un libro con una inscripción. Por encima del friso se despliega la inscripción: D[OMI]N[U]S: DIX[IT]: ADAM: UBI: ES: / D[OMI]NR: AUDIVI: TE: ET: ABSCO[N]DI: ME.⁷¹

La contraposición de la Anunciación de María y de un símbolo cristológico como el Agnus Dei al Pecado Original y a la Admonición de Adán y Eva vuelve a insistir en antítesis Eva-Ave que vamos documentando en otros testimonios reunidos.

⁷¹ El texto hace referencia al Génesis (3, 9-10). Para su traducción: “Y el Señor le dijo a Adán: ¿Dónde estás? / Oh, Señor, te sentí y me escondí” *Ibidem*, p. 597.



Friso de la portada de Santa Maria de Vilagrassa

Santa Maria del Pi de Barcelona

La iglesia parroquial barcelonesa fue reedificada en época gótica. Es de una sola nave con un ábside poligonal y capillas entre los contrafuertes. La puerta lateral norte, conocida como del Avemaría, es de arco de medio punto (sin tímpano) y sus arquivoltas apoyan en capiteles decorados mayoritariamente con temas vegetales y zoomórficos, aunque uno de ellos muestra el Pecado Original.⁷² Adán y Eva flanquean el árbol en el que enrosca la serpiente y detrás del primero aparece una figura erguida que levanta uno de sus brazos en sentido admonitorio. Se trata de Dios-Padre que confirma con su gesto lo que Adán y Eva también subrayan. Ya han pecado, de ahí que ambos se cubran el sexo con su mano derecha y lleven la izquierda al cuello.

⁷² ACEÑA I ALONSO, Robert. "Altres obres d'època romànica. Escultura", *El Barcelonès. El Baix Llobregat. El Maresme* (Catalunya Romànica, XX), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 242.



Capitel de la portada romànica de Santa Maria del Pi

4.2. Claustros

Sant Cugat del Vallès

El monasterio de Sant Cugat, una abadía benedictina fundada en el Vallès, conserva su claustro románico al norte de la iglesia.⁷³ Construido a finales del siglo XII e inicios del XIII por el escultor Arnau Cadell, su galería meridional comprende un ciclo historiado del que forma parte el capitel que muestra la Creación y la Caída. En sus cuatro caras se plasman la prohibición de Dios, el Pecado Original, la Reprobación y los trabajos a los que quedan sujetos tras ser expulsados del Paraíso. La escena del Pecado, muy deteriorada, permite identificar a Adán, barbudo, que mira hacia el árbol y se lleva la mano al cuello. La mitad inferior del árbol y la figura de Eva han desaparecido.⁷⁴

⁷³ LORÉS I OTZET, Imma. "L'escultura del claustre i de l'església", *El Vallès Occidental. El Vallès Oriental* (Catalunya Romànica, XVII), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1991, p. 169-179

⁷⁴ BASTARDES I PARERA, Rafael. "El capitel d'Adam i Eva". *Gausac. Publicació del Grup d'estudis locals de Sant Cugat del Vallès*, 5, 1994, p. 21-29



Capitel del claustro de Sant Cugat del Vallès

Catedral de Girona

El claustro románico de la catedral de Girona se atribuye al escultor Arnau Cadell, que firma con una inscripción autógrafa el de Sant Cugat del Vallès. Se fecha avanzado el siglo XII. Tiene planta trapezoidal y se sitúa al norte de la iglesia. Sus arquerías presentan dobles columnas y capiteles historiados, vegetales y zoomorfos. También se decoran con frisos historiados los pilares de ángulo.⁷⁵ Precisamente el pilar del ángulo suroeste se dedica al Antiguo Testamento con escenas de la historia de Noé, desde la construcción del arca, al diluvio y la llegada de la paloma, y precediéndolas, diversas secuencias del Génesis: la Creación y el Pecado Original. Adán se sitúa a la derecha del frondoso árbol de la Vida y Eva a la izquierda. La serpiente se encuentra enroscada en él, mirando hacia Eva. En esta escena se sintetiza la tentación y el pecado, pues a diferencia de la mayoría de casos encontrados⁷⁶ es Adán quien se lleva con la mano izquierda el fruto a la boca y al mismo

⁷⁵ LORÉS I OTZET, Imma. *“La Catedral de Girona” El Gironés. La Selva. El Pla de l’Estany* (Catalunya Romànica, V), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1991. p.119-129

⁷⁶ “Pero la serpiente le dijo a la mujer:—¡No es cierto, no van a morir! Dios sabe muy bien que, cuando coman de ese árbol, se les abrirán los ojos y llegarán a ser como Dios, conocedores del bien y del mal. La mujer vio que el fruto del árbol era bueno para comer, y que tenía buen aspecto y era deseable para adquirir sabiduría, así que tomó de su fruto y comió. Luego le dio a su esposo, y también él comió” (Génesis, 3: 4-6)

tiempo oculta su desnudez con una hoja. Eva se lleva una mano al pecho y con la otra sostiene la hoja de parra que cubre su sexo.



Detalle del Pecado Original en el friso del pilar suroeste del claustro de la catedral de Girona

La gerundense no es la única imagen que hallamos en Catalunya con Adán comiendo del fruto prohibido. Esta variante también aparece en un capitel conservado en el Musée National du Moyen Âge de París, [Lámina 17] procedente de un claustro catalán y atribuible al taller que trabaja a las órdenes de Arnau Cadell en Girona y en Sant Cugat. Coinciden tanto la fruta como la postura de Adán, aunque en este caso, Eva, está desnuda y coge la fruta con su mano. En ámbito peninsular uno de los ocho capiteles del interior de la iglesia de Santa María de Estúbaliz, en Álava, [Imagen 18] vuelve a mostrar a Adán comiendo. Se refleja en él el momento que antecede al pecado, puesto que Adán y Eva están desnudos. Eva lleva su mano a la barbilla y a su derecha se sitúa el árbol en el que se enrosca la serpiente que sostiene el fruto en su boca. La escena que sigue corresponde a la expulsión del Paraíso. Al ser conscientes del pecado ambos se ocultan entre grandes hojas.

En Francia, Adán aparece comiendo del fruto y ocultando su sexo en un capitel de hacia 1120 del deambulatorio de la iglesia de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand, en Auvernia, [Lámina 19]. La fruta incluso presenta ciertas similitudes con la de Girona, puesto que recuerda más a una piña o a un racimo de vid que a una manzana. En Italia, un relieve a la derecha de la puerta de la basílica de San Zeno Maggiore, de Verona [Lámina 20], muestra a Adán y Eva desnudos. Él come del fruto mientras Eva lo coge de la boca de la serpiente y se lo entrega con la otra mano.

Santa Eulàlia i Santa Júlia d'Elna

El claustro de la catedral rosellonesa es de planta cuadrangular. Pese a que su construcción se prolongó mucho en el tiempo, las galerías mantienen una relativa homogeneidad. La sur es la única de época románica.⁷⁷ Es en ella donde se sitúa el capitel de la Creación y Caída. Dios modela a Adán con barro y crea a Eva a partir de su costilla; después se escenifica el pecado. Adán y Eva aparecen flanqueando el árbol del Bien y del Mal, Eva se tapa el sexo con ambas manos. Su cuerpo está contorsionado y la cola de la serpiente se enreda entre sus piernas. Adán también oculta con ambas manos su desnudez.

Que ambos personajes cubran su desnudez con sendas manos no es muy habitual. En el caso de Eva, la portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela nos brinda un precedente interesante. La escena corresponde a la expulsión del Paraíso y por ello, Dios, agarra del brazo a Adán. Eva luce una larga y sensual cabellera y cubre su desnudez con ambas manos ante la vergüenza que siente por haber pecado.

En Elna, la Creación de Adán y Eva reaparece en la obra posterior del claustro. Recordemos que las galerías norte y oeste se fechan a mediados del siglo XIII. Ahora Adán y Eva están juntos y el árbol con la serpiente enroscada en su tronco junto a ésta última en el lateral del capitel. Ella se lleva una mano al pecho y la otra al sexo, tapándolo con una hoja. Adán también oculta su desnudez con una hoja y lleva su mano izquierda al cuello.



Claustro de la catedral de Elna

⁷⁷ PONSICH, Pere. "Santa Eulàlia i Santa Júlia d'Elna", *El Rosselló* (Catalunya Romànica, XIV), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1993, p. 204-209

Catedral de Tarragona

El claustro de la catedral cuyas obras comenzaron hacia 1194, se sitúa al nordeste de la iglesia. La riquísima decoración escultórica se despliega por cestas y cimacios de los capiteles y por los frisos de los pilares angulares. Asimismo, en los canecillos de la cornisa, las ménsulas y en las claves de bóveda⁷⁸.

En un contexto de gran riqueza iconográfica donde aparecen temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, hagiográficos (leyenda de san Nicolás) y otros extraídos del fabulario (el entierro del gato por las ratas, por ejemplo), hallamos el Pecado Original. El capitel se sitúa en la galería sudeste. Incluye la advertencia de Dios a Adán y Eva, el pecado y la condena al trabajo consiguiente. Se complementa con el sacrificio de Isaac. Adán aparece barbado llevándose la mano izquierda al cuello. Con la derecha se cubre su desnudez. Entre él y Eva se adivina la serpiente aunque este sector del capitel está muy deteriorado y no podemos apreciar los detalles.



Claustro de la catedral de Tarragona

⁷⁸ DOMÈNEC I VIVES, Ignasi. "Santa Maria de Tarragona", *El Tarragonès. El Baix Camp. L'Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà* (Catalunya Romànica, XX), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 145-158.

Santa Maria de l'Estany

La antigua canónica está localizada en el Moianés, en la Catalunya Central. El claustro se sitúa en el lado sur siendo la galería contigua a la iglesia románica la más antigua de las cuatro.⁷⁹ Puede fecharse dentro de los últimos años del siglo XII y en sus capiteles se desarrolla un ciclo de Caída y Redención.⁸⁰ El capitel que lo inaugura muestra la Creación de Adán y Eva, el Pecado Original y la Expulsión del Paraíso. En la escena del pecado Adán y Eva flanquean el Árbol de la Ciencia, a cuyo tronco aparece enroscada la serpiente. Adán, a la izquierda, se lleva la mano derecha al cuello y con la otra cubre su sexo con una gran hoja. Eva, en el lado opuesto, extiende su brazo derecho hacia el fruto para cogerlo y con la mano izquierda se cubre púdicamente. La Redención se expresa mediante el ciclo de la Infancia, la Vida Pública y la Pasión y Muerte de Cristo. El Juicio Final, expresado por medio del Pesaje de las Almas (la *Psicostasis*) cierra el despliegue iconográfico de esta galería.

Un capitel interior de la iglesia de Santa María de la Concepción de Ochánduri⁸¹, en La Rioja, [Lámina 21] presenta ciertas similitudes con el que tratamos. En él aparece el árbol en cuyo tronco se enrosca la serpiente. Tiene profuso ramaje y sus redondos frutos semejan manzanas. Lo flanquean las figuras de Adán y Eva. Él, con el rostro barbado, tiene su mano derecha sobre la garganta y cubre su sexo con la mano izquierda, sujetando una hoja de higuera. La serpiente mira a Eva que extiende su mano para tomar el fruto; como todavía no ha comido no siente vergüenza por su desnudez y no cubre sus genitales. Luce largos cabellos.

Aunque escultóricamente ambos capiteles son muy diferentes, las posiciones y gestos de los personajes del Estany y Ochánduri coinciden, si bien con una destacable excepción; en la imagen riojana Eva no se tapa. Este detalle resulta interesante porque en Catalunya no hemos encontrado ningún paralelo, salvo, acaso, los capiteles de Santa María de Manresa y de Sant Pere d'Or en los que quien no se cubre es Adán.

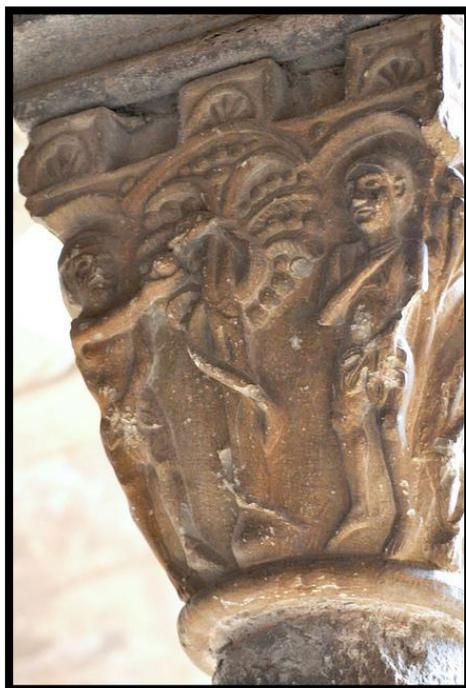
Otro paralelo nos lo proporciona uno de los capiteles interiores de la iglesia palentina de San Martín de Frómista [Lámina 22]. Adán y Eva están arrodillados a ambos lados del árbol del que se aprecian las raíces y la serpiente está enroscada en su tronco. Ofrece de su boca el fruto a Eva, situada a su derecha, que lo recoge con una mano mientras con la otra

⁷⁹Su estructura actual data de 1451. El claustro se arruinó por efectos del terremoto de 1448 y en la reconstrucción se mezclaron algunos capiteles, particularmente los de las galerías este, sur y oeste.

⁸⁰SUREDA I PONS, Joan. "Santa Maria de l'Estany", *El Bages* (Catalunya Romànica, XI), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 222-236.

⁸¹El tema ya aparece catalogado desde: RITTWAGEN, Guillermo. *Estudios sobre la Rioja*. Madrid, Publicaciones de la Real Sociedad Geográfica, 1921, p. 95-96. Posteriormente lo menciona GAYA NUÑO, Juan Antonio. *El románico en la provincia de Logroño*. Madrid, B.S.E.E, 1942, p. 245-246.

oculta su sexo. Adán, barbado, se lleva la mano derecha al cuello y con la izquierda también cubre sus genitales.



Claustro de Santa Maria de l'Estany

Sant Pau del Camp

Del antiguo monasterio benedictino de Sant Pau del Camp perviven la iglesia y el claustro contiguo, obra de los años iniciales del siglo XIII⁸². Sus capiteles se decoran con representaciones zoomórficas, motivos vegetales y temas historiados. Entre estos últimos se halla el Pecado Original,⁸³ localizado en un capitel del ángulo sur-occidental. Adán y Eva flanquean el árbol donde aparece una gruesa serpiente. Adán, con barba y pelo largo, se lleva su mano derecha a la garganta y con la otra cubre su desnudez. Eva lleva su mano al cuello y cubre su sexo con la izquierda. Contigua a esta escena vemos a una mujer cuyos pechos descubiertos son mordidos por dos sapos. Se trata del castigo de la lujuria.

⁸² CAMPS, Jordi, LORÉS, Imma. "El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l'escultura barcelonina del segle XIII", *Lambard*, VI, 1991-1993, p. 87-108

⁸³ CAMPS I SÒRIA, Jordi. "Sant Pau del Camp", *El Barcelonès. El Baix Llobregat. El Maresme* (Catalunya Romànica, X), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 221-226



Claustro de Sant Pau del Camp

Sant Domènec de Peralada

El claustro es lo único que pervive del antiguo convento de Santo Domingo de Peralada. Fue montado tardíamente, en un período difícil de precisar. La planta es ligeramente rectangular, con seis pares de columnas en las alas este y oeste, y siete pares en las del norte y sur. La iconografía de los capiteles no tiene una secuencia lógica, lo que hace pensar en un cambio de orden después de la reconstrucción invocada. Su decoración comprende formas geométricas, zoomórficas y también algún capitel historiado, como el que nos ocupa⁸⁴.

El Pecado Original aparece en una de las caras del tercer capitel de la galería de mediodía siguiendo los estándares establecidos: Adán a la izquierda y Eva a la derecha del árbol de la Ciencia con la serpiente enroscada en él. Adán se lleva en este caso la mano izquierda al cuello y con la otra oculta su sexo con una hoja. A Eva la vemos en el momento de coger la fruta con su mano derecha, cubriéndose, a la par, con una hoja. Es de nuevo una imagen sintética. En las otras caras encontramos la Creación de Adán, la Creación de Eva y los trabajos tras la expulsión del Paraíso.

⁸⁴ VIVANCOS PÉREZ, Juan. "Sant Domènec de Peralada", *L'Empordà II* (Catalunya Romànica, IX), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1990, p. 611-618.

En los capiteles de los arcos torales de la iglesia de San Pedro de Loarre, Huesca, [Lámina 23] la concreción del tema es muy similar, si bien la mano que Adán lleva a su cuello es la derecha. Sigue esta misma ordenación el relieve de la portada, de San Pedro de Cervatos, Santander [Lámina 24].



Claustro de Sant Domènec de Peralada

4.3. Interiores de Iglesia:

4.3.1. Capiteles:

Santa Maria de Porqueres

Esta iglesia de finales del siglo XII tiene una sola nave cubierta con bóveda de cañón. El arco triunfal que da paso al ábside mayor incorpora dos capiteles de gran tamaño complementados con sus correspondientes impostas que ostentan decoración vegetal e historiada. En la imposta del capitel derecho aparece la representación del Pecado Original. El árbol se encuentra a la derecha de Eva y la serpiente enroscada en su tronco la mira. Ella se tapa el pecho con su mano derecha y con la izquierda el sexo. Adán se lleva su mano

derecha a la boca y con la otra también cubre su desnudez. A su lado se sitúa la *Maiestas Domini* dentro de su mandorla y contiguo a ella un ángel de grandes alas extendidas. En los ángulos encontramos querubines. Bajo el arco triunfal, reaparece la *Maiestas* rodeada por diversos seres angélicos.

Podemos advertir ciertas similitudes entre esta composición y la que preside un capitel de la portada de la iglesia de San Salvador de Luesia, Zaragoza [Imagen 25]. El árbol con la serpiente se encuentra a la derecha de Eva y no en el centro. Ella también se cubre el pecho con una mano y con la otra el sexo. La posición de Adán es la misma que en Porqueres. La diferencia, más allá del estilo, es que los protagonistas de Luesia parece que se miran, mientras que en nuestro caso miran hacia el frente.



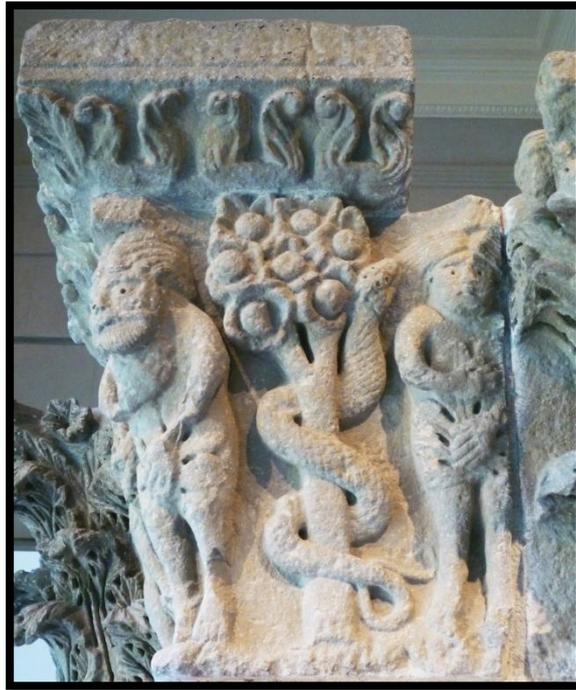
Imposta del arco triunfal de Santa Maria de Porqueres

Sant Miquel de Camarasa

Esta iglesia de la Noguera data de los años iniciales del siglo XIII. Tenía planta de cruz latina con un transepto al que se abrían sendas capillas laterales. Cuando el edificio de arruinó sus elementos escultóricos pasaron al comercio de antigüedades y de ahí al Museo

Nacional de Arte de Catalunya (MNAC)⁸⁵. El capitel que decoraba el pilar sur, a la entrada del ábside, desde el crucero, ostenta el Pecado Original. Adán y Eva flanquean el árbol donde se encuentra la serpiente que mira hacia esta última. Adán lleva su mano derecha al cuello y con la izquierda y con una hoja tapa su desnudez. Eva con una hoja de gran tamaño cubre su pecho y su sexo.

En el mismo capitel, junto a Adán, se encuentra un hombre devorado por un león que tiene sobre la cabeza un águila. Esta antropofagia, muy habitual en el románico, funciona como una metáfora de las consecuencias del pecado.



Capitel procedente de Sant Miquel de Camarasa, MNAC

⁸⁵ ALÒS I TREPAT, Carme, CARREÑO I AGUILAR, Carles y GIRALT I BALAGUERÓ, Josep. "Sant Miquel de Camarassa" *La Noguera*, (Catalunya Romànica, XVII), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1990, p.313-314

4.3.2. Esculturas descontextualizadas:

Sant Vicenç de Viladasens:

Relieve situado en el muro lateral, en el lado izquierdo del presbiterio de este templo gerundense. Está descontextualizado, pero puede fecharse dentro del último tercio del siglo XII.

Sigue los patrones característicos de esta escena. Eva a la izquierda y Adán a la derecha del Árbol de la Ciencia, en cuyo tronco está enroscada la serpiente. Mira a Eva que coge el fruto con su mano izquierda y oculta el sexo con la derecha. Adán, con barba, se cubre con la mano derecha y lleva su mano izquierda al cuello. En la imagen se sintetiza el momento previo y posterior al pecado.

En uno de los capiteles de los ventanales de la ermita de Santa Eulalia del Barrio de Santa María en Aguilar de Campoo, los actores del Pecado Original realizan el mismo tipo de gesticulación [Lámina 26], pero el Adán palentino es imberbe.

4.3.3. Pinturas:

Sant Marti de Sescorts:

Esta iglesia del siglo XI se localiza en la comarca de Osona, en la Catalunya Central. Tiene planta de cruz latina con ábside semicircular en la cabecera al que abren cuatro exedras y dos capillas abiertas al crucero. En 1909 fueron descubiertas las pinturas murales que decoraban el ábside central, trasladadas al museo Episcopal de Vic en 1936. Representan escenas del Pecado Original como la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. La escena que nos interesa sólo se conserva en un documento fotográfico del Arxiu Mas de Barcelona anterior a la extracción.⁸⁶ Los restantes fragmentos, cinco en total, pertenecen al mencionado museo. Se trata de la Reprobación tras el pecado y de la Expulsión del Paraíso. Proviene de las exedras centrales del ábside mayor. Quizá los trabajos de Adán y Eva completarían el ciclo.⁸⁷ Lo restante que decoraba el ábside y que se ha perdido podría aludir a la Redención, de modo que en Sant Martí Sercorts se habrían plasmado escenas del

⁸⁶ Estas pinturas fueron estudiadas en primer lugar por GUDIOL I CUNILL, Josep. "L'església del Brull i les seves pintures", *Estudis Universitaris Catalans*, III, 1909, p. 326-331. Más información recientemente: PAGÈS I PARETAS, Montserrat. "Les pintures murals romàniques de Sant Martí de Sescorts", *Micel·lània litúrgica catalana*, 21, 2013, p. 81-113.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 89

Antiguo y del Nuevo Testamento de acuerdo con la contraposición tipológica tan grata al arte románico.

En la escena desaparecida que ocupó la primera exedra, centra la composición el árbol con la serpiente enroscada que le da la manzana a Eva de su boca. Ésta, a su vez, se la entrega a Adán que la acerca a la boca. Ambos aparecen desnudos pero Adán tapa su sexo con grandes hojas. La parte inferior de Eva se deterioró a causa de la instalación de una viga, algún mueble o algún retablo y no se pueden analizar sus peculiaridades. De lo conservado se deduce que se trata de una escena sintética que condensa los tres momentos consecutivos: de tentación al pecado.

Sant Martí del Brull:

Esta iglesia del siglo XII de una sola nave con ábside semicircular en la cabecera y cubierta con bóveda de cañón sobre arcos torales, se halla en Osona, en la Catalunya central. En 1909 fueron descubiertas las pinturas que decoraban el ábside y en 1935 se trasladaron al Museo Episcopal de Vic, donde siguen. Se atribuyen al denominado “maestro de Osormort” y datan del segundo cuarto del siglo XII.⁸⁸

La *Maiestas Domini* rodeada por el *Tetramorfos* presidía la zona alta. De esta visión apocalíptica pervive gran parte de la *Maiestas* y fragmentos del águila de san Juan y del buey de san Lucas. Debajo de la cuenca absidal hay un ciclo de la Infancia de Jesús: el Nacimiento, el Anuncio a los pastores, la Epifanía y la Presentación en el templo. Las cinco exedras inferiores presentan escenas del Génesis: desde la Creación a la Caída y sus consecuencias (el trabajo de Adán y Eva).

⁸⁸ Para un estudio más detallado del maestro de Osormort y las obras que se le atribuyen, DOLS RUSIÑOL, Joaquim. “El maestro de Osormort”, *D’Art*, 1, 1972, p. 12-70



Pinturas del ábside de Sant Martí del Brull. Museo Episcopal de Vic

Sant Sadurní d'Osormort

Esta iglesia románica también se localiza en Osona. Tiene una sola nave con ábside semicircular en la cabecera. La decoración de la cuenca absidal, fechada dentro del segundo cuarto del siglo XII y atribuida al maestro de Osormort, está presidida por una *Maiestas Mariae* dentro de la mandorla, rodeada por los símbolos del Tetramorfos. Perdida en gran parte, pervive la parte inferior de la mandorla y los pies de la Virgen, así como la zona baja del león de san Marcos y del toro de san Lucas.

Esta imagen se complementaba con las figuras erguidas de los doce apóstoles y con un ciclo de Creación y Caída integrado en el registro inferior: la Creación de Adán, Adán en la puerta del Paraíso, la Prohibición de comer el fruto del árbol, el Pecado Original y la Expulsión del Paraíso.

En la escena del Pecado vemos a la derecha a la serpiente enroscada en un árbol, que no es del que parece coger Eva el fruto. Eva se lo lleva a la boca mientras, a la vez, lo entrega a Adán, que se sitúa a su izquierda. Ambos están desnudos y no son conscientes de su falta. Curiosamente, en ninguna de las tres pinturas conservadas en tierras catalanas sobre la escena del Pecado Original vemos el gesto estudiado de llevarse la mano al cuello, aunque

sí lo encontramos en otras regiones, como en Segovia, concretamente en las pinturas de Maderuelo, ahora en el Museo del Prado. [Lámina 27]



Pintura mural de Sant Sadurní d'Osormort. Museu Epsicopal de Vic

4.4 Mobiliario:

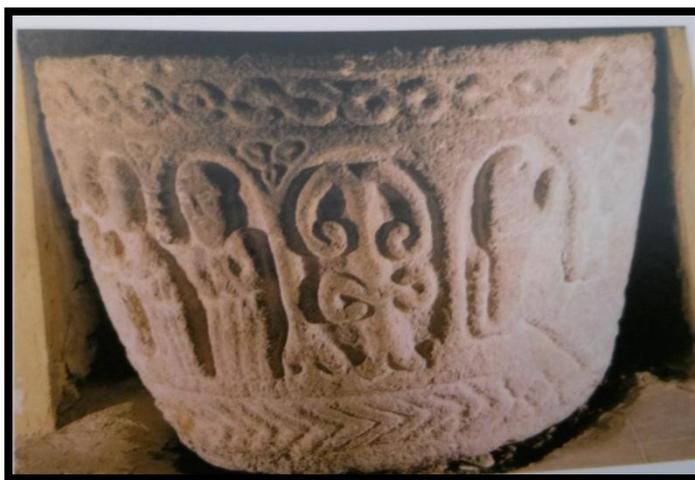
4.4.1. Pilas bautismales

Santa Maria de Palau de Cerdanya:

Esta pila bautismal, monolítica y de piedra granítica, está decorada con dieciséis arcadas románicas que enmarcan diversos episodios esculpidos de forma esquemática, entre ellos el Pecado Original y el Bautismo de Cristo.⁸⁹ Adán y Eva aparecen vestidos, puesto que ya han pecado. A la izquierda de Adán hay un niño desnudo, significando que el pecado de los primeros padres será transmitido a los hijos. Le sigue la imagen del Bautismo de Cristo redentor de este pecado primigenio.

No es posible apreciar mayores detalles dado el estado de la pila.

⁸⁹ DELCOR, Maties. "Santa Maria de Palau de Cerdanya" *La Cerdanya. El Conflent* (Catalunya Romànica, VII), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995, p.202-203



Pila bautismal de Santa Maria de Palau de Cerdanya

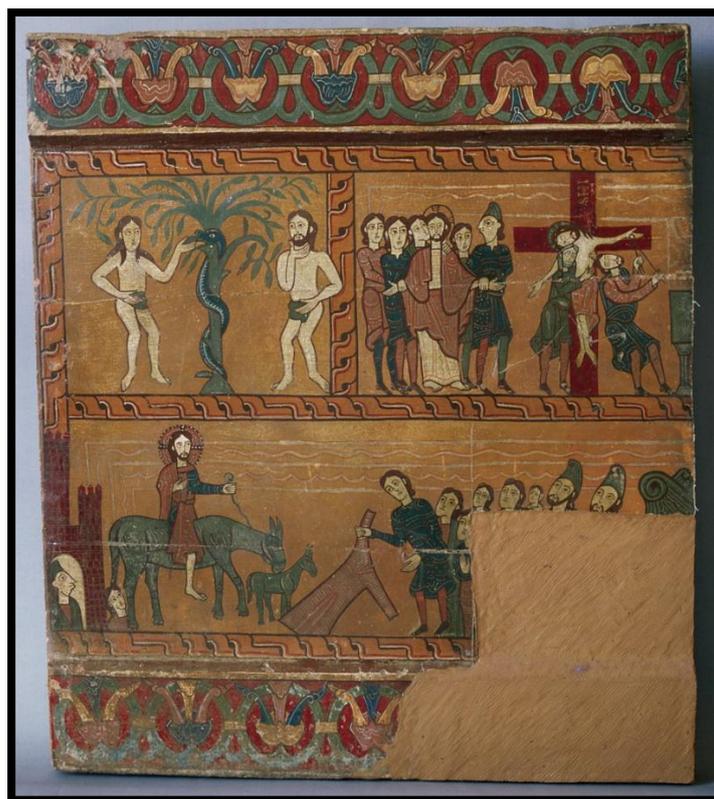
4.4.2. Tablas de altar

Tabla lateral de altar de Sant Andreu de Sagàs.

Las tablas que recubrían el altar románico de la iglesia de Sagàs se hallan repartidas en la actualidad entre el Museo Episcopal de Vic (la frontal) y el Museo de Solsona (las laterales). Decoradas según la técnica de la pintura al temple, su ejecución se sitúa en el último cuarto del siglo XII.

Uno de los laterales incluye un ciclo que comprende el Pecado Original, la entrada de Jesús en Jerusalén, el Prendimiento y la Crucifixión. La opuesta, la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento y la Epifanía. Estas tablas complementaban la iconografía del frontal, presidido por la *Maiestas Domini* rodeada por el Tertramorfo y en los cuatro compartimentos restantes escenas de la leyenda de san Andrés, titular de la iglesia.

En el Pecado Original, Eva coge el fruto de la boca de la serpiente, enroscada en el árbol, con la mano izquierda. Con su otra mano sostiene la hoja que oculta su sexo. Al otro lado vemos a Adán, arrepentido, llevándose su mano derecha al cuello y tapándose de igual modo que Eva. El primer pecado del hombre se supera gracias al sacrificio de Cristo. Las escenas de su Pasión y Muerte que complementan la narración iconográfica de estas tablas de altar, lo subrayan.



Lateral de la tabla de altar de Sant Andreu de Sagàs. Museo de Solsona

5. Historiografía y metodología del gesto. El Pecado Original y su gestualización.

Si hay un gesto característico de la iconografía del Pecado Original durante el románico es el de llevarse la mano al cuello, para significar la conciencia de pecado que asume Adán tras desobedecer a Dios. Este gesto que tratamos se documenta en la segunda mitad del siglo XII en todo Occidente y en los reinos cristianos peninsulares y aparece únicamente en este contexto.⁹⁰ Generalmente es Adán quien lo realiza aunque hay casos, como Santa Maria de Covet, el capitel del claustro de Sant Pau del Camp, o la también la barcelonesa iglesia de Santa Maria del Pi, en los que también lo ejecuta Eva. Aparece en dieciséis de los veinticinco ejemplos recogidos en este trabajo y, cuando es Adán quien lo realiza, sólo en

⁹⁰ MIGUÉLEZ NOVOA, A. *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos. Lectura y valoración iconográfica*. Madrid: Multimedia S.L., 2010.

cuatro casos lo hace con la mano derecha. No puede deberse al azar. Recordemos el sentido negativo que tiene la zona izquierda durante toda la Edad Media. La Biblia ya distingue entre la derecha y de la izquierda en este contexto. Lemos en el Eclesiastés (10:2): “El corazón del sabio está a su mano derecha, más el corazón del necio a su mano izquierda”. En el Evangelio de Mateo (25: 31-41) se insiste en ello: “pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda” para finalizar: “dirá a los de su derecha: Venid, benditos de mi Padre, heredad el reino preparado para vosotros desde la fundación del mundo. ... y dirá también a los de la izquierda. Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles”.

Por lo que respecta a otros gestos propios de Adán, en dos casos (la catedral de Girona y Santa Maria de Porqueres) le vemos comiendo el fruto que ha cogido con su mano derecha, o llevándose la mano a la boca. Eva, por su parte, cubre el pecho con una mano y con la otra su sexo. Lo vemos en Santa María de Manresa, Sant Baldós de Montanyana, Santa Maria de Vilagrassa, Santa Maria de Porqueres, Sant Miquel de Camarasa. También es frecuente verla cogiendo o comiendo del fruto prohibido. Es así en la catedral de Girona, Sant Pere d'Or, Santa Maria de l'Estany, Santa Maria de Bell-lloc y en Sant Domènec de Peralada.

Resulta curioso que el gesto, bien de agarrarse del cuello en el caso de Adán, o de comer o de taparse el pecho en el caso de Eva, se haga mayoritariamente con la misma mano, la izquierda, un rasgo mayoritario en los ejemplos catalanes pero que no siguen los documentados en el reino de León y Castilla y Navarra.⁹¹ En Catalunya sólo hemos encontrados dos ejemplos que se distancian de lo que acabamos de subrayar, Sant Vicenç de Viladasens y Sant Domènec de Peralada.

Por todo ello creemos que el hecho que sea mayoritariamente la izquierda la mano que lleva a cabo el pecado no es algo casual. Aunque siendo un gesto surgido en un momento determinado y sin precedentes literarios o artísticos no es de extrañar que encontremos otras versiones.

Sobre el significado de este gesto se han apuntado diversas hipótesis en las que nos basaremos.

1. Podría tratarse de una cuestión natural: Adán se lleva la mano al cuello al atragantársele la manzana y como consecuencia del dolor físico que esto le produce.
2. Sería a causa del dolor, en este caso un dolor interno, de pesar, por haber comido del fruto prohibido y desobedecido a Dios.

⁹¹ *Ibidem*

3. Se unirían ambos sentidos: se atascaría el fruto en la garganta lo que simbólicamente representaría el atragantamiento moral que sufren los primeros padres al ser conscientes del pecado cometido.
4. Este gesto también es conocido como el “arrepentimiento de Adán”, porque expresaría la voluntad de no tragar el fruto que ha desencadenado el pecado. De ahí procedería la expresión popular “el bocado” o “la nuez de Adán”.⁹²

Más allá de tales interpretaciones, lo que está claro es que esta imagen no se funda en el texto Bíblico y que no documentan testimonios anteriores al románico, lo que supone su aparición por entonces. ¿Por qué surgió en ese momento? ¿Cuál es su fundamento? ¿Cuáles son sus referentes? ¿Cómo tuvo una difusión tan rápida? ¿Cuál es su exacto significado?. No resulta fácil dar respuesta a estas cuestiones.

Recordemos que la gestualización está al servicio de la comunicación. Según Fernando Poyatos⁹³ hay tres canales que conforman la comunicación humana: el lenguaje, o actividad vocal-verbal, el paralinguaje o actividad vocal-no verbal y por último una comunicación no verbal de la que forman parte los gestos, y por lo tanto la que más nos interesa para este trabajo. Este último tipo de comunicación está ligada a la actividad corporal, gestual, la expresión facial, las posturas, el espacio, el tacto y el olfato. El gesto en el que nos centramos entraría dentro de lo que Poyatos ha denominado gesto trabado⁹⁴

Hablar de gestos significa sobre todo hablar del cuerpo. Éste es el medio que tiene el ser humano para exteriorizar sentimientos, emociones, en definitiva, para comunicarse con otros seres humanos. La civilización medieval ha sido definida en diversas ocasiones como “la civilización de los gestos”.⁹⁵ Hemos de tener en cuenta que la comunicación era fundamentalmente oral puesto que la escrita quedaba limitada a un tanto por ciento muy pequeño de la población. De ahí que el lenguaje oral, junto con los gestos, tuviera tanta importancia como medio de transmisión y comunicación.

La preocupación y curiosidad por el significado de los gestos no es característico de nuestro tiempo. Su interés, en este caso en la cultura occidental, se remonta a la Antigüedad, continuando en la Edad Media, momento en el que adquirirá un destacada relevancia, tanto

⁹² FERNÁNDEZ, Etelvina. “Lectura iconográfica del “pecado original” a través de la escultura de Villaviciosa” *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, VI-VII, 1978- 1979, p. 161.

⁹³ POYATOS, Fernando. *La comunicación no verbal II. Paralinguaje, kinésica e interacción*. Madrid, Itsmo, 1994.

⁹⁴ Es decir: “cualquier movimiento o posición en que las manos se tocan mutuamente o hacen contacto con otras partes del cuerpo, o en que cualquier parte del cuerpo hace contacto con otro cuerpo, o sobre todo con objetos” POYATOS. F. *La comunicación no verbal...*, 1994, p. 193.

⁹⁵ LE GOFF, Jacques. *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona, Juventud, 1969, p. 440.

por el importante papel otorgado a los gestos en la retórica como en la necesidad expresiva del arte.⁹⁶

Las primeras obras que encontramos dedicadas a la investigación y el análisis gestual surgieron durante la primera mitad del siglo XVII.⁹⁷ En primer lugar encontramos el tratado del italiano Giovanni Bonifacio, *L'Arte de'Cenni* (1616) quien consideraba el gesto como un lenguaje innato en la naturaleza humana. Se planteó traducir todas las lenguas a una de sola, la de los gestos, pues estos podían acabar con las barreras que la diversidad de idiomas ocasiona. El físico inglés John Bulwer, creador del lenguaje para sordomudos, escribió su *Chirologia* en 1644. Para el estudio se basó en una gran cantidad de gestos y acabó afirmando que las fuentes del discurso humano eran dos: la mano y la boca, la palabra y el gesto. Junto a estos tratados también contamos con el del famoso pintor y teórico del arte Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, publicado en 1668, concebido para ofrecer un repertorio de gestos y expresiones faciales que pudieran ser representadas en la pintura.⁹⁸

A estos estudios pioneros les siguieron otros nuevos en los siglos XVIII y XIX. En el siglo XIX se escribieron dos obras que marcaron la historiografía de la gestualidad. Por un lado, Andrea de Jorio publicó en 1832 *La mímica degli antichi investigata nel gestire napoletano*⁹⁹ que se convirtió en el primer intento de realizar un inventario sistemático de los gestos, basándose en un análisis comparativo entre la época griega y romana y la cultura napolitana. Por otro, en 1872 apareció el estudio sobre la expresión de las emociones de Charles Darwin, *The expression of the Emotions in Man and Animals*.¹⁰⁰ La aportación más destacable de Darwin fue el asumir que los patrones de respuesta expresiva emocional eran innatos y que existían programas genéticos que determinaban la forma de la respuesta de expresión emocional.¹⁰¹ A partir de este momento han sido muchas las disciplinas que se han preocupado por estudiar y analizar los gestos, particularmente las relacionadas con la

⁹⁶ San Gregorio dirá que los cuadros están en la iglesia “no para ser venerados, sino sólo para educar las mentes de los ignorantes”. BARASCH, Moshe. *Teoría del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza Forma, 2006. p. 63.

⁹⁷ MIGUÉLEZ NOVOA, Alicia. *Gesto y gestualidad ...*, 2010, p. 13.

⁹⁸ Todos los datos que acabamos de aportar en: *El sentimiento de lo humano en la ciencia, la filosofía y las artes: homenaje al profesor Félix Schwartzmann Turkenich*, OJEDA, César. CORDUA, Carla. RAMÍREZ, Alejandro. (eds.), Santiago de Chile, Universitaria, 2004, p. 206.

⁹⁹ DE JORIO, Andrea. *La mímica degli antichi investigata nel gestire napoletano*. Napoli, 1832. Esta obra ha sido traducida y reeditada en numerosas ocasiones. La última a destacar recientemente es la de KENDON: DE JORIO, Andrea. *Gesture in Naples and Gesture in classical Antiquity*. Trans. And ed. By Adam Kendon, Bloomington, 2000

¹⁰⁰ Nosotros hemos utilizado la versión de Alianza Editorial: DARWIN, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

¹⁰¹ CHÓLIZ MONTAÑÉS, Mariano. “La expresión de las emociones en la obra de Darwin”. *Prácticas de Historia de la Psicología*. Valencia, Promolibro, 1995.

lingüística, dentro de las cuales se sitúan la semiótica y la kinesiología¹⁰². Entre las publicaciones sobre el tema aparecidas en el siglo XIX también destaca la de Karl Sittl (1832), *Die Gebärden der Griechen und Römer*, que ha sido objeto de ediciones críticas recientemente.¹⁰³

Otro importante estudioso que prestó atención a la gestualidad es el filósofo e historiador del arte Aby Warburg (1866-1929) que centró sus investigaciones en la transmisión de la cultura y de la iconografía antiguas a épocas posteriores, como el Renacimiento italiano. Gesto y movimiento, por un lado, y la relación entre la mentalidad primitiva y la expresión corporal violenta fueron temas de su particular interés. Sobre todo, las supervivencias de esos conceptos desde la Antigüedad clásica. Como afirma Erns Grombrich: “Para él, las imágenes del pasado eran importantes como documentos humanos. Si logramos reconstruir su escenario original colocándolas en el medio cultural del que surgieron, si descubrimos los lazos que las vinculan a los seres humanos del pasado, nos revelarán algo del entramado psicológico de su época y de sus estados y actitudes dominantes”.¹⁰⁴

Durante toda su vida Warburg intentó ordenar una metodología en la que nadie tuviera que preguntarse si la imagen precedía a la palabra, o bien ocurría lo contrario. En este contexto, puede que su proyecto más ambicioso fuera el *Atlas Mnemosyne*, una colección de imágenes, exentas o casi exentas de texto, mediante la cual pretendía narrar la historia de la memoria de la civilización europea, un trabajo que quedó interrumpido por su fallecimiento.¹⁰⁵

Warburg reunió una imponente biblioteca privada con el objeto de convertirla en institución pública e instrumento de su metodología. Sigue en el Instituto Warburg de Londres. Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Richard G. Salomon y Hellmut Ritter, además de otros intelectuales extranjeros, formaron parte del equipo que se benefició de sus enseñanzas y que aplicaron con brillantez su método de análisis. El historiador del arte, Erwin Panofsky (1892-1968), fue uno de sus discípulos más destacados en el campo de la iconología.¹⁰⁶ Como cita Elsie Mc Fail Fander: “estaba inclinado [Warburg] a considerar la obra de arte como el resultado de una transmisión histórica que se presentaba

¹⁰² La semiótica o teoría de los signos es una disciplina surgida a finales del siglo XIX a partir de las investigaciones del filósofo Charles Sanders Peirce y el lingüista Ferdinand Saussure. Por su parte, la kinesiología indica movimiento. Esta ciencia, nacida en la década de los cincuenta sobre los trabajos del antropólogo y psiquiatra R.L. Birdwhistell es la disciplina que estudia el significado expresivo de los gestos y de los movimientos corporales que acompañan los actos lingüísticos.

¹⁰³ SITTLE, Karl. *Die Gebärden der Griechen und Römer*. Leipzig, B.G. Teubner, 1890

¹⁰⁴ GOMBRICH, Erns Hans. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid, Alianza, cop., 1992, p.125

¹⁰⁵ Para más información, WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010.

¹⁰⁶ Es interesante destacar en este punto el artículo: PANOFSKY, Erwin. “La historia del arte en cuanto disciplina humanística”, en PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 17-43

frecuentemente de modo discontinuo y heterogéneo, abandonando así el ideal estético de una entidad estática y armoniosamente autónoma”¹⁰⁷

La influencia de las teorías de Warburg (y de las ideas filosóficas de Cassirer) determinaron que la obra de arte se abordase una perspectiva multidisciplinar, defendiendo que contenido y forma eran inseparables.

En 1929, Lucien Febvre y Marc Bloch fundaron en París la que se conoce como *École des Annales* que ha dominado prácticamente toda la historiografía francesa del siglo XX. Entre los pensadores e historiadores del grupo sobresalen Michel Foucault o Jacques Le Goff, pero más recientemente algunos de los estudiosos que forman parte de ella han abierto nuevas perspectivas de análisis que recurren al gesto como documento histórico. Entre ellos, Jean Claude Schmitt (1946), autor del estudio: *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, aparecido en 2001¹⁰⁸ que sintetiza los intereses de quienes se encuadran en el *Groupe d'anthropologie historique de l'Occident Médiévale*, fundado por Jacques Le Goff en 1978, y dirigido por Schmitt entre 1992 y 2014.¹⁰⁹

En este contexto también destacan las aportaciones de François Garnier que ha dedicado a los gestos dos de sus estudios: *Thésaurus Iconographique. Système descriptif des représentations* (1984)¹¹⁰ o *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique* (1986)¹¹¹, ambos, obras de referencia. Asimismo, las iniciativas surgidas en el *Centre Universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix*, particularmente la organización del congreso *Le geste et les gestes au Moyen Âge* cuyas actas de editaron en 1998.¹¹²

Entre los historiadores del arte contemporáneos cuya obra se hace indispensable en el estudio del gesto se halla Moshe Barash (1920-2004), cuyos estudios abarcan desde la Antigüedad tardía a la Edad Media y el Renacimiento. Su metodología sigue de cerca las enseñanzas de Aby Warburg, aunque, según él mismo reconoció en su momento, el libro

¹⁰⁷ Mc FAIL FANGER, Elsie. “Imágenes y códigos de género” *Comunicación y sociedad*, 17. Guadalajara, enero/junio 2012, p.5-25

¹⁰⁸ SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. Paris, Galimard, 2001.

¹⁰⁹ En la cantidad de obra publicada, destacamos *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6e "International Workshop on Medieval Societies"*. Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile 17-23 Octobre 1992. BASCHET, Jérôme, SCHMITT, Jean-Claude. [ed.] Paris, 1996.

¹¹⁰ GARNIER, François. *Thésaurus Iconographique. Système descriptif des représentations*. Paris, Le Léopard d'or, 1984

¹¹¹ GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris, Léopard d'or, 1988

¹¹² *Le geste et les gestes au Moyen Âge*. Aix: Presses Universitaires de Provence, 1998

que le causó mayor impresión fue: *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* de Erwin Panofsky (1924). Moshe Barash es el autor del libro *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, aparecido en 1976, y de una monografía sobre la pintura de Giotto que sitúa el foco en la gestualización de sus personajes. La perspectiva y contenido de ambos estudios han sido un punto de referencia constante en el desarrollo de nuestro trabajo.¹¹³

En contraste con todo ello, hay que destacar que la historiografía de la Península Ibérica no ha prestado demasiada atención al tema, salvo en casos referidos a la iconografía funeraria. En este campo destacan los estudios pioneros de Joaquín Yarza Luaces¹¹⁴ y de Francesca Español.¹¹⁵ Desde una perspectiva más general, cabe mencionar el estudio más reciente de Alicia Miguélez Novoa.¹¹⁶

6. Conclusiones

Aunque la iconografía del Pecado Original parte en lo fundamental de la narración contenida en el Génesis, las variantes que presentan las imágenes que surgen en Occidente en época románica resultan muy interesantes; también lo es la transformación del significado de este episodio: de ejemplo de soberbia a imagen de lujuria. La importancia dentro de la doctrina y la iconografía cristiana medievales de los vicios y virtudes, a partir, entre otras, de la *Psicomachia* de Prudencio, propició la multiplicación de estas representaciones. Aunque en período medieval la lujuria se identifica con un tema específico, *la femme aux serpentes*, la deriva iconográfica del Pecado Original en la dirección que señalamos se hace evidente. Lo confirma la coincidencia espacial de este tema con la figura femenina atacada en sus pechos por serpiente que no es otra que la Tierra (*Tellus*) de la cultura clásica, reinterpretada desde el prisma cristiano y convertida en un símbolo negativo. En este contexto resulta muy significativa la proximidad de la lujuria al Pecado Original en el claustro románico de Sant Pau del Camp.

¹¹³ BARASCH, Moshe. *Gestures of Despair in Medieval and Early Reinassance*. New York, University Press, 1976 y BARASCH, Moshe. *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid, Akal, 1999

¹¹⁴ YARZA LUACES, Joaquín. "Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos" *Fragmentos*, 2, 1985, p. 4-19

¹¹⁵ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)" *D'Art*, 10, 1984, p.125-176 o el estudio: ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "El "córrer les armes". Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas" *Anuario de Estudios Medievales*, 37/2, 2007, p. 867-905.

¹¹⁶ MIGUÉLEZ NOVOA, Alicia. *Gesto y gestualidad ...*, 2010

La dimensión pedagógica de la iconografía nos ha llevado a analizar una de las fuentes más útiles para evaluar la incidencia del pecado en la sociedad medieval: los penitenciales. Aunque entre los documentados por el momento no se ha identificado ningún texto de origen hispano, la información que proporcionan permite determinar qué tipo de pecados perseguía la Iglesia y las formas de remisión que había dispuesto para ellos. La conciencia del pecado marca intensamente a la sociedad medieval y las fuentes de que disponemos así lo avalan. En este contexto la sexualidad tiene marcadas connotaciones negativas y los penitenciales lo evidencian. La administración del sacramento de la penitencia ha variado a lo largo del tiempo y en período medieval se distinguían tres modalidades en función de si el pecado era público o privado. La penitencia pública sólo se aplicaba en las catedrales porque era potestad del obispo y se le reservaron espacios específicos, muchos de los cuales se adaptaron iconográficamente a esta función. Autun, Santiago de Compostela y Jaca nos brindan ejemplos destacados de esta connivencia espacial-iconográfica. Es significativo que en Autun y Compostela, Adán y Eva presidieran ese lugar de fuerte carga penitencial.

En cuanto a la representación del Pecado Original, cuyo análisis hemos delimitado al territorio catalán de época románica, aparece principalmente en portadas y en claustros, aunque también debió de ser importante en la pintura mural, al menos en la órbita del denominado “maestro de Osormort”, a juzgar por los testimonios conservados. Siempre aparece en contextos donde encarna la introducción del pecado en el mundo y se le contraponen escenas del Nuevo Testamento que suponen su superación, en particular las que establecen el diálogo Eva-Ave.

La reunión de este “corpus” iconográfico pone de relieve la importancia que tienen los gestos ejecutados por los protagonistas de la escena. Las divergencias entre los diversos ejemplos reunidos se establecen precisamente en este punto. En la mayoría de los casos, Adán se lleva su mano al cuello y en algunas escenas también lo hace Eva, un gesto que subraya la conciencia de pecado pero cuya interpretación sigue planteando muchas incógnitas (Etelvina Fernández, Alicia Miguélez).

7. Láminas:



Lámina 1. Representación de la Lujuria en una copia del texto de Prudencio del siglo X.

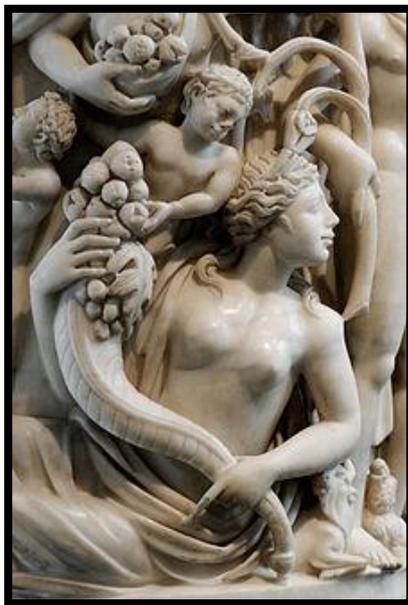


Lámina 2. Detalle de sarcófago con la representación de la Madre Tierra, siglo III d.C



Lámina 3. Representación de la Lujuria junto al Demonio en el pórtico de Saint-Pierre de Moissac, siglo XII



Lámina 4. A la izquierda, la representación femenina de la lujuria junto a la avaricia. A la derecha, la masculina. Portada norte de la catedral de la Seu d'Urgell.



Lámina 5. Arquivolta de la portada de Santa María la Real de Sangüesa, Navarra



Lámina 6. Capitel de la girola de la catedral de Santiago de Compostela

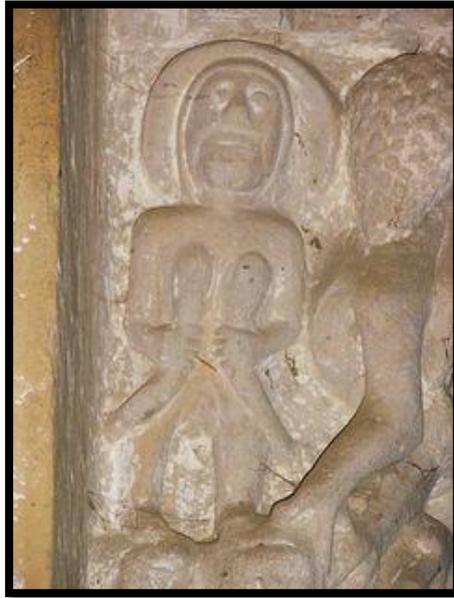


Lámina 7. Capitel interior de la catedral de Jaca

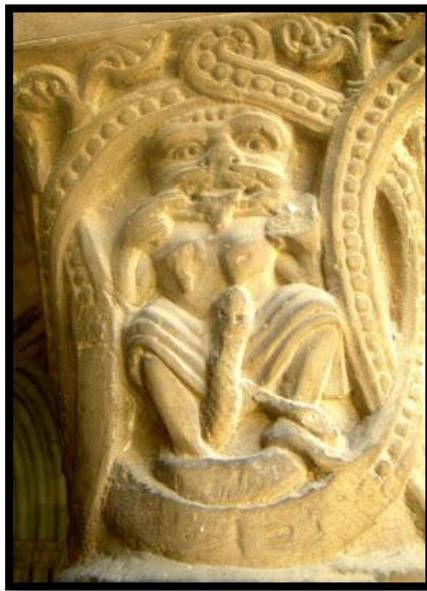


Lámina 8. Capitel del claustro de la catedral de Tarragona



Lámina 9. Representación de la lujuria junto al infierno en el claustro de la catedral de Girona



Lámina 10. Relieve con la imagen de Eva. Museo Rolin de Autun



Lámina 11. Adán y Eva tras la Caída, manuscrito de Caedmon, siglo X



Lámina 12. Escena del arrepentimiento, manuscrito de Caedmon, siglo X

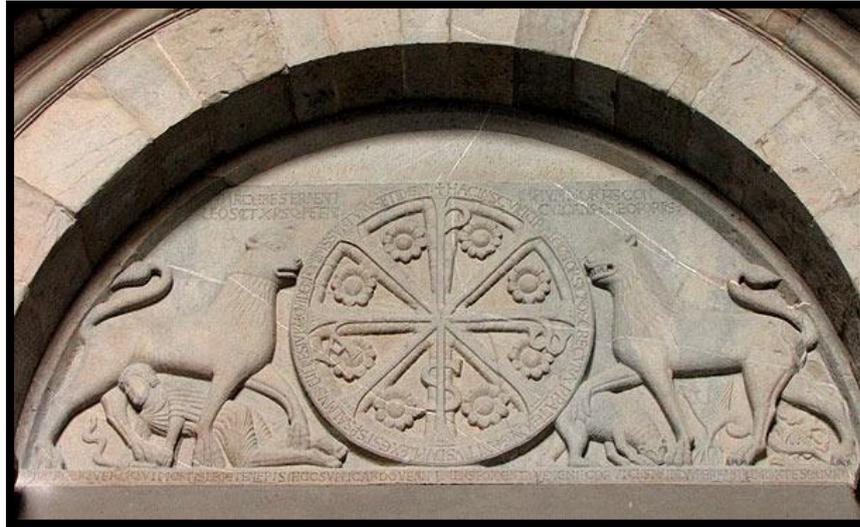


Lámina 13. Crismón de la catedral de Jaca

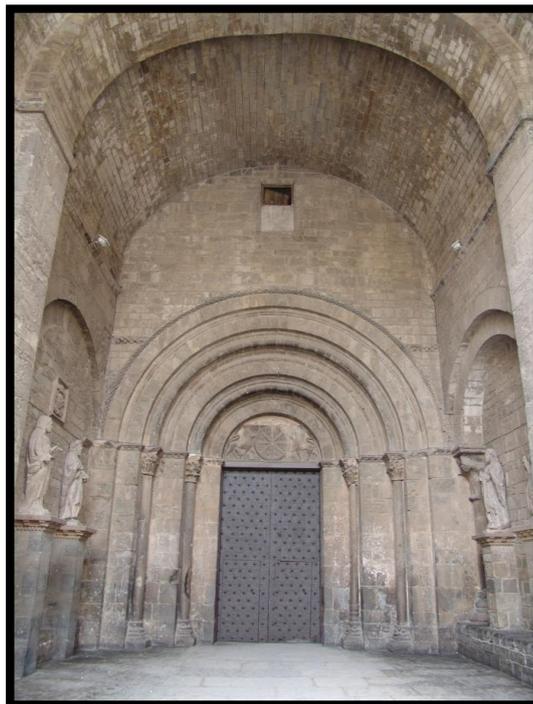


Lámina 14. Pórtico de la cara occidental de la catedral de Jaca, finales del XI inicios del XII

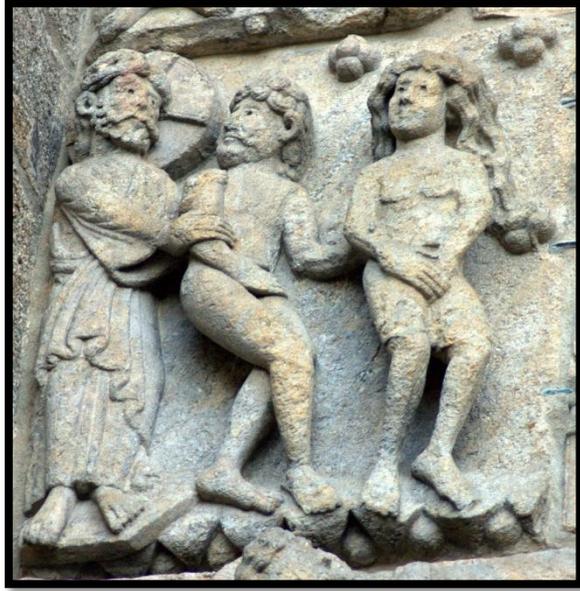


Lámina 15. Escena de la expulsión del Paraíso en la portada de Platerías, catedral de Santiago de Compostela



Lámina 16.Capitel de San Juan de Amandi, Asturias



Lámina 17. Capitel del Musée National du Moyen Âge, París

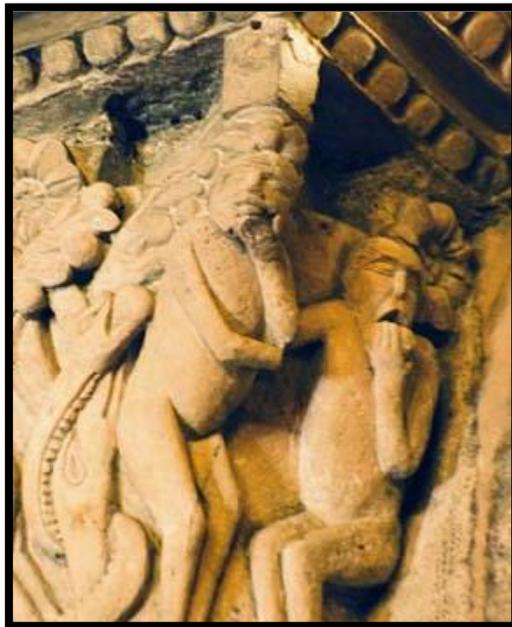


Lámina 18. Capitel interior de la iglesia de Santa María de Estíbaliz



Lámina 19. Capitel del deambulatorio de la iglesia de Notre-Dame-du-Port, Clermont-Ferrand, Auvernia



Lámina 20. Relieve de la portada de la basílica de San Zeno Maggiore, Verona



Lámina 22. Capitel interior de Santa María de la Concepción, Ochánduri



Lámina 22. Capitel interior de San Martín de Frómista, Palencia



Lámina 23. Capitel de los arcos torales de San Pedro de Loarre



Lámina 24. Relieve de la portada de San Pedro de Cervatos, Cantabria



Lámina 25. Capitel de la portada de San Salvador de Luesia, Zaragoza



Lámina 26. Capitel en el ventanal de la ermita de Santa Eulalia del Barrio de Santa María en Aguilar de Campoo



Lámina 27. Pinturas de la Vera Cruz de Maderuelo

Bibliografía

ABELARDO, Pedro. *Ética o conócete a ti mismo*. Buenos Aires, Aguilar, 1971

ACEÑA I ALONSO, Robert. “Altres obres d’època romànica. Escultura” *El Barcelonès. El Baix Llobregat. El Maresme*, (Catalunya Romànica, XX), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p.242

AGUILAR ROS, Paloma. *El adulterio: discurso jurídico y discurso literario en la Baja Edad Media*. Granad, Universidad de Granada, 1989

ALÒS I TREPAT, Carme, CARREÑO I AGUILAR, Carles y GIRALT I BALAGUERÓ, Josep. “Sant Miquel de Camarassa” *La Noguera*, (Catalunya Romànica, XVII), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1990, p.313-314

- BARASCH, Moshe. *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance*. New York, University Press, 1976.
- BARASCH, Moshe. *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid, Akal, 1999
- BARASCH, Moshe. *Teoría del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza Forma, 2006.
- BARRAL I ALTET, Xavier. “Escultura antiga i medieval”, *Art de Catalunya* (Ars Cataloniae, VI), Barcelona, Edicions L’Isard, 1997
- BARRAL I ALTET, Xavier. “Santa Maria de Montserrat”, *El Bages*, (Catalunya Romànica, XI), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 306-313
- BARRAL I ALTET, Xavier. “Santa Maria de Manresa”. *El Bages* (Catalunya Romànica, XI) Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 269-272
- BASCHET, Jérôme. *L’iconographie médiévale*. París, Gallimard, 2008
- BASTARDES I PARERA, Rafael. “El capitell d’Adam i Eva”. *Gausac. Publicació del Grup d’estudis locals de Sant Cugat del Vallès*, 5, 1994, p.21-29
- BAZÁN DÍAZ, Iñaki. “Modelos de sexualidad de la sociedad cristiana medieval: norma y transgresión” *Cuadernos CEMYR*, 16, 2008, p.167-191
- CAMPS, Jordi, LORÉS, Imma. “El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l’escultura barcelonina del segle XIII”, *Lambard*, VI, 1991-1993, p. 87-108
- CAMPS I SÒRIA, Jordi. “Sant Pau del Camp” *El Barcelonès. El Baix Llobregat. El Maresme* (Catalunya Romànica, X), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 221-226
- CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvia. *I vizi capital. Storia dei peccati nel Medioevo*. Turín, Einaudi, 2000, p.232-233
- CASAGRANDE, Carla; VECCHIO Silvana. “Pecado” *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid, Akal, 2003, p.637-345
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Ariel, 2009.
- CUMONT, Franz. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. París, Geuthener, 1942.
- CHÓLIZ MONTAÑÉS, Mariano. “La expresión de las emociones en la obra de Darwin”. *Prácticas de Historia de la Psicología*. Valencia, Promolibro, 1995

DAMASES, Núria i PITARCH, Antoni José. “Els inicis i l’Art Romànic s.IX-XII”. (Història de l’Art Català, I) Barcelona, Edicions 62, 1986

DARWIN, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, (Londres, 1872).

De JORIO, ANDREA, *Gesture in Naples and Gesture in classical Antiquity*. Trans. And ed. By Adam Kendon: Bloomington, Indiana University Press, 2000 (Napoli 1832)

DE RUEDA I ROIGÉ, Francesc-Josep. “Santa Maria de Vilagrassa”, *El Segrià, Les Garrigues, El Pla d’Urgell, La Segarra, l’Urgell* (Catalunya Romànica, XXIV), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1984, p. 594

DE SILVA VERÁSTEGUI, M^o SOLEDAD. “Espacios para la penitencia pública y sus programas iconográficos en el Románico Hispano. Durango”, *Clio & Crimen: revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 7, 2010, p.111-135

DELCOR, Maties. “Sant Pere d’Olopte”. *La Cerdanya. El Conflent* (Catalunya Romànica, VII), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 202-203

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013

DOLS RUSIÑOL, Joaquim. “El maestro de Osormort” *D’Art*, 1, 1972, p. 12-70

DOMÈNEC I VIVES, Ignasi. “Santa Maria de Bell-lloc” *El Tarragonès. El Baix Camp. L’Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà* (Catalunya Romànica, XXI), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 529-531.

DOMÈNEC I VIVES, Ignasi. “Santa Maria de Tarragona” *El Tarragonès. El Baix Camp. L’Alt Camp. El Priorat. La Conca de Barberà* (Catalunya Romànica, XXI), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 145-158.

DUBY, George. *Damas del siglo XII.3. Eva y los sacerdotes*. Madrid, Alianza Editorial, 1998

DUBY, Georges, PERROT, Michelle (dir.) *Historia de las Mujeres. 2. La Edad Media*. Madrid, Taurus, 2006

DURÁN GUDIOL, Antonio. “La Penitencia Pública en la catedral de Huesca” *Argensola. Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 12, 1952, p. 335-346

DURLIAT, Marcel. *El Arte Románico*. Madrid, Akal, 1992

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. “Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)” *D’Art*, 10, 1984, p.125-176

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. “La portada romànica de Santa María de Covet i el sepulcre romà d’Ager a través d’uns dibuixos de la Reial Acadèmia de la Historia”, *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, XVIII, 2005-2006, p. 87-96.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. “El “córrer les armes”. Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas” *Anuario de Estudios Medievales*, 37/2, 2007, p.867-905.

ESTEBAN LORENTE, Juan F. “Las inscripciones del tímpano de la catedral de Jaca” *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 10, 1991, p. 143-162

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, “Lectura iconográfica del “pecado original” a través de la escultura románica de Villaviciosa”. *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, VI-VII, 1978- 1979, p. 161

FRUGONI, Chiara. “L’iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles” *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX, 1997, p.177-188

GAGNON, François. *Le Corrector sive Medicus de Burchard de Worms (1000-1025): présentation, traduction et commentaire ethno-historique*. Dissertação. Montréal, Université de Montréal, 2010

GAMER, Helena. M, McNEILL, John T.: *Medieval handbooks of penance. A translations of the principal Libri Poenitentiales and selections from related documents*. New York, Columbia University Press, 1990. (New York, 1938)

GARNIER, François. *Le langage de l’image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris, Léopard d’or, 1988

GARNIER, François. *Thésaurus Iconographique. Système descriptif des représentations*. Paris, Le Léopard d’or, 1984

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *El románico en la provincia de Logroño*. Madrid, Boletín Sociedad Español de Excursiones, 1942, p. 245-246.

GIANNERINI, Pierre-Louis. *Amour et érotisme dans la sculpture romane*. Conseil Régional Midi-Pyrénées, La Louvre ed., 2009.

GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza, 2008, (París 1979)

GUDIOL I CUNILL, Josep. “L’església del Brull i les seves pintures”, *Estudis Universitaris Catalans*, III, 1909, p. 326-331

KATZENELLENBOGEN, Adolf. “Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian times to the thirteenth century”, London, The Warburg Institute, 1939 (reprt. New York 1964).

QUETGLAS, Pere J. *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, 41. Aix, CUER MA, Université de Provence, 1998

LE GOFF, Jacques. *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona, Juventud, 1969

LE GOFF, Jacques; Schmitt, Jean-Claude (eds.). *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid, Ediciones Akal, 2003 (París, 1999)

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona, Paidós, 2005 (París, 2003)

Le liber pontificalis: texte, introduction et commentaire/ texte, introduction et commentaire par l’abbé L. Duchesne, 1. Paris, E. de Boccard, 1981

LECLERCQ-KADANER, Jaqueline, “De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles”. *Cahiers de Civilisation Médiéval*, XVIII, 1975, p. 37-47

LÓPEZ OJEDA, Esther (coord.), *XXII Semana de Estudios Medievales. Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delitos y represión*, (Nájera, del 1 al 5 de agosto de 2011). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012.

LORÉS I OTZET, Imma. “L’escultura del claustre i de l’església” *El Vallès Occidental. El Vallès Oriental* (Catalunya Romànica, XVIII) Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1991, p. 169-179

LLARÁS USÓN, Celina; CARABASA I VILLANUEVA, Lluïsa. “Mare de Déu de Baldós (abans Sant Martí de Montanyana)” *La Ribagorça* (Catalunya Romànica, XVI) Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996, p. 455-458

MÂLE, Émile. *L’Art Religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l’iconographie du Moyen Âge*. París: Armand Colin, 1966

MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene. “La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval” *Clio & Crimen. Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 7, 2010, p. 137-158

Mc FAIL FANGER, Elsie. “Imágenes y códigos de género” *Comunicación y sociedad*, 17. Guadalajara, enero/junio 2012, p.5-25

McNEILL, J.T., GAMER, H.M. *Medieval Handbooks of Penance. A translation of the Principal Libri Poenitentiales*. New York, Columbia University Press, 1990 (New York 1938)

MIGUÉLEZ NOVOA, A. *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos. Lectura y valoración iconográfica*. Madrid, Multimedia S.L., 2010

MONTEIRA ARIAS, Inés. “Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una interpretación contextualizada en relación con el Islam”. *Codex Aquilarensis*, 21, 2005, p. 56-61

MORALEJO, Serafín. “La primitiva fachada norte de la cathedral de Santiago”, *Compostellanum*, XIV, 1969, p. 623-668

MORALEJO, Serafín: “Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane”, *Les dossiers de l'Archéologie*, 20, 1977, p. 87-103

MORALEJO, Serafín: “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca”. *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel, I*. Zaragoza, Anubar, 1977, p. 173-198

MORALEJO, Serafín. “La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca. Etat des questions. *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, 1979, p.79-106

MORALEJO, Serafín. “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago” *Compostellanum*, XXX, 1985, p. 395-430

NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano R. “De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago” *Semata. Ciencias sociais e Humanidades*, 14, 2002, p.335-347

OLMO GARCÍA, Ángel del., VARAS VERANO, Basilio. *Románico erótico en Cantabria*. Palencia, Los autores, 1988.

PAGÈS I PARETAS, Montserrat, “Les pintures murals romàniques de Sant Martí de Sescorts” *Miscel·lània litúrgica catalana*, 21, 2013, p. 81-113

PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 17-43

PONSICH, Pere. “Santa Eulàlia i Santa Júlia d'Elna” *El Rosselló*, (Catalunya Romànica, XIV), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1993, p. 204-209

POYATOS, F. *La comunicación no verbal II. Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid, Itsmo, 1994, p. 185-224.

PRUDENCIO, Aurelio. *Obras completas de Aurelio Prudencio /versión española de Alfonso Ortega*. Madrid, La Editorial Católica, 1981

PUIG I CADAVALCH, Josep. *L'escultura románica a Catalunya*, (Monumenta Cataloniae 6-7), Barcelona, Alpha, 1954.

RAÑA DAFONTE, César. “Scito te Ipsum. La responsabilidad individual y los penitenciales del siglo XII”, *Revista española de filosofía medieval*, 8, 2011, p. 69-80

RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. T.1. Iconografía de la Biblia. Vol. I Antiguo Testamento*). Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995-2000.

RITTWAGEN, Guillermo. *Estudios sobre la Rioja*. Madrid, Publicaciones de la Real Sociedad Geográfica, 1921

ROBIN, Pascale. “Représentation iconographique de la faute d’Adam et Ève dans le premier art chrétien” *Romanité et cité chrétienne. Permanences et mutations, intégration et exclusion du Ier au VIe siècle. Mélanges en l’honneur d’Yvette Duval*. Paris, 2000.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. “Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la Lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa” *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 21, 2005, p. 6-28

RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, Isabel. “Modelos iconográficos del Pecado Original en el románico del Noroeste peninsular”. *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)* 1. Palma, Universitat de les Illes Balears, 2004, p. 159-173

SAN AGUSTÍN. *La ciudad de Dios*. Madrid, La Editorial Católica, 1977-1978, p.322

SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Tratado de los hábitos y las virtudes*. Madrid, La Editorial Católica, 1954, p.823

SAENZ MATIENZO, Romualdo *Historia de la represión de la sexualidad. La sexualidad europea de los siglos VI-XII en el espejo de los Penitenciales*. Buenos Aires, Dunken, 2012

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva. “La iconografía de Adán y Eva en la escultura monumental del Arte Románico en La Rioja”, *Berceo*, 126, 1994, p. 14-34

SALVADOR VENTURA, Francisco. *El tema de Adán y Eva en los sarcófagos paleocristianos hispanos. ¿Un modelo iconográfico impúdico en el primer arte cristiano?* Granada, Cuadernos de la Universidad de Granada, 2003.

- SCHILDER, Paul. *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Barcelona, Paidós, 1983
- SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. París, Gallimard, 2001.
- SCIO DE SAN MIGUEL, Felipe, *La Biblia Vulgata Latina / Traducida en español y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y expositores católicos por el padre SCIO DE SAN MIGUEL*. Valencia, Joseph y Thomas de Orga, 1770-1793
- SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid, Encuentro Ediciones, 1996 (Madrid 1994)
- SITTL. Karl. *Die Gebärden der Griechen und Römer*. Leipzig, B. G. Teubner, 1890
- SUREDA I PONS, Joan. “Santa Maria de l’Estany” *El Bages* (Catalunya Romànica, XI) Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 222-236
- VÉLEZ-SAINZ, Julio. “La iconización de lo femenino en la Edad Media (de Prudencio a la corte de Juan II)”, *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, 3, 2008, p. 57-75
- VIGUÉ, Jordi; JUNYENT I MAYDEU, Francesc; MAZCUÑAN I BOIX, Alexandre. “Sant Pere d’Or” *El Bages* (Catalunya Romànica, XI) Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 470-473.
- VIVANCOS PÉREZ, Juan. “Sant Domènec de Peralada” *L’Empordà II* (Catalunya Romànica, IX) Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1990, p.611-618.
- VOGEL, Cyrille. “Le Pontifical romane-germanique du Xe siècle. Nature, date et importance du document”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VI, 1963, p. 27-48
- VOGEL, Cyrille. “Le pèlerinage pénitentiel” *Revue des Sciences Religieuses*, 38, 1964, p. 113-153
- VOGEL, Cyrille. *Le pêcheur et la pénitence au Moyen Âge*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1969
- VOGEL, Cyrille. “Les “Libri paenitentiales”: mise à jour”. *Typologie des sources du Moyen Age occidental*; 27 Turnhout, Brepols, 1985
- VOGEL, Cyrille. *La penitencia en la Edad Media*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1999
- YARZA LUACES, Joaquín. “Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet”. *Quaderns d’Estudis Medievals*, 9, 1982, p.535-556

YARZA LUACES, Joaquín. *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, Anthropos, 1987, p.182-230

WALKER BYNUM, Caroline. *Jeûnes et festins sacrés: les femmes et la nourriture dans la spiritualité médiévale*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1994

WERCKMEISTER, Otto Karl. "The lintel Fragment Reproducing Eva from Saint-Lazar, Autun". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, p. 1-30