

Teresa C. Moure Pena
Consellería de Educación e Ordenación Universitaria
Xunta de Galicia



LOS MONSTRUOS
ANTROPÓFAGOS EN EL
IMAGINARIO ROMÁNICO
GALAICO. SIGNIFICADO,
CONTEXTO Y AUDIENCIAS

RESUMEN

En este artículo se pretende abordar el estudio de la iconografía de los monstruos antropófagos en los programas figurativos románicos de Galicia. El análisis de estas representaciones nos permitirá valorar la función y significado que el tema adquiere en los diferentes contextos en los que aparece.

ABSTRACT

This article will discuss the iconography of the cannibalistic monsters in the Romanesque figurative schemes of Galicia. Through analysis we are able to evaluate the function and significance of this theme in the different contexts in which it appears.

PALABRAS CLAVE:
*Monstruos antropófagos,
Programas figurativos,
Iconografía, Románico,
Galicia*

KEY WORDS:
*Cannibalistic
monsters, Figurative
schemes, Iconography,
Romanesque, Galicia*

“Sed sobrios, vigilad; vuestro Adversario, el Diablo, ronda como león rugiente, buscando a quién devorar (I San Pedro 5, 8)”

Entre las variadas figuraciones que ornamentan el Diurnal de Fernando I y doña Sancha –año 1055, (Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela)¹–, Fructuosus seleccionó para encabezar el Salmo 26 la imagen de un león devorando a un hombre². La miniatura es muy interesante desde el punto de vista artístico e iconográfico; la disposición del hombre cabeza abajo mientras el león lo devora por las piernas configura una magnífica A cuyo travesaño horizontal está definido por las poderosas patas del felino sujetando a su presa (fig. 1). Además de su valoración decorativa debemos tener en cuenta también su contenido semántico, ligado al texto que acompaña. El recurso a este tipo de imágenes que ejemplifican visualmente el mensaje verbal ya había sido valorado por Castiñeiras González a propósito de las figuraciones que ilustran los Salmos 41 y 72³. De manera similar en el salmo 26 la escena constituye una transposición plástica en el que su forma traduce literalmente el contenido del texto: *El Señor es mi luz y mi socorro, ¿de quién he de temer? El Señor el refugio es de mi vida, ¿por quién*

¹ Sobre el *Libro de Horas* de Fernando I y doña Sancha consúltense los siguientes trabajos: GÓMEZ MORENO, M., *El Arte Románico Español. Esquema de un Libro*, Madrid, 1934, p. 16, láms. II-IV; SICART GIMÉNEZ, A., *Pintura Medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 22-44; YARZA LUACES, J., “La peregrinación a Santiago, la pintura y miniatura románicas”, *Compostellanum*, XXX, 3-4, 1985, pp. 365-393, esp. 372-375; IDEM, *Arte y Arquitectura en España 500-1200*, Madrid, 1985, pp.165-168; DÍAZ Y DÍAZ, M., “El Códice de Compostela: Tradición y Modernidad”, *Libro de Horas de Fernando I de León* (edición facsímil del manuscrito 609 de la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela. Estudios y Transcripción), Madrid, 1995, pp. 11-51; MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I”, *Libro de Horas de Fernando I de León* (edición facsímil del manuscrito 609 de la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela. Estudios y Transcripción), Madrid, 1995, pp. 53-63; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “Libro de Horas de Fernando I y Sancha”, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, t. I, León, 2001, pp. 232-234; IDEM, “Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: Los Libros de Horas de Fernando I Sancha”, *Propaganda y Poder, Congreso Peninsular de História da Arte*, 5 a 8 de maio de 1999, Lisboa, 1999, pp. 71-94.

² GÓMEZ MORENO, M., 1934, 16, láms. II-IV, esp. lám. III; YZQUIERDO PERRÍN, R., *Arte Medieval. Galicia Arte*, t. X, A Coruña, 1993, p. 470.

³ La inicial del salmo 41 es un ciervo rampante –alegoría del alma anhelante de Dios, al que alude uno de los pasajes del texto– cuyo cuerpo dibuja una S: Salmo 41, 2: *Sicut cerbus desiderant ad fontes aquarum ita desiderant anima mea ad te Deus*. Sobre esta representación véase: MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1995, 58; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999, p. 75; MOURE PEMA, T., “El programa iconográfico de la cabecera románica de San Salvador de Ferreira de Pantón (Ferreira de Pantón-Lugo)”, *Goya. Revista de Arte*, n° 304, enero-febrero 2005, pp. 4-21, esp. 5 y 8, fig. 3.

trepidaré? Cuando a asaltarme vienen malhechores por mi carne comer, ellos, mis adversarios y enemigos, caen de languidez. Así canta el salmista para expresar su confianza inquebrantable en Dios ante la acechanza de las potencias infernales que en términos de metáfora animal, encarnadas en seres devoradores, ejemplifican la amenaza. Conviene recordar que las bestias devoradoras son insistentemente invocadas, a lo largo del texto veterotestamentario, de manera reiterada, adquiriendo un valor admonitorio de disuasión sobre ciertas actitudes⁴. Pero no sólo se ilustra la palabra con la imagen ejemplificadora sino también con determinados gestos, y así el pecador reconviene al espectador al señalarle con el dedo el mensaje contenido en el texto.

La propuesta de la imagen del león antropófago contenida en el Diurnal de Fernando I inaugura un tema iconográfico que en el solar románico galaico encontrará un magnífico campo de experimentación, asociado a discursos figurativos diseñados para ser leídos tanto por una audiencia letrada como iletrada, adquiriendo unos valores que vendrán determinados por el público al que se dirige el programa⁵.

Con todo, la aparición del tema en los ciclos esculpidos románicos gallegos se debe a la recepción de modelos de progenie francesa introducidos por artífices vinculados a la primera campaña catedralicia compostelana (ca. 1075-1088). Estos escultores, conocedores del repertorio figurativo de la cantería de Saint Sernin de Toulouse, habían recalado en el obradoiro compostelano en el momento de la edificación de la girola y los muros inmediatos. A esta cultura figurativa corresponden algunas de las piezas que reproducen, con cierta degradación formal, modelos acuñados en la abadía franca. Encontramos así una cita explícita a Toulouse en uno de los capiteles de los vanos exteriores de la girola; aquí se representa a un personaje sedente, ataviado con una larga túnica, que está siendo agredido por dos dragones que comparten una única cabeza y que se disponen a engullir al personaje. Para Nodar Fernández el personaje representaría a un monje que está siendo torturado en el Infierno por bestias demoníacas⁶. El tema es bastante recurrente en la escultura románica y su mensaje último habría de ser, como sugiere Yarza Luaces, la imagen del hombre presa del pecado⁷.

Sin duda, este es el tipo de devoramiento que más fortuna alcanzó en la imaginería románica peninsular. En unas fechas próximas a la conclusión de la primera campaña catedralicia el

⁴ *Sálvame de las fauces del león*, implora en el Salmo 2. *No sea que como león, desgarre alguno mi alma, arrebaté y no haya quien la libre*, lamenta en el Salmo 7.

⁵ En los últimos años este tema del monstruo andrófago ha sido estudiado por BEDO, R., "Les monstres androphages. Un teme antique dans l'art roman", *Historie et Archeologie, les dossier*, n° 79, 1984, pp.76-84; KEENANN-KEDAR, N., "The devouring monster. A sources for the deception of hell in Romanesque last judgements", *Assaph*, 1980, pp. 67-79. Este tema iconográfico en el románico castellano fue estudiado por GUESURAGA TRUEBA, R., "Los monstruos antropófagos en el arte románico de Castilla", *Sautuola*/VI. Estudios en Homenaje al Prof. Dr. García Guinea, Ed. Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander, 1999, pp. 595-614. El monstruo andrófago también ha sido estudiado para el caso del románico navarro por ARAGONÉS ESTELLA, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Ed. Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 1996, pp. 115-127.

⁶ NODAR FERNÁNDEZ, V., *Los inicios de la catedral románica de Santiago de Compostela. El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 79- 80. Sobre el capitel de Saint Sernin de Toulouse véase DURLIAT, M., *La Sculpture Romane de la Rouite de Saint-Jacques. De Conques á Compostelle*, 1990, n° 59, p. 100.

⁷ YARZA LUACES, J., "Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150", *Románico en Galicia y Portugal*, Ed. Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 2001, pp. 56-87, esp. 62.



Fig. 1. Inicial del Salmo 26.
Diurnal de Fernando I y doña Sancha
(Biblioteca Universitaria de Santiago
de Compostela).



Fig. 2. San Martín de Mondoñedo.
(Fotografía: Yzquierdo Perrín, 1994)

obrador que trabajó en la iglesia del antiguo monasterio de San Martín de Mondoñedo –Foz, Lugo– ilustra uno de los capiteles del interior de la nave sur con una versión del tema. En la pieza figura dos grandes cuadrúpedos de una única cabeza, apoyados sobre sus cuartos traseros, que intentan devorar a dos personajes situados en las esquinas de la cesta a los que aferran entre sus mandíbulas (fig. 2). La escena ha sido interpretada por Yzquierdo Perrín como una representación de Adán y Eva atacados por tentaciones demoníacas, a las que aluden las bestias y la serpiente situada en el centro de la composición⁸. No cabe duda de que la concepción narrativa del episodio de la Caída resulta un tanto atípica en el contexto de los ciclos figurativos románicos. Es evidente que en Mondoñedo asistimos a una transferencia icónica, ilustrativa de la constante manipulación que algunos temas historiados sufren en manos de canteros poco instruidos. Es indiscutible que la presencia de los engendros devoradores acoge un mensaje ligado a la amenaza del mal, no obstante, la duplicación y su disposición simétrica, monopolizando la cesta, favorecen también una valoración decorativa de los mismos. La particular concepción que se ha dado al tema en la catedral mindoniense cuenta con un paralelo en el interior de San Martín de Fromista; sobre uno de los capiteles del pilar NO, muy curiosamente asociado a la escena del Pecado Original, figura un hombre cuya cabeza está siendo engullida

⁸ YZQUIERDO PERRÍN, R., *De Arte et Architectura. San Martín de Mondoñedo*, Lugo, 1994, p. 48, lám X. Sobre San Martín de Mondoñedo véase: IDEM, 1993, pp. 171-187; CHAMOSO LAMAS, M; GONZÁLEZ, V. y REGAL, B., *Galicie Romane*, París, 1973, p. 59; SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S., *La antigua catedral de San Martín de Mondoñedo*, Mondoñedo, 1984; YARZA LUACES, J., 2001, pp. 56-87.

por una máscara monstruosa⁹. En ambos casos el monstruo, con su presencia, desempeña una función coercitiva y admonitoria ilustrando el castigo infernal que espera a aquellos que, como nuestros Padres, se han dejado seducir por el Maligno.

Las referencias a estas bestias y criaturas engullidoras fueron, posiblemente, introducidas en los sermones de la época con el objeto de encauzar el comportamiento moral de los fieles. Un elocuente ejemplo lo encontramos en uno de los sermones del Calixtino (Cap. XVII):

“El báculo es la defensa del hombre contra los lobos y los perros. El perro suele ladrar al hombre y el lobo acostumbra a devorar las ovejas. Por el perro y el lobo se designa el diablo tentador del genero humano. El demonio ladra al hombre, cuando provoca su mente a pecar con el ladrado de sus sugerencias. Muerde como el lobo, cuando impulsa sus miembros hacia el pecado y por la costumbre de vivir en la culpa devora su alma entre sus hambrientas fauces. Por tanto, debemos encarecer al peregrino, cuando le damos el báculo, que lave sus culpas por la confesión y fortalezca su corazón y sus miembros frecuentemente con la enseña de la Santísima Trinidad contra las ilusiones y fantasmas diabólicos”¹⁰.

Con estas palabras, Calixto II incorpora en su discurso moralizante la imagen de las bestias devoradoras como metáfora de las encarnaciones demoníacas, glosando el castigo al que se exponen los que se dejan tentar por el demonio en su *peregrinatio*. Si el texto jacobeo exhorta al control, el enunciado de uno de los capiteles del transepto de la catedral compostelana armoniza con esta prédica (1103-1114). El capitel muestra a cuatro jóvenes desnudos y tendidos sobre el lomo de unos leones. La escena se completa con la imagen de máscaras grotescas que engullen a los jóvenes por las piernas¹¹. La representación vaticina, sin ambigüedad, el castigo que le espera al peregrino que se deje engañar por el diablo llegado el momento del juicio individual.

El tema de los jóvenes desnudos cabalgando leones había reclamado la atención de Castiñeiras González en varios estudios que el historiador dedica a los programas figurativos de la catedral compostelana, y, en concreto, para el caso de la mujer semidesnuda cabalgando un león que decora una acrótera del tejado de la Capilla de Santa Fe¹². Este tipo de imágenes alcanza valores negativos asociados al vicio de la lujuria. El capitel compostelano es deudor de

⁹ PIJOAN, J., *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. IX, Madrid, 1973, p. 293, fig. 298; GARCÍA GUINEA, M. A., “La iglesia de San Martín de Frómista”, *Jornadas sobre el Románico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1986, p. 20; MORALEJO ÁLVAREZ, S., “San Martín de Frómista, en los orígenes de la escultura románica europea”, *Jornadas sobre el románico en la provincia de Palencia*, 1986, p. 36; YARZA LUACES, J., *Arte y Arquitectura en España 500/1250*, Madrid, 1994, pp. 195-196; DURLIAT, M., 1990, p. 293, fig. 298; GUASURAGA TRUEBA, R., 1999, p. 598, fig. 2.

¹⁰ *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus* (Trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo), Santiago de Compostela, 1951, p. 205.

¹¹ Sobre este capitel véase: GÓMEZ MORENO, M., 1934, lám. CLXXIV; CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V. y REGAL, B., *La España Románica. Galicia*, Madrid, 1979, lám. 67; DURLIAT, M., 1990, p. 323, n° 341; YZQUIERDO PERRÍN, R., “Escenas de juglaría en el románico de Galicia”, *La vida cotidiana en la España Medieval*, Actas del VI Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, 1998, pp. 124-154, esp. 132, lám. I.

¹² Sobre esta imagen véase: GÓMEZ MORENO, M., 1934, láms. CXLIX y CL; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, p.195. Respecto a los trabajos del profesor CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, consúltense los siguientes: “Platerías: Función y decoración en un Lugar Sagrado”, *Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino*, Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Xacobeos, Santiago de Compostela, 2000, pp. 284-331, esp. 317-321; “La Catedral Románica: Tipología,

los temas más difundidos por los centros escultóricos del Camino de Santiago; encontramos así cestas con hombres cabalgando felinos en la Seo de Jaca, en el interior de la iglesia de San Pedro de Loarre, en San Martín de Frómista o en San Martín de Elines¹³.

La acción punitiva de las fieras demoníacas pronostica el destino de aquellos que se dejan seducir y se extravían, enredándose en el pecado. Esta propuesta plástica, de manera calculada se plasma en el capitel contiguo, donde los jóvenes se enredan en un bosque de liñas que los aprisionan¹⁴. La escena hace alusión al pecador atrapado en el pecado del que nos hablan los sermones medievales. Se trata de personas sometidas al pecado o incluso, al menos en algunos casos, personificaciones de vicios –de ahí lo apropiado de las sogas que lo sujetan– y en cuya representación debemos ver una advertencia para los pecadores extraviados en medio de la senda que lleva hacia Dios. Resulta curioso constatar que ya en la Catedral de Jaca y en San Pedro de Loarre se había ensayado la experiencia que asociaba simbólica y figurativamente este episodio con el de los pecadores cabalgando felinos¹⁵.

Pero esta asociación figurativa cuenta con un precedente muy elocuente, para el caso gallego, en el templo monástico de San Bartolomé de Rebordáns (Tui, Pontevedra) –ca. 1100-1120–; a diferencia del caso compostelano aquí asistimos a una cohabitación de las bestias devoradoras y los pecadores atados dentro del mismo espacio escultórico. Esta escena se representa en uno de los capiteles del ábside meridional de la cabecera del templo. En las caras laterales se evoca la imagen del penitente enredado entre las liñas mientras los agentes del Maligno, en términos de felinos, completan la visión engulléndolos por los brazos¹⁶ (fig. 3). La función admonitoria de la escena alcanza una mayor dimensión si la relacionamos con la escena que centra todo el discurso y que glosa el terrible castigo que se inflige a la lujuriosa, cuyos

Arquitectura y Narración Visual”, *Santiago, la Catedral y la Memoria del Arte*, Santiago de Compostela, 2000, pp. 34-96, esp. 75-77, fig. 14; IDEM, “A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés”, *Profano y Pagano en el Arte Gallego, SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 14 (edición a cargo de M. A. Castiñeiras González y Fátima Díez Platas), Santiago de Compostela, 2002, pp. 293-334, esp. 311-313, fig. 19.

¹³ GÓMEZ MORENO, M., 1934, láms. LXXXVI-LXXXVII, XCIII, CIX. Sobre los capiteles de San Martín de Frómista: SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “Iglesia de San Martín”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Palencia*, t. II, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 1033-1058, esp. 1048. También CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2002 b, p. 321, fig. 22. Para San Martín de Elines véase GARCÍA GUINEA, M. A., *El románico en Santander*, 2 vols, Ed. Estvdio, Santander, 1979, t. I, pp. 237-238, t. II, p. 560; GUASURAGA TRUEBA, R., 1999, 600, fig.9.

¹⁴ GÓMEZ MORENO, M., 1934, CLXXVI; DURLIAT, M., 1999, p. 324, n° 343-344; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, t. X, p. 208; MOURE PENA, T., *El monasterio femenino de Ferreira de Pantón en la Edad Media. Estudio Histórico-Artístico*, Lugo, 2005, pp. 66, 40.

¹⁵ GÓMEZ MORENO, M., 1934, CLXXVI; DURLIAT, M., 1999, p. 323, fig. 212, n° 48. Para San Pedro de Loarre véase: GARCÍA ROMA, F., “El problema de la personalidad del escultor románico: el maestro de Jaca (Jaca, Loarre, Frómista, León)”, *Mèlanges offerts à René Crozet*, t. II, Poitiers, 1966; ESPAÑOL BELTRÁN, F., “El sometimiento de los animales como paradigma moralizante de distinto signo: la Ascensión de Alejandro y el Señor de los Animales”, *El Románico Español*, V Congrès Espanyol d’historia de L’art, t. I, Barcelona, 1984, pp. 49-64; COBREROS, J., *Itinerarios Románicos por el Alto Aragón*, Madrid, 1989, lám. 100; IDEM, “Loarre. Castillo y Monasterio”, *Mundo Medieval*, n° 12, Barcelona, 2003, pp. 34-41, esp. 40; DURLIAT, M., 1999, 274, n° 266; CANELLAS LÓPEZ, A. y SAN VICENTE, A., *Aragón. Rutas Románicas*, Madrid, 1996, pp. 162-164; MOURE PENA, T., 2005, p. 66, fig. 41.

¹⁶ Sobre este capitel véase: BANGO TORVISO, I. G., *Arquitectura Románica en Pontevedra*, A Coruña, 1972, pp. 232-235, láms. CXI-CXIX; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, t. X, pp. 187-190, esp. p. 189; YARZA LUACES, J., 2000, pp. 57-79, esp. pp. 61-62; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2004, p. 126.

pechos son mordidos por dos enormes sapos –esta iconografía es heredera de los modelos que ilustran algunos de los capiteles de la girola compostelana, 1075-1088, en los que la pecadora es hostigada por sapos y serpientes—¹⁷.

El mismo mensaje se pretende transmitir, aunque en unos términos más modestos, en uno de los capiteles de la portada occidental del templo parroquial de Santa Mariña de Fragas (Campolameiro, Pontevedra) –ca. último cuarto del siglo XII—¹⁸. Aquí, sin embargo, el castigo lo inflinge un león devorador que muerde los pechos de la pecadora, dispuesta ésta cabeza abajo de manera muy similar a como ilustraba la inicial del Salmo 41. El hecho de que la mujer esté desnuda y la bestia muerda su pecho nos ilustra sobre la condición de su pecado (fig. 4).

Pero volvamos al interior de la cabecera de Rebordáns, pues considero interesante valorar el discurso figurativo que se despliega en la capilla meridional en toda su extensión, ya que al tratarse de un espacio religioso y litúrgico destinado a los monjes, la lectura alcanza una naturaleza discursiva con connotaciones exhortativas muy apropiada para la audiencia a la que iba destinada la exposición iconográfica. En los umbrales de la capilla, a la imagen del pecador y las criaturas devoradoras le sirve de contrapunto la presencia de Daniel en el foso de los leones, que se exhibe en el capitel de enfrente¹⁹. Daniel, con su presencia en un ámbito destinado a una audiencia monástica, refuerza un discurso orientado a advertir al monje de los peligros que acechan el modelo de vida perfecta que anhela. De este modo, si con la imagen



Fig. 3. San Bartolomé de Rebordáns.
Capilla Meridional



Fig. 4. Santa Mariña de Fragas.
Portada Principal.

¹⁷ DURLIAT, M., 1999, p. 211, n° 180; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2004, pp. 73-78, 122, 139, 151-152, figs. 21, 52; IDEM, “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*, vol. 14 (edición a cargo de M. A. Castiñeiras González y Fátima Díez Platas), Santiago de Compostela, 2002, pp. 335-347.

¹⁸ Sobre este templo: BANGO TORVISO, I. G., 1972, pp. 177-178, lám. LXX b.

¹⁹ BANGO TORVISO, I. G., 1979, lám. CXVIII, i, j; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993, t. X, p. 189. Un estudio más completo de este capitel se incluye en un artículo de la autora: “La fortuna del ciclo de Daniel en el Foso de los Leones en los programas escultóricos románicos de Galicia”, *Archivo Español de Arte*, LXXIX, p. 315, 2006, pp. 279-298, esp. pp. 292-293, figs. 17-18.

de las consecuencias del pecado se subraya la debilidad del alma ante el acecho de la seducción diabólica, la presencia del profeta, que ha salido ileso ante los leones, consolida la victoria de las almas fortalecidas por el sacramento en su lucha perpetua contra el pecado²⁰. Daniel aparece cual *exemplum*, frente a la debilidad de la condición humana y los pecados que nos rodean, erigiéndose como modelo a seguir por aquellos que aspiran a alcanzar el ideal de vida.

No será ajeno a la labor de Mateo el valor y potencial comunicativo que adquiere el ciclo del profeta veterotestamentario; su presencia en el zócalo del Pórtico de la Gloria –1188-1200– prefigura la Resurrección de Cristo y la victoria sobre la muerte y, al mismo tiempo, el triunfo sobre el desorden diabólico que se recoge en los zócalos colindantes²¹. Los zócalos que sirven de soporte al *ordo prophetarum* están habitados por toda una serie de fauna fantástica y terrorífica, entre las que sobresalen restos de cuerpos humanos que están siendo devorados y pisoteados por los engendros. El profesor Castiñeiras González reconoció en estos terribles animales una evocación de la visión de las cuatro bestias del Libro de Daniel (Dan. 7, 2-12)²².

Este tema, que apenas alcanzó difusión en los ciclos figurativos románicos occidentales, cuenta con precedentes en ciclos miniados del siglo XI; un elocuente ejemplo lo constituye la *Biblia de Sant Pere de Rodes* (París, BN Ms. Lat 6, III, fol. 65r y 66v) en la que se ilustran episodios del profeta Daniel y entre los que se incluye una visión de las cuatro bestias devorando cuerpos humanos²³. Como bien ha sugerido el historiador, la experiencia iconográfica de asociar en un mismo contexto programático repertorios del *Libro de Daniel* y el *Apocalipsis* cuenta con precedentes en manuscritos iluminados medievales como el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana. En el engranaje discursivo del Pórtico de la Gloria la presencia de Daniel adquiere un valor semántico ligado al carácter salvífico que emana de su presencia como resultado de haber resurgido triunfante de la fosa, alegoría del mundo subterráneo,

²⁰ Con la presencia de Daniel acompañado por Habacuc y el ángel entran en escena nuevos elementos que ya en la exégesis cristiana primitiva redundaron en una interpretación de sentido cristológico y eucarístico; el hecho de permanecer en un foso precintado y resucitar al séptimo día del proceso, prefiguración de la muerte y la resurrección de Cristo, será reforzado en sentido eucarístico, plásticamente explícito, por medio de la representación de los alimentos que Habacuc ofrece al profeta.

²¹ En el año 1928 Kingsley Porter identificó la escena que se representa en la basa sobre la que se asienta el parteluz y el tímpano del Pórtico de la Gloria con la imagen de Daniel en la fosa de los leones. PORTER, A. K., *La escultura románica en España*, t. 2, Barcelona, 1928, p. 66.

²² *Tomó Daniel la palabra y dijo: veía yo en mi visión nocturna, y he aquí que los cuatro vientos del cielo agitaban el mar Grande. Y cuatro bestias enormes, diversas una de otra, salían del mar. La primera era como un león y tenía alas de águila. Yo la estuve mirando hasta que le arrancaron las alas, y fue levantada de la tierra y puesta de pie sobre las patas como un hombre, y se le dio corazón humano. Luego he aquí otra segunda bestia, semejante a un oso, y que se alzaba de un costado con tres costillas en las fauces entre sus dientes; y le decían así: “¡Levántate y devora mucha carne!”. Después de esto seguí viendo, y he aquí otra bestia como un leopardo con cuatro alas de nuevo sobre su dorso. Además, la bestia poseía cuatro cabezas y le fue dado dominio. Tras esto continué viendo en mi visión nocturna, y hete aquí una cuarta bestia, espantable, terrible y extraordinariamente fuerte; tenía grandes dientes de hierro, comía y trituraba, y lo sobrante lo hollaba con sus patas...”, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2002, pp. 293-334, esp. 294-296, figs. 1-3.*

²³ Sobre la *Biblia de Sant Pere de Rodes* véase: NEUSS, W., *Die kalananische Bibelillustration um die Wende des resten Jarhtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn, 1922; CAHN, W., *Romanesque Bible Illumination*, New York, 1982; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2002, p. 296, fig. 3.

del Infierno. Este pasaje veterotestamentario se entendió como un símbolo del triunfo sobre el diablo y la muerte.

En tal sentido, aquellas imágenes que se han dejado corromper y sucumbieron a la seducción diabólica a lo largo de su *peregrinatio* serán arrastradas el día del juicio eterno por las fuerzas demoníacas a lo más profundo del Averno donde se les inflingirán terribles castigos, que elocuentemente glosan los demonios presentes en la portada del Infierno (fig. 5). En sus arcos, hombres y mujeres son arrastrados por bestias de rasgos monstruosos que los tienen inmovilizados con fuertes sogas que les aprisionan los cuellos, manos y pies. Algunos demonios devoran a sus víctimas por la cabeza y los brazos, mientras unos reptiles –mezcla de serpiente y dragón– se enredan entre sus cuerpos para hostigar a los lascivos y a aquellos que se dejaron guiar por la gula y que, aún a las puertas del abismo, reinciden en sus faltas, como el pecador que intenta engullir una gran empanada o el que, cabeza abajo, intenta beber de un odre de vino²⁴.

En los templos parroquiales el emplazamiento de estos monstruos acostumbra a ser el área marginal –canecillos del ábside, capiteles exteriores o portadas– es decir, en la zona de reunión y recepción de los feligreses, ya que si la exhibición de estas criaturas persigue, ante todo, prevenir a la audiencia contra el pecado y sus consecuencias, parece conveniente que estos temas se ubiquen en los lugares más inmediatos al espectador.

Pero esta premisa, sin embargo, no se observa en la antigua parroquial de Santa María de Bermés –Lalín, Pontevedra– donde el cantero acomodó en el espacio interior de la cabecera, hoy desaparecida, un discurso expositivo con una selección figurativa muy similar a la de Rebordáns²⁵. Las piezas escultóricas –cuatro capiteles– se conservan actualmente en el Museo Provincial de Pontevedra; en uno de los capiteles se representa a dos leones inmovilizando con sus patas a un hombre que está siendo engullido por una máscara de rasgos felinos situada en la parte alta de la cesta. La escena comparte escenario con otro capitel en el que se representa a Daniel en el foso con los leones²⁶. Entre las dos escenas ilustradas en la desaparecida cabecera

²⁴ STOCKSTAD, M., *The Portico de la Gloria of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Michigan, 1957; MARIÑO LÓPEZ, B., “El Infierno del Pórtico de la Gloria”, *Actas Simposium Internacional sobre “O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo”*, Santiago de Compostela, 3-8 de outubro de 1988, Santiago de Compostela, 1988, pp. 383-397; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., “De la Universalidad del Pueblo elegido al valor del “Creder”, *Santiago, la Catedral y la Memoria del Arte*, Santiago de Compostela, 2000, pp. 99-129; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., “Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX”, *Románico en Galicia y Portugal*, A Coruña, 2001, pp. 156-183; MORALEJO ÁLVAREZ, S., “La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela”, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios*, t. I, Santiago de Compostela, 2004, pp. 237-246; IDEM, “Le Porche de la Gloire de la Cathedrale de Compostelle: problemes de sources et d’interpretation”, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios*, t. I, Santiago de Compostela, 2004, pp. 307-318; IDEM, “El Pórtico de la Gloria”, *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios*, t. II, Santiago de Compostela, 2004, pp. 281-284.

²⁵ BANGO TORVISO, I. G., 1979, lám. IX, g, h, i, j; IDEM, “Aportaciones a una catalogación de la imaginería gótica de Pontevedra”, *El Museo de Pontevedra*, t. XXXII, 1978, pp. 95-104; IDEM, *75 obras para 75 años. Exposición Conmemorativa da Fundación do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 2003, p. 230, nº 18; CARRILLO LISTA, M^a P y FERRÍN GONZÁLEZ, J. R., “Iconografía del arte medieval en Galicia”, *Galicia Terra Única. Galicia Románica y Gótica*, Ourense, 1997, p. 73; YZQUIERDO PERRÍN, R., “La iglesia románica de Santa María de Bermés”, *El Museo de Pontevedra*, t. XXXII, 1978, pp. 85-94.

²⁶ Para el capitel de Daniel entre los leones de Santa María de Bermés, además de la bibliografía citada en la nota anterior véase MOURE PENA, T., 2006, p. 291, nota 38.



Fig. 5. Pórtico de la Gloria. Arcada derecha (Infierno)

de Santa María de Bermés existe una relación incuestionable; a primera vista podemos reconocer en la representación de las bestias devoradoras una evocación al castigo inflingido a los enemigos del profeta conforme parece recogido en el ciclo veterotestamentario (Dan. 6, 24)²⁷. La asociación figurativa de ambos episodios aparece ya ensayada en la catalana *Biblia de San Pere de Rodes*²⁸. Nos consta que en algunos templos románico burgaleses se había ensayado una solución muy similar: en la cabecera del templo de San Pedro de Tejada, en uno de los capiteles del exterior, el escultor apostó por introducir en una misma escena al profeta entre los leones que, al mismo tiempo, pisotean y engullen a sus enemigos. Esta misma formulación narrativa aparece plasmada en uno en los capiteles del claustro de Santa Juliana de Santillana del Mar²⁹ y en uno de los capiteles de la portada de Santa María de Yermo³⁰.

La fortuna que el ciclo de Daniel alcanzó en los programas escultóricos románicos galayos determinó su inclusión en ciertos discursos marginales. En la cabecera de San Pedro de

²⁷ ...y dio orden el rey, y fueron traídos aquellos hombres que habían acusado a Daniel, y fueron echados en el foso de los leones ellos sus hijos y sus mujeres, y aún no habían llegado al fondo del foso, cuando los leones se apoderaron de ellos y quebraron sus huesos.

²⁸ Sobre la *Biblia de San Pere de Rodes* véase NEUSS, W., 1922, Tf. 34, fig. 102; CAHN, W., 1982, p. 75, fig. 46; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003, pp. 293-334, esp. 295-296.

²⁹ Sobre este capitel y su interpretación LAFUENTE FERRARI, M., *El libro de Santillana*, ed. Estvdio, Santander, 1981, p. 204; GARCÍA GUINEA, M. A., *El románico en Santander*, ed. Estvdio, Santander, 1979, t. II, p. 204; OLAÑETA MOLINA, J. A., "La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico", *Codex Aquilarensis*, nº 25, 2009, pp. 7-34, esp. 15-27, figs. 6-7, 12.

³⁰ Sobre Santa María de Yermo, GARCÍA GUINEA, M. A., *Románico en Cantabria*, ed. Estvdio, Santander, 1996, p. 254; OLAÑETA MOLINA, J. A., 2009, pp. 27-31, figs. 13-18.

Rebón –Moraña, Pontevedra– el profeta se exhibe junto a registros convencionales de la fauna imaginaria, y pecadores –mediante la cita del bebedor cargado con un tonel, saltimbanquis y juglares–³¹. Evidentemente, no es gratuita la inmediatez del monstruo antropófago que devora a un pecador por las piernas. Aquí la comparsa de pecadores que acompañan a Daniel permite considerar la escena como el castigo del pecado. Pero la inclusión del profeta Daniel entre los leones en uno de los capiteles de las columnas entregas proporciona una dimensión sacra al discurso y se crea, al mismo tiempo, un choque emocional susceptible de conmover la conciencia del espectador que establece una comparación entre las debilidades de la condición humana y sus derivaciones, y la imagen del profeta cual *exemplum* de la perfección y fidelidad absoluta a la que debe aspirar todo buen cristiano para no sucumbir en la condena eterna. Como vemos, el discurso alcanza los mismos valores que en el contexto monástico adaptándose a los términos del *sermo rusticus*.

Pero si Rebón constituye una excepción mayor, es la singularidad de Santa María de Marzá –Palas de Rei, Lugo–³² donde la presencia de los monstruos antropófagos se acrecienta notoriamente. Las áreas marginales del templo están habitadas por motivos vegetales, geométricos, animales teriomórficos, citas al pecado y monstruos antropófagos, como la testa dispuesta en un can que engulle con unas poderosas fauces a un hombre del que sobresalen únicamente los hombros y la cabeza que mira fijamente al espectador. También aquí, al igual que ocurría en Rebón, se introduce una llamada a los ciclos veterotestamentarios; nos referimos a una escena de lucha entre un hombre y una bestia que ilustra uno de los canes. Aunque el estado de conservación de la pieza y la talla tan rudimentaria nos obligan a tener cierta cautela en su interpretación, no sería arriesgado conjeturar que nos hallamos ante la imagen de David o Sansón luchando con el león.

El episodio bíblico de David luchando con el león o el oso en los ciclos figurativos románicos galaicos fue cumplidamente estudiado por Sánchez Ameijeiras. La historiadora ya previno en su momento de cierta cautela a la hora de interpretar la iconografía de una serie de tímpanos románicos rurales en los que se había venido reconociendo la representación de Sansón desquijarando al león debido a la dificultad de distinguir, en muchas ocasiones, si estamos ante el episodio protagonizado por David o por Sansón³³. Para el caso de Santa María de Marzá la identificación se plantearía mucho más compleja todavía. Pero que sea David o Sansón el protagonista de la escena no modifica, en absoluto, la lectura del discurso, ya que la exégesis medieval ha interpretado ambos episodios como un triunfo de Cristo sobre el Anticristo. Su inserción en el ciclo figurativo, del mismo modo que el profeta Daniel, refuerza un discurso moral de connotaciones invocativas. En efecto, el tema se ajusta al contexto marginal en el que se incluye, ya que, como ha señalado Sánchez Ameijeiras, su presencia en el ámbito funerario

³¹ Sobre San Pedro de Rebón SÁ BRAVO, H., 1978, pp. 428-433; BANGO TORVISO, I. G., 1979, pp. 198-199.

³² Sobre Santa María de Marzá véase: VÁZQUEZ SACO, F., “Santa María de Marzá”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Lugo*, Lugo, 1950, pp. 31-33; RIELO CARBALLO, N., “Santa María de Marzá”, *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 20, 1974, pp. 164-165; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1983, pp. 167-169; SUÁREZ FERRÍN, A., “La iconografía medieval en los murales gallegos de los siglos XIV, XV, XVI. Una vista panorámica”, *Anuario Brigantino*, nº 28, 2005, pp. 303-350.

³³ Sobre este estudio SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2002, pp. 165-171.

que rodea el templo dota a la imagen de un carácter invocativo vinculado a las ceremonias litúrgicas llevadas a cabo en las exequias de difuntos en las que se incluía la antífona *¡Salva me ex ore leonis!*

Entendida la escena de esta manera, la elección de este iconograma basta para explicar su presencia en un espacio dominado por la terrorífica imagen de una gran bestia devoradora de cuyas fauces sobresale un brazo humano y que decora uno de los sillares del paramento septentrional (figs. 6-7). La escena, que se repite en otro de los sillares de la fachada principal, resulta cuando menos sorprendente en el solar románico galaico³⁴. A primera vista nos planteamos la imagen como uno de tantos seres procedentes del bestiario terrorífico que trata de comunicar al fiel un mensaje agresivo y admonitorio en ese intento de encauzar los hábitos humanos hacia la salvación. Pero, quizá, la inclusión de estos animales en el programa figurativo de Marzá

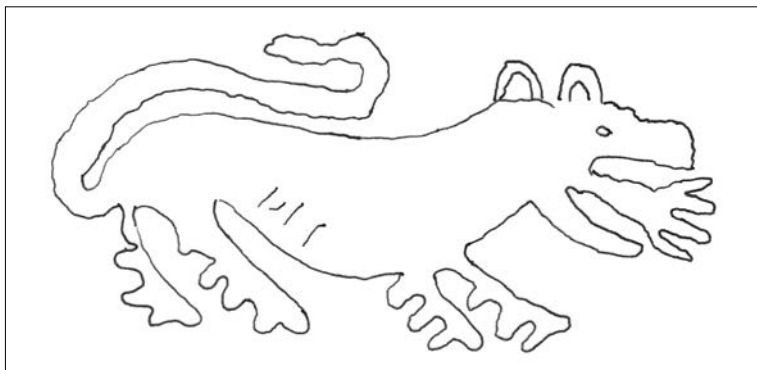


Fig. 6. Santa María de Marzá. Paramento Septentrional. (Dibujo: autora)



Fig. 7. Santa María de Marzá. Paramento Meridional

³⁴ Las piezas posiblemente se encuentren descontextualizadas, ya que el marco arquitectónico se ha visto alterado con reedificaciones, lo que ha determinado que la imagen de la portada occidental se haya recolocado al revés. Con todo, el estado de conservación de ambas escenas, muy erosionadas por las inclemencias del tiempo, es sintomático de una primitiva ubicación en el mismo ámbito.

esté inspirada en imágenes provenientes del repertorio de los bestiarios incluidos en diseños de cuadernos, que, desprovistos de apoyadura literaria, debían de circular entre los canteros de la época. Aunque no nos consta la presencia de bestiarios en el solar galaico, es posible que las referencias a estos animales y sus propiedades fuesen introducidas en los sermones para instruir a la audiencia, ya que estos *exempla* animales constituyeron un interesante recurso didáctico para encauzar los comportamientos morales de los fieles. Estas imágenes podían proceder de las reseñas a la Hiena, presente en la mayoría de los bestiarios, y cuyo carácter maléfico y necrófago beneficiaba su presencia en este contexto. De este animal cuentan los textos moralizantes que está acostumbrado a vivir entre los sepulcros y a devorar los cadáveres (fig. 8). Estos valores le permiten desempeñar aquí una función coercitiva y admonitoria, al augurar el castigo espiritual que le espera al pecador, por que *quien no se arrepiente de sus pecados tiene el alma en la tumba, encadenada y a oscuras* (Gubbio, 45, V, *De la yenna*)³⁵.

Como hemos visto en Marzá, en algunos casos la imagen del monstruo antropófago adopta la forma de ménsulas devoradoras quedando reducidos a una gran testa. El tema había hecho su aparición en el solar hispano a comienzos del siglo XII en la portada de la catedral románica de Pamplona, inaugurando así una constante iconográfica de múltiples iglesias tardorrománicas del Camino. Su ubicación en las portadas de los templos está perfectamente calculada en cuanto se acomodan en el espacio de recepción de los fieles cuya contemplación serviría de advertencia de la condena eterna y suplicios que esperaban a los condenados en las estancias infernales. Para el caso gallego, la presencia de las testas devoradoras en los umbrales de los templos apenas conocerá fortuna, y las contadas veces que aparecen en los repertorios marginales suelen ubicarse, preferentemente, en los aleros. Un caso excepcional es la portada sur del templo de San Xoan de Portomarín –Portomarín, Lugo–: las mochetas del tímpano representan dos cabezas de rasgos monstruosos y poderosas dentaduras que devoran sendos personajes (fig.9); un hombre lucha por escapar de la condena en la mocheta de la derecha, mientras que en la otra se ve una pierna humana saliendo de las fauces de la bestia. La misma escena puede presenciarse en una ménsula ubicada en uno de los contrafuertes que flaquean la portada norte del templo³⁶. La propia disposición de este icono en los umbrales del espacio sacro sirve de protección al templo, de tal forma que las criaturas antropófagas devorarán a todo aquel indigno de entrar en el lugar sagrado³⁷.

Cuando aparecen incorporadas en los programas figurativos de los aleros, el propio entorno iconográfico delata su naturaleza diabólica y, por tanto, su función admonitoria. Así, con este fin las imágenes fueron incorporadas al discurso moralizante que se describe en algunos

³⁵ Sobre la imagen de la Hiena en los Bestiarios Medievales y sus propiedades véase HASSIG, D., *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, Cambridge University Press, 1995, pp. 145-155.

³⁶ Sobre San Xoan de Portomarín véanse los siguientes estudios: VÁZQUEZ SACO, F., “La iglesia de San Juan de Portomarín”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, 16, 1945, pp. 123-126; CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V. y REGAL, B., 1979, pp. 345-353; YZQUIERDO PERRÍN, R., *La Arquitectura Románica en Lugo*, A Coruña, 1983, pp. 125-138, 321-330, esp. 327; CASTILLO LÓPEZ, A., *Inventario Monumental y Artístico de Galicia*, A Coruña, 1987, pp. 471-474; OCAÑA EIROA, F. J., *San Xoan de Portomarín*, Santiago de Compostela, 1988.

³⁷ BARTAL, R., “La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas”, *Archivo Español de Arte*, nº 262, 1993, p. 117.



Fig. 8. Hyena. London, British Library, Add. Ms 11283. (Fotografía: Hassing, D, 1995)



Fig. 9. San Xoán de Portomarín. Portada Principal.



Fig.10. San Pedro de Ansemil. Alero de la Capilla de Santa Ana.

márgenes románicos galaicos, como el que se tiende bajo los aleros de la iglesia de San Pedro de Ansemil –Silleda, Pontevedra–. El repertorio de canes que ilustran las cornisas de este templo pontevedrés configura un discurso moral articulado en torno a una ruda denuncia de los pecados capitales y sus efectos. La cita a los vicios de la lujuria y la gula se enuncia aquí mediante las imágenes de un exhibicionista mostrando su sexo, acucillados –metáfora de la condición animal del ser humano no exenta de connotaciones obscenas–, un Espinario que exhibe de manera incívica sus genitales; dos glotones: uno muerde una gran empanada y nos recuerda la imagen del pecador de la portada del Infierno del Pórtico compostelano, y el otro intenta comer inútilmente una torta, ya que tiene su cuello aprisionado por una soga que le

impide consumir la falta. El mensaje es claro: aquellos que se dejan arrastrar por las liviandades y la voracidad serán, a su vez, devorados por las fuerzas infernales, tal y como expone uno de los canes en el que se representa a un pecador que está siendo engullido por una testa devoradora. El hombre tiene la cabeza aprisionada dentro de las fauces e intenta vanamente con sus manos liberarse del poder del animal³⁸ (fig. 10). Los mismos términos adopta el sermón articulado bajo el alero de la cabecera del templo de San Lourenzo de Ouzande: cercano a una cabeza devoradora de cuyas fauces salen dos piernas humanas aparece un juglar, sentado y tocando un instrumento musical, que incita a bailar a un saltimbanqui y ameniza la fiesta a un bebedor cargado con un tonel³⁹. En un canecillo próximo, el pecador paga por sus faltas siendo engullido por una máscara antropófaga.

En los centros catedralicios y parroquiales el público es más heterogéneo que la audiencia a la que se destinaban los programas de los escenarios monásticos, en los que los doctos espectadores eran competentes en la interpretación del discurso. En estos contextos, sin embargo, aunque la función semántica de estos registros es similar a los valores que adquieren en el espacio monástico, los discursos figurativos informan a una audiencia que, únicamente a la luz del previo discurso doctrinal recibido, era capaz de interpretar el mensaje al contemplar las imágenes.

³⁸ Sobre el programa iconográfico que se despliega en el exterior del templo de San Pedro de Ansemil véase: MOURE PENA, T., "De la Carne al Espíritu. El discurso marginal en San Pedro de Ansemil", *Románico*, nº 8, 2008, pp. 16-23, figs. 1-5. Sobre estos templos consúltense los siguientes trabajos: VV.AA., "Ansemil, San Pedro de", *Gran Enciclopedia Gallega*, t. I, 1974, p. 104; SÁ BRAVO, H de, *Las rutas del románico en la provincia de Pontevedra*, Pontevedra, 1978, pp. 590-597; BANGO TORVISO, I. G., 1972, pp. 96-98; YZQUIERDO PERRÍN, R., "San Pedro de Ansemil: un monasterio gallego del siglo X", *Boletín Auriense*, t. VII, 1977, pp. 83-117; IDEM, 1993, t. X, pp. 88-93; IDEM, "As basílicas composteláns e a arte prerrománica asturiana en Galicia", *Galicia Románica e Gótica. Galicia Terra Única*, Santiago de Compostela, 1997, pp. 139-147; CASTILLO LÓPEZ, A., 1987, pp. 27-30; COBREROS, J., *El Románico en España*, 1993, pp. 713-714.

³⁹ Sobre San Lourenzo de Ouzande véase: SÁ BRAVO, H., 1978, pp. 513-517; BANGO TORVISO, I. G., 1979, pp. 194-195, lám. LXIV; CASTILLO LÓPEZ, A., 1987, p. 399; LUNA SANMARTÍN, X., *A Estrada Románica*, Pontevedra, 1999, pp. 18-21.