

[Recepción del artículo: 01/09/2012]  
[Aceptación del artículo revisado: 10/12/2012]

## PUERTAS Y DONANTES. EL ANHELO DE SALVACIÓN MANIFESTADO CON IMÁGENES EN LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XII<sup>1</sup>

### DOORS AND DONORS. THE YEARNING FOR SALVATION DISPLAYED IN THE IMAGES OF LATE 12<sup>TH</sup> CENTURY

JUAN ANTONIO OLAÑETA MOLINA  
Universidad de Barcelona  
info\_wwwclauastro@yahoo.es

#### RESUMEN

La preocupación por la salvación del alma propia y de los seres cercanos, que ya se daba desde hacía siglos, a finales del siglo XII y comienzos del XIII se traslada a las portadas, lugar que eligen los donantes para representarse acompañados de algún santo mediador que interceda por su alma y al que se añaden, en algún caso inmersos dentro de programas de sentido escatológico, escenas que demuestran que el finado es merecedor de la vida eterna al haber realizado las obras de misericordia que se enumeran en el Evangelio de Mateo como condición *sine qua non*. Se revisa el sentido de la presencia de los donantes en las portadas de la catedral de Basilea (Suiza) y de Mura (Barcelona) en relación al Juicio Final y a las escenas de caridad.

PALABRAS CLAVE: Iconografía, donante, Basilea, portadas, caridad.

#### ABSTRACT

The concern for the salvation of the own soul and the relatives, although already existed for centuries, in the late twelfth and early thirteenth centuries moves to the doors of the churches. Donors decide to be represented in the doors accompanied by a saint who intercedes for their soul. In some cases, the scene, embedded within programs with eschatological sense, shows

---

<sup>1</sup> Esta investigación se enmarca en el proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad HAR-2009-07038 llevado a cabo por el grupo de investigación 'Ars Picta'. Agradezco la generosa y valiosa ayuda de Gerhard Guennemann en la lectura de los textos en alemán y la de Carles Mancho, Lola Valderrama y José Miguel Lorenzo en la de revisión del texto.

how the donor is worthy of the eternal life because he has performed the works of mercy that are listed in the Gospel of Matthew as prerequisite. We review the sense of the presence of donors on the front of the cathedral of Basel (Switzerland) and Mura (Barcelona) in relation to the Last Judgment and the scenes of charity.

KEYWORDS: Iconography, donor, Basel, Romanesque Art, gate, charity.

Terminábamos un trabajo relacionado con el episodio del profeta Daniel en el foso de los leones, publicado en esta misma revista<sup>2</sup>, proponiendo la posibilidad de que el nombre de Pedro Quintana que aparece citado en la inscripción de una de las jambas de la portada de Santa María de Yermo (Cantabria) –PETRO QUINTANA ME FECIT / PATER NOSTE/R POR SU ALMA– pudiera estar asociado con el promotor más que con el autor material de la obra, como se había afirmado hasta el momento. Comentábamos que la parte final de dicha inscripción, en la que se pide un Padrenuestro por la salvación de su alma, encajaba perfectamente con el programa de la portada y aludíamos a que Dulce Ocón ya había señalado que no era raro que fueran precisamente las portadas el lugar elegido por los donantes para dejar constancia de sus contribuciones para la edificación del templo como testimonio elocuente de su aspiración a obtener a cambio una mansión eterna en el cielo<sup>3</sup>. Este colofón a dicho trabajo contiene los elementos fundamentales de lo que vamos a tratar en las siguientes líneas, en las que reflexionaremos sobre cómo, a finales del siglo XII y comienzos del XIII, se produce un auge de la preocupación por la salvación del alma entre las clases dominantes, el cual se plasma en las imágenes y programas de un elemento del templo tan relacionado con el Juicio Final como es la portada. Esta última es un escenario ideal donde representar todo aquello que tenga que ver con un mensaje escatológico, con el tránsito final hacia el más allá y la salvación<sup>4</sup>. Ello se realiza, bien plasmando abiertamente el momento mismo del Juicio, como ocurre en Conques, Beaulieu-sur-Dordogne<sup>5</sup>, Sangüesa, Biota o Autun, bien de una forma más sutil, como en el tímpano de la portada occidental de la catedral de Jaca, donde, para representar el diferente destino que espera a los bienaventurados y a los condenados, dos leones que flanquean el famoso crismón central manifiestan una actitud antagónica.

<sup>2</sup> 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*, 25 (2009), pp. 7-34.

<sup>3</sup> OCÓN ALONSO, D., “Las portadas de Puilampa y El Bayo. Simbología de la puerta sagrada en dos iglesias de las Cinco Villas”, *Románico*, 8 (2009), p. 16.

<sup>4</sup> A finales del siglo XII, en *La vida de San Hugo de Lincoln*, cuando el Santo le explica al futuro Juan I de Inglaterra la escena del Juicio Final de la abadía de Fontevrault, le comenta que “las esculturas y pinturas de este género son situadas con justa razón en las entradas de las iglesias”, Klein, P. K., “L’emplacement du Jugement dernier et de la Seconde Parousie dans l’art monumental du Haut Moyen Âge”, en *L’Emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Saint-Savin, 1993, p. 101.

<sup>5</sup> No obstante, BASCHET, J. *Les justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Roma, 1993, pp. 142-143 se cuestiona que el tímpano de Beaulieu-sur-Dordogne sea una representación del Juicio Final.

Pero la puerta del templo, más allá de ser un lugar de tránsito físico entre el espacio profano y el espacio sagrado, o el marco para la plasmación de determinados programas iconográficos, es interpretada en sí misma de forma anagógica. La realidad visible, la puerta del templo, se identifica con una realidad celeste, la puerta del cielo, en una correlación que tiene su origen en los propios textos sagrados, como el Génesis (“¡Qué terrible es este lugar! No es sino la casa de Dios y la puerta de los cielos” Gn, 28:17), el Evangelio de Juan (“en verdad os digo que yo soy la puerta de las ovejas. [...] Yo soy la puerta. El que por mi entrare será salvo”, Jn, 10: 7 y 9) o los Salmos (“Esta es la puerta del Señor: Entran por ella los Justos”, Sal, 117:20)<sup>6</sup>. Ciertos autores carolingios escribieron algunos textos destinados a las portadas de los templos en los que se enfatizaba esta asociación. Son conocidos los casos de Bonifacio<sup>7</sup> o de Alcuino, quien para la abadía de Saint-Amand de Elnone (Nord, Francia) compuso el siguiente poema: *Haec porta est caeli, aeternae haec est ianua vitae, Ista viatorem ducit ad astra suum* (Esta es la puerta del cielo, esta es la puerta de la vida eterna, que lleva a aquel que la traspasa al cielo)<sup>8</sup>. Refuerza esta identidad trascendente el hecho de que en el propio rito de consagración del templo el obispo, al realizar la unción del santo crisma sobre las jambas, formule las siguientes palabras: “Que esta puerta sea bendita, consagrada [...] que sea una entrada de salvación y de paz...” y que recite el pasaje del Génesis que hemos mencionado<sup>9</sup>. No es de extrañar, por tanto, que se ponga de manifiesto esta vinculación anagógica por medio de inscripciones en algunas portadas románicas, como es el caso de Puilampa (Zaragoza), donde se lee *PORTA PER HANC CELI FIT PERVA CUIQUE FIDELI* (“a través de esta puerta se hace transitable la del cielo a todo fiel”) o de Saint-Pierre de Génens (Montréal, Gers), cuya inscripción reza *VERE NON EST ALIVD NISI DOMVS DEI ET PORTA SANCTA CELI* (“esta no es otra cosa que la casa de Dios y la santa puerta del cielo”)<sup>10</sup>.

El anhelo de salvación del alma, provocado por el natural temor a enfrentarse con la idea de que la nada pueda ser lo que espere tras la muerte, ha llevado al ser humano desde tiempos inmemoriales a realizar todo tipo acciones y obras materiales dirigidas a garantizarse una vida en el Más Allá. En el Occidente altomedieval se hacen muy frecuentes las donacio-

<sup>6</sup> Sobre la interpretación simbólica de la portada del templo como la puerta del cielo puede consultarse BURCKHARDT, T., “Je suis la porte”, *Principios y métodos del arte sagrado*, Palma de Mallorca, 2000 (1976); KENDALL, C. B., *The allegory of the church. Romanesque portals and their verse inscriptions*, Toronto, 1998; HANI, J., *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, 2000 (París, 1977), pp. 75-83; OCÓN, “Las portadas de Puilampa y El Bayo”, pp. 16-18; y OCÓN ALONSO, D., “Ego sum Ostium, o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés”, *Cuadernos de arte e iconografía*, II-3 (1989), pp. 125-136. Sobre la importancia de la puerta y sus diferentes funciones e interpretaciones, ver ROUX, C., “Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d’église en France entre le XI<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, t. 82, fasc. 4 (2004), pp. 839-854 y ESPAÑOL BERTRAN, F., “La porta romànica i els seus usos litúrgics”, en *Ianua Coeli: La porta monumental romànica als territoris peninsulars*, Barcelona, 2010 (en prensa).

<sup>7</sup> El primer verso del dístico escrito por Bonifacio para una portada reza: *Haec domus est domini et sacri ianua regni* (Esta casa es el Señor y la puerta del reino sagrado). Citada en DOLC, M., “Sobre un dístico pinatense”, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 7 (1951), p. 271.

<sup>8</sup> KENDALL, *The allegory of the church*, p. 114.

<sup>9</sup> HANI, *El simbolismo del templo*, p. 76; y KENDALL, *The allegory of the church*, p. 111.

<sup>10</sup> Ocón señala la existencia de inscripciones similares en Santa María de Santa Cruz de la Serós (Huesca), San Pedro de Armentia (Álava), Sant Pau del Camp (Barcelona) y San Juan de la Peña (Huesca), OCÓN, “Ego sum Ostium”, p. 126. A esta lista se puede añadir, por ejemplo, la portada de Nevers (Nièvre).

nes dinerarias o en especie a instituciones religiosas o el patrocinio de obras constructivas que tienen como fin dicho objetivo. Si bien es cierto que desde la Antigüedad tardía la actividad promotora (evergetismo) suele quedar reflejada ya sea mediante la referencia al donante en inscripciones, ya por medio de la representación de su imagen en la propia obra financiada, tanto si esta es un edificio, unas pinturas, un mosaico, una pieza de orfebrería o un códice<sup>11</sup>, no es hasta finales del siglo XII cuando se hace más frecuente esta presencia de la figura o el nombre del benefactor en las puertas de los templos.

Precisamente, en una de las inscripciones que menciona Ocón, la del dintel de Sant Pau del Camp en Barcelona, además de hacerse referencia a la puerta del cielo, se cita a los donantes, indicando, incluso, el importe que han entregado: HAEC DOMINI PORTA VIA EST OMNIBUS HORTA: IANUA SUM VITAE PER ME GRADIENDO VENITE: RENARDUS PROSE ANIMA UXORIS EIUS RAIMUNDAE MISIT IN HAC AULA MORABITINOS VII (“Esta puerta es el camino del Señor para todos, el portal de la fuente de vida. Venid todos pasando por mí. Renardo por su alma y por la de su esposa Raimunda entregó siete morabetinos para hacer esta iglesia”). Teniendo en cuenta lo comentado hasta el momento, no resulta casual que esta inscripción, así como la de Yermo, citada al comienzo, que dejan pública constancia de la aspiración de los donantes por asegurarse un puesto entre los bienaventurados, estén situadas precisamente en la puerta. Exactamente es ese el mismo escenario elegido por el conde Adalbert von Zollern y su mujer Adelheid von Eberstein para ser representados en el monasterio de Alpirsbach (Baden-Wurtemberg), con el que mantenían estrechas relaciones. Ambos aparecen en el tímpano de la portada, arrodillados, él vestido con el hábito de monje, a ambos lados de la *Maiestas Domini* rodeada por una mandorla sostenida por dos ángeles. Complementa la escena una inscripción situada en la moldura superior de la pieza con la cita bíblica que ya hemos comentado del Evangelio de Juan<sup>12</sup>.

Si bien en el ceremonial de consagración del templo, ocasión propicia para atraer donaciones a cambio de indulgencias<sup>13</sup>, la mención a los benefactores se realizaba precisamente delante de la puerta<sup>14</sup>, los aspectos relacionados con el reconocimiento social, el prestigio personal, incluso con la promoción política, también debieron ser factores determinantes a la hora

<sup>11</sup> Existen antecedentes de inscripciones en portadas que hacen referencia a los donantes de la obra, como la que aparece en un dintel conservado en el Musée Archéologique de Narbonne, donde se menciona la dedicación de una iglesia en 445 por el obispo Rusticus y se enumeran las donaciones monetarias realizadas por diferentes personalidades. Sobre el evergetismo tardoantiguo, CAILLET, J.-P., *L'evergetisme monumental chretien en Italie et a ses marges d'après l'epigraphie des pavements de mosaïque IV-VII siècle*, Roma, 1993. Otros antecedentes, más cercanos cronológicamente al periodo que vamos a estudiar, los encontramos en el dintel de Saint-Génis-des-Fontaines (Pyrénées-Orientales) (1020) en donde se cita al abad Guillermo y la inscripción sobre la portada de Santa María de Iguácel (Huesca), datada en 1076, donde se menciona al conde Sancho y a su mujer Urraca como promotores de la iglesia. Más frecuente es la presencia de donantes en códices, ver OTTESEN, B. B., *The development of dedication images in romaneseque manuscripts*, tesis doctoral, University of Maryland College Park, 1987.

<sup>12</sup> Otros ejemplos de portadas realizadas a finales del siglo XII y comienzos del XIII en las que se citan o representan a los donantes, en algunos casos con inscripciones que aluden a la identidad puerta del templo-puerta del cielo, son Puilampa (Zaragoza), Armentia (Álava) o Maguehone (Herault). Algo antes, entre 1135 y 1140, cabe fechar el tímpano central de la portada occidental de Saint-Denis, en donde aparece arrodillado el abad Suger a los pies de Cristo, inmerso en una escena dedicada al Juicio Final.

<sup>13</sup> OCÓN, “*Ego sum Ostium*”, p. 134.

<sup>14</sup> REPSHER, B., *The Rite of Church Dedication in the Early Medieval Era*, Lewiston (New York), 1998, p. 59.

de considerar la puerta del templo como el lugar ideal para citar o representar a los donantes. En la Edad Media se tenía clara conciencia de la importancia de la ubicación adecuada de las imágenes para que estas tuvieran el impacto deseado<sup>15</sup>. La portada, en tanto que lugar de paso obligado para los fieles, es un espacio privilegiado para hacer pública ostentación de las ofrendas realizadas. Ocón señala “la importancia de la portada como elemento signifiante y de proyección”, que garantiza a las escenas representadas en su tímpano “una repercusión sólo comparable a la de las imágenes del ábside”<sup>16</sup>. Con ello se refuerza la consideración social del donante y se logra proyectar una imagen piadosa. Son, por tanto, razones de carácter escatológico, simbólico, litúrgico y de prestigio las que hay detrás del interés por aparecer representados o citados en las portadas por parte de aquellos que entregan bienes materiales a la Iglesia.

En esta búsqueda de la eternidad, además de poner de manifiesto la financiación de ciertas obras, se recurre a otras estrategias, como hacer públicos los méritos del donante mostrando escenas de sus acciones caritativas, buscar el apoyo y la intermediación de la Virgen o de algún santo<sup>17</sup>, o rogar a los fieles que emitan las correspondientes oraciones por su alma, como es el caso que hemos mencionado de Yermo, lo cual no deja de ser una petición de oración perpetua. Todas estas estratagemas tienen su evidente reflejo en las imágenes representadas en las portadas.

El denominado tímpano de Iaxa, de la abadía de San Miguel de Olbin en Wrocław (Silesia), conservado en el Muzeum Architektury de dicha ciudad polaca<sup>18</sup>, no es sólo un buen ejemplo de portada con imágenes de donantes acompañados de una inscripción que asocia la puerta del templo con la del cielo, sino que también nos permite ver cómo se materializa en ciertas ocasiones el deseo de mostrar públicamente el objeto financiado, en este caso dos iglesias, a cambio de la vida eterna. En el centro del tímpano aparece Cristo bendiciendo en una mandorla, en la que figura la inscripción IANVA SVM UITE PER ME QVICVMQ(ue) VENITE (“yo soy la puerta de la vida, ven a través de mí, quienquiera que seas”), muy similar a la de Sant Pau del Camp, flanqueado por sendas parejas de donantes. Los dos más cercanos a él portan en sus manos las maquetas de sendos edificios. Gracias a las inscripciones que les acompañan se han podido identificar, los de la izquierda de Cristo con el príncipe polaco Bolesław IV y su hijo Leszek, y los de la derecha con el conde Iaxa y su mujer Ágatha, así como plantear una posible cronología, que se sitúa entre 1173 y 1176<sup>19</sup>.

Todavía más interesante, en tanto que en ella se plasman al unísono tres de las estrategias mencionadas anteriormente, es el caso de la portada norte de la catedral de Basilea (Suiza), la denominada puerta de Saint-Gall o “Galluspforte” (Fig. 1), que se sitúa cronológicamente

<sup>15</sup> ALTMAN, C. F., “The medieval marquee: Church portal sculpture as publicity”, *The journal of popular culture*, 14, 1 (1980), pp. 37-46.

<sup>16</sup> OCÓN ALONSO, D., *Tímpanos románicos españoles: reinos de Navarra y Aragón*, vol. II, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1985, p. 293.

<sup>17</sup> André Vauchez afirma que “frente a un Dios-Juez, a la vez lejano y omnipresente, los fieles se sentían indefensos. Por tanto, sintieron la necesidad de recurrir a intermediarios”, VAUCHEZ, A., *La espiritualidad del occidente medieval (siglos VIII-XII)*, Madrid, 2001, p. 26.

<sup>18</sup> A lo largo de este trabajo se citan ejemplos bastante dispersos geográficamente, lo cual no hace sino que poner de manifiesto la amplia extensión, por todo el Occidente altomedieval, de los temas que se tratan.

<sup>19</sup> PLÓCIENNIK, T., “L'épigraphie du tympan de Iaxa à Wrocław”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 157 (1997), pp. 103-118.

entre 1185 y 1202<sup>20</sup>. Centra la composición de su tímpano (Fig. 2) la imagen de Cristo, que aparece sentado en un faldistorio con sus extremos superiores rematados por sendas cabezas de fieras que muestran sus fauces. Lleva nimbo crucífero y porta en sus manos un libro abierto y un cetro terminado con una cruz del que cuelga un ondeante pendón. A su diestra, la imagen de san Pedro, identificado por las dos llaves que sujeta con la mano derecha, está de pie y eleva el brazo izquierdo mostrando una actitud de comunicación con el Señor. Detrás de él un personaje barbado y arrodillado, con la cabeza cubierta por un gorro y vestido con larga túnica



Fig. 1. Puerta de Saint-Gall o “Galluspforte” de la catedral de Basilea (Suiza) (foto: autor)

<sup>20</sup> FORSTER, C., “Die Galluspforte und die Portale im Sundgau”, en MEIER, H.-R. y SCHWINN SCHÜRMAN, D. (coord.), *Schwelle zum Paradies. Die Galluspforte des Basler Münsters*, Basilea, 2002, p. 95.



Fig. 2. Tímpano de la portada de Basilea (foto: autor)

ceñida con un cinturón, sostiene en sus manos la maqueta de una portada en la que uno de los dos batientes aparece entreabierto. Al otro lado de Cristo, y dirigiendo su mirada hacia él, la imagen, también erguida, de san Pablo sujeta con su mano el antebrazo de un personaje femenino de menor tamaño, al que señala con el dedo. Esta mujer, que eleva su mano izquierda mostrando la palma en señal de aceptación, viste una saya con mangas largas y estrechas, encima de la cual lleva un pelliz de mangas muy anchas, con el escote y el centro del pecho adornados con un bordado, y sobre todo ello un manto. Su cabeza, como ya ha puesto de manifiesto algún especialista<sup>21</sup>, no se corresponde con la original, puesto que esta, por causas que se desconocen, quizás como consecuencia del terremoto de 1356, fue sustituida, con anterioridad a la última restauración realizada en el siglo XIX<sup>22</sup>, por otra que no encaja muy bien con el cuerpo. Detrás de esta mujer y apoyando la mano en su hombro, la figura de un ángel de pie, cuyo tamaño se adapta al espacio disponible en la esquina del tímpano, sostiene en su mano izquierda una especie de palo, y cubre con sus dos alas, una sobre la otra, la parte delan-

<sup>21</sup> JÄGGI, C., "«Hac pro structura peccata deus mea cvra». Überlegungen zu Stifterdarsellungen an romanischen Portalen", en MEIER, y SCHWINN SCHÜRMAN (coord.), *Schwelle zum Paradies*, p. 107.

<sup>22</sup> La cabeza sustituida ya aparece en una fotografía de 1870, anterior, por tanto, a 1880, fecha del inicio de la segunda restauración durante el siglo XIX.

tera de su cuerpo, de forma análoga a como se representa a querubines y serafines, aunque en este caso no pueda identificarse específicamente con ninguno de ellos ya que solo es díptero. Podría tratarse de san Miguel, por cuanto dicho arcángel es considerado como el guardián del Paraíso y el intercesor de las almas en el Juicio Final<sup>23</sup>. A lo largo de la superficie del dintel se representa la parábola de las vírgenes prudentes y necias (Mt, 25:1-13). Las cinco prudentes, situadas de pie y en fila en el lado este del dintel, se dirigen hacia la puerta abierta que divide de forma simétrica la pieza y en donde les espera la imagen del esposo, cuya relación alegórica con Cristo se plasma mediante el nimbo crucífero. Todas visten largas túnicas de amplias mangas, cubren sus cabezas con tocas y portan lámparas con las llamas. En el lado opuesto, delante de la puerta, esta vez cerrada, las cinco vírgenes necias tienen, en claro e intencionado contraste con las anteriores, largas cabelleras, lucen ceñidos vestidos que marcan su silueta, cosa que no ocurre en las prudentes, y portan las lámparas vueltas hacia abajo, poniendo de manifiesto que carecen del aceite que les permitiría tenerlas encendidas. Esta no es la única escena relacionada con el Juicio Final presente en la portada, pues en lo alto de la misma, en las enjutas, aparecen dos ángeles tocando sendas trompas y la representación de la resurrección de los muertos, que se alzan de sus tumbas.

En la portada de Saint-Gall, a diferencia de los ejemplos que hemos citado anteriormente, no hay inscripción alguna que vincule los conceptos de puerta de templo y puerta del cielo. Sin embargo, esta asociación se pone de manifiesto no sólo en el objeto mismo de la ofrenda que porta el personaje arrodillado, sino también en la representación de las vírgenes prudentes y necias en la que la puerta ocupa un lugar central y destacado, y marca claramente quién puede acceder a la vida eterna y quién no. En el marco de esta lectura anagógica no parece descabellado considerar como intencionado y cargado de simbolismo el hecho de que una de las puertas en la maqueta ofrecida esté parcialmente abierta.

Dado que no pretendemos ofrecer una descripción pormenorizada de toda la portada, obviaremos el resto de elementos y concluiremos centrando nuestra atención en la representación de las seis obras de caridad que se mencionan en el Evangelio de Mateo (Mt, 25: 34-40)<sup>24</sup> y que flanquean verticalmente la portada (Fig. 3). En la escena superior del lado oriental, una mujer vestida con amplia túnica y toca ofrece un recipiente a un hombre, que lleva bastón y morral. Debajo, otra dama está en el umbral de la puerta abierta de un alargado edificio y coge por el brazo, como invitándole a entrar, a un hombre con bastón cubierto con un pellejo de piel o lana. Finalmente, en la escena inferior, un personaje con corona entrega un vestido a un individuo desnudo. En la parte superior del lado oeste una mujer asiste a un hombre tumbado en una cama. La escena central muestra a otra señora que entrega un objeto redondo, posiblemente un pan, a un personaje que se asoma por la ventana de un edificio alargado en el que se marcan claramente los sillares. La última escena del ciclo, debajo de la anterior, presenta a otra mujer, de nuevo con túnica amplia y toca, entregando un objeto, a un tullido que se apoya en dos muletas. Nótese, por su relevancia, que luego comentaremos, que en los seis casos posiblemente es una fémina la protagonista de cada una de estas acciones.

<sup>23</sup> VAUCHEZ, *La espiritualidad del occidente*, p. 27.

<sup>24</sup> BURCKHARDT, "Je suis la porte", pp. 96-97; y MÜLLER, N., "Die Werke der Barmherzigkeit", en MEIER y SCHWINN SCHÖRMANN (coord.), *Schwelle zum Paradies*, pp. 150-155.

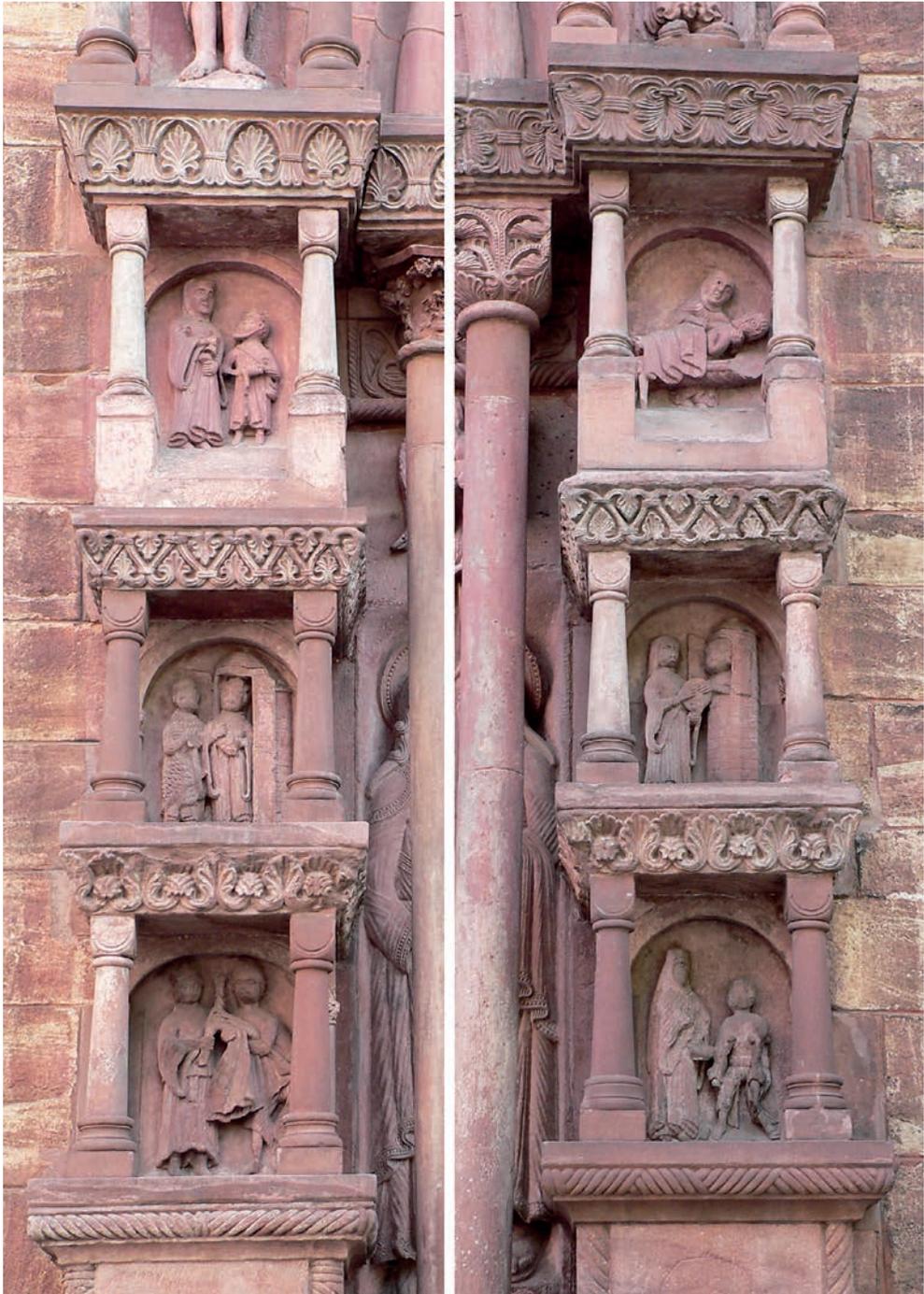


Fig. 3. Representación de las obras de caridad en la portada de Basilea (foto: autor)

André Vauchez comenta cómo en el siglo XII la vía de acceso a la santidad para los laicos fue el ejercicio de la caridad, incluso llega a hablar de “revolución de la caridad” y de “aparición de una auténtica espiritualidad de la beneficencia”. Si hasta la fecha la indigencia se había considerado como un castigo, en este momento se adquiere conciencia de las privaciones de los miserables. Se fundan numerosas organizaciones caritativas e incluso la limosna se convierte en un acto ritual, en un deber para el rico y en un derecho para los pobres, a quienes se califica de *pauperes Christi*, término que en siglos anteriores hacía solo alusión a los religiosos. Esta evolución del concepto de caridad, según Vauchez, se explica por la convicción de que los pobres eran imágenes de Cristo sufriente y que, por tanto, participaban en cierta forma de él y de su función salvadora<sup>25</sup>. Ello tiene un reflejo en ciertas obras vinculadas a la imagen del donante, como es el caso de la portada de Basilea.

Una representación completa del ciclo de los seis episodios de caridad citado en el pasaje bíblico la encontramos, por ejemplo, en la cubierta trasera de marfil del salterio de la reina Melisenda (Londres, British Library, Egerton MS 1139), tallada en Jerusalén entre 1131 y 1152. En la misma, el personaje que realiza los actos de caridad es un monarca vestido a la bizantina. Algo anterior, pues se data en el tercer cuarto del siglo XI, es la tabla del monasterio de San Gregorio Nazianzeno, cerca Santa María de Campo Marzio, Roma (Pinacoteca Vaticana)<sup>26</sup>, en la que aparecen representadas en tres escenas cuatro de las obras de caridad rodeadas de algunos pasajes e inscripciones que remiten al Juicio Final. Resulta muy interesante la presencia de dos figuras femeninas al pie de la imagen de la Virgen, identificadas por las inscripciones como las donantes, la abadesa Constantina y una señora llamada Benedicta que se califica como la sierva del Señor, *ancilla d(omi)ni*, y que portan en sus manos veladas la primera un edificio y la segunda un cirio. Vemos, por tanto, que esta tabla es una pieza que de forma innovadora reúne, en una fecha muy temprana, los tres elementos que con posterioridad se observan en Basilea: donantes, Juicio Final y las escenas de misericordia. Otros ejemplos en que las obras de caridad aparecen incluidas en un contexto donde hay escenas del Juicio Final los encontramos, aunque con la ausencia de donantes, en las pinturas murales de Santa María Immacolata de Ceri (Lazio) y en la portada oeste del baptisterio de Parma. En este segundo caso resultan especialmente significativos los paralelismos con la portada suiza, vinculación que ya se ha establecido anteriormente<sup>27</sup>, dado que la totalidad de las obras de misericordia se representan en un lateral de la portada y el dintel incorpora la resurrección de los muertos junto a unos ángeles con olifantes,

<sup>25</sup> VAUCHEZ, *La espiritualidad del occidente*, pp. 109-115.

<sup>26</sup> BATARD, Y., “Les fresques de Castel Sant’Elia et le Jugement dernier de la Pinacothèque Vaticane”, *Cahiers de civilisation médiévale*, I (1958), pp. 171-178; PERI, V., “La tavola vaticana del giudizio universale. Note sulla data e sul tema apocalittico”, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXXIX (1966-1967), pp. 161-186; BASCHET, *Les justices de l’au-delà*, pp. 195-198; ROMANO, S. y DOS SANTOS, F., “La tavola del Giudizio Universale già in San Gregorio Nazianzeno (Pinacoteca Vaticana)”, en ROMANO, S., *Riforma e tradizione 1050-1198 - La pittura medievale a Roma*, IV, 2006, pp. 45-55.

<sup>27</sup> DIETL, A., “La decorazione plastica del battistero e il suo programma: Paresi e iniziazione in un commune dell’Italia settentrionale”, en *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Turín, 1995, pp. 75-76; Weisbach, W., “Der Skulpturenschmuck der Basler Galluspforte im Rahmen romanischer Portalprogramme”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 3/1 (1941), pp. 120-122; y ELLIOTT, G. B., *Regnum et sacerdotium in Alsatian Romanesque Sculpture: Hohenstaufen Politics in the Aftermath of the Investiture Controversy (1130-1235)*, tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 2005, pp. 205-206.

escena presente en las enjutas de Basilea. La iglesia de Saint-André de Bourg-Argental (Loire), datada a mediados del siglo XII, es otro ejemplo muy interesante de la presencia en una portada de escenas relacionadas con la caridad y de su vinculación con la salvación del alma. Mientras que en uno de sus capiteles una imagen femenina que viste a un personaje desnudo y entrega un objeto a otro individuo es identificada por el *tituli* que la acompaña como la santa Caridad (s[an]c[t]A KARITAS) y las inscripciones del tímpano evocan el hambre y la sed, el sentido escatológico es aportado por la representación de la parábola del pobre Lázaro<sup>28</sup>.

Un aspecto que ha sido muy debatido por los especialistas es el asociado a la identidad de las dos figuras que en el tímpano de Basilea acompañan a los personajes sagrados y que, en buena parte se ha centrado en las vestimentas. Arthur Lindner considera que el personaje con gorro arrodillado con la maqueta de la portada es la representación del constructor, mientras que la figura que acompaña a san Pablo la interpreta como el donante, el cual asocia con un clérigo por la prenda que viste, que identifica con una dalmática<sup>29</sup>. Unos años antes, Rudolf Emanuel La Roche, había interpretado ambas imágenes como el donante y un familiar<sup>30</sup>. En esta línea se expresa también, más recientemente, François Maurer-Kuhn, quien ve en el portador del modelo una persona de cierto rango, posiblemente un conde, para el que propone diferentes familias de origen: los Staufer, los Froburger, los Zähringer, pero sobre todo, los Pfirter, y en el otro personaje una mujer, bien su esposa o su madre, ataviada con una vestimenta propia de 1200<sup>31</sup>. Para Christian Forster el gorro del personaje arrodillado es un atributo típico de un maestro escultor<sup>32</sup>. Teniendo como base estas discusiones, Carola Jäggi profundiza en algunos aspectos y señala que la cabeza del personaje femenino, tal y como hemos comentado, es una pieza añadida. Destaca que su vestimenta es similar a la de un personaje claramente femenino representado en Andlau, descarta que el personaje masculino sea un clérigo y, tras analizar la tipología de donantes, llega a la conclusión de que es este segundo personaje el que ha dado el dinero y propone que podría haber sido o bien alguien adinerado pero de rango bajo, o bien un miembro de la corte. Sin embargo, más recientemente Gillian Born Elliott vuelve a considerar que el personaje que está de pie tras san Pablo es un hombre. En concreto, habla de un gobernante, e incluso propone que se trata del emperador Federico I Barbarroja, basándose para ello en la interpretación de la escena de la *Traditio legis*, tan habitual en la región de Alta Alsacia, como una hipotética respuesta a las actividades de dicho soberano en la región. Entre los diferentes argumentos que plantea Elliott para justificar tal propuesta está, de nuevo, la vestimenta del personaje, la cual compara, creemos que desacertadamente, con ciertas imágenes de monarcas. Respecto a la figura del individuo que ofrece la maqueta de la portada, Elliott, en la línea de la interpretación de Jäggi, ve en él un leal partidario de Federico I o un noble a su servicio<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Para más información sobre esta portada y su relación con la caridad ver BASCHET, J., *L'iconographie médiévale*, París, 2008, pp. 230-247. En el Musée Crozatier de Le-Puy-en-Velay se conserva otro capitel con la representación de la caridad procedente, en este caso, de la portada de la *Charité* del Hôtel Dieu.

<sup>29</sup> LINDNER, A., *Die Basler Galluspforte und andere Romanische Bildwerke der Schweiz*, Estrasburgo, 1899.

<sup>30</sup> LA ROCHE, R. E., *Das Münster von und nach dem Erdbeben*, Basilea, 1885.

<sup>31</sup> MAURER-KUHN, F., *Galluspforte. Querhausportal des Basler Münster*, Berna, 1990.

<sup>32</sup> FORSTER, C., *Die Baseler Galluspforte Schriftliche Hausarbeit zur Magisterprüfung*, Berlín, 1998.

<sup>33</sup> ELLIOTT, *Regnum et sacerdotium*, pp. 202-235.

Por lo que respecta a este último sujeto arrodillado, entendemos que es importante tener en cuenta que a lo largo de la historia el arquetipo iconográfico de personaje que sostiene un modelo arquitectónico en sus manos está mayoritariamente vinculado a la representación de la imagen de donantes, más que a la de los artistas. Se trata de un modelo iconográfico que se da con bastante frecuencia, ya desde el siglo VI, en el imperio bizantino y en zonas de su influencia. Así, lo vemos, por ejemplo, en los mosaicos del ábside de San Vitale de Rávena, en donde aparece representado el obispo Eclesio (521-532) ofreciendo a Cristo dicha iglesia, que se inició bajo su episcopado, o en la decoración musiva de la catedral de Monreale (Sicilia), donde el rey Guillermo II (1153-1189) ofrece a la Virgen una copia de la propia catedral, escena que también se repite en uno de los capiteles del claustro. Siguen también este modelo la representación del rey armenio Gagik I Artzruni de Vaspurakan (904-943) ofreciendo a Cristo una maqueta de la iglesia de la Santa Cruz en Akdamar, o la de la reina Tamara de Georgia (1184-1213) en los frescos realizados entre 1184 y 1186 en la iglesia de la Asunción de la ciudad troglodita de Vardzia (Georgia). En la urbe de Roma también se encuentran ejemplos tempranos, como la representación del papa Félix IV (526-530) en el ábside de la basílica de los santos Cosme y Damián, o del pontífice Pelagio II (579-590) en el arco triunfal de la iglesia de San Lorenzo Extramuros, en ambos casos haciendo entrega a Cristo de una maqueta del templo que han fundado y reconstruido, respectivamente. El retrato de un oferente en las pinturas murales de la iglesia de San Benedetto de Malles Venosta (Bolzano), cuya cronología se sitúa antes de 881, es un buen exponente de la forma en la que el tema es tratado en la época carolingia. El abad Desiderio de Montecassino reconstruyó en el último tercio del siglo XI la iglesia de Sant'Angelo in Formis (Caserta), y por ello su imagen con la maqueta del templo en las manos quedó plasmada en los frescos del ábside<sup>34</sup>. Esta forma de representar a los donantes se convierte en un modelo de prestigio que es asumido e imitado por personajes poderosos o con aspiraciones de serlo.

El hecho de que la figura oferente de Basilea no sostenga en sus manos un edificio completo, sino una parte de él, la portada, tampoco debe llevar a pensar, por lo específico del objeto, en que se trata del constructor de la misma. Muy próximo geográfica y cronológicamente se encuentra un ejemplo de donante arrodillado que ofrece a Cristo el objeto de su dádiva, sin que este sea un templo. Se trata del tímpano de la portada de Saint-Pierre-et-Paul de Sigolsheim (Haut-Rhin) (Fig. 4), realizada entre 1178 y 1180, en el que aparecen, en similar ubicación y postura, dos individuos, casualmente acompañados también por san Pedro y san Pablo. El que se sitúa detrás de este último, porta en sus manos un barril que bien puede ser la representación de su donación en especie, posiblemente vino. Otro aspecto que llama la atención de este

<sup>34</sup> Para más información sobre la representación de donantes con modelos arquitectónicos ver LIPSMAYER, E., *The Donor and His Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period*, tesis doctoral, Rutgers The State University of New Jersey - New Brunswick, 1981. Para un periodo posterior al que aquí abordo, KLINKENBERG, E. S., *Compressed meanings: the donor's model in medieval art to around 1300; origin, spread and significance of an architectural image in the realm of tension between tradition and likeness*, Turnhout, 2009, *passim*. MARINKOVIĆ, Č., "Ktitorski model - slika makete ili crkve? - o nekim terminološkim pitanjima u vezi sa predstavom arhitekture na ktitorskim portretima", *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, 36 (2007), pp. 119-131. El título significa: "Los patrones de las iglesias: ¿Una representación de la maqueta o de la propia iglesia?: Tratado sobre terminología arquitectónica relacionada con las representaciones en los retratos de los comitentes de la iglesia".

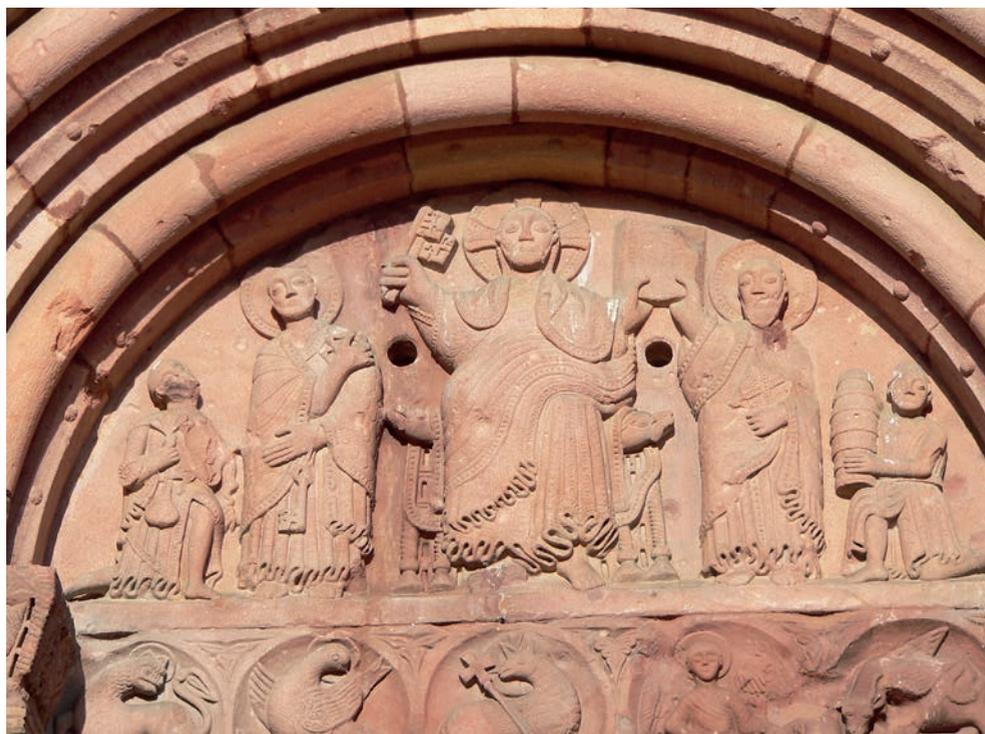


Fig. 4. Tímpano de la portada de Saint-Pierre-et-Paul de Sigolsheim (Haut-Rhin, Francia) (foto: autor)

personaje es su vestimenta, pues es muy similar, gorro incluido, a la del individuo de Basilea (Fig. 5). En el caso de Sigolsheim es evidente que no puede tratarse del constructor, pues el objeto que sujeta nada tiene que ver con dicho oficio. Esta comparación permite descartar las hipótesis que, basándose en las características de sus atuendos, ven en el donante del tímpano suizo al artífice material de la portada.

A pesar de lo que sugiere Elliott en relación al otro personaje de Basilea, el situado detrás de san Pablo, por sus vestimentas no puede ser otra cosa que una fémina<sup>35</sup> (Fig. 6). Por tanto, en lo que respecta a la identificación de ambas figuras coincidimos con Maurer-Kuhn y Jäggi. Sin embargo, entendemos que hay aspectos en los que no se ha profundizado lo suficiente, como la gestualidad de los personajes y la interacción entre ellos, y que pueden aportar información relevante para avanzar en la correcta interpretación de la portada y en el entendimiento de su programa iconográfico.

Es significativo que tan solo sea la mujer la que tiene algún tipo de interacción con los santos mediadores, en concreto con san Pablo, que la sujeta y señala con el dedo tratando de

<sup>35</sup> Consultada al respecto Rosa María Martín Ros, conservadora del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona y especialista en textiles y vestimenta medieval, y a quien agradecemos su colaboración, nos confirma que el personaje viste ropajes propios de una mujer.



Fig. 5. Comparación entre el donante de Basilea y el de Sigolsheim (foto: autor)

llamar la atención de Cristo sobre ella<sup>36</sup>, y con el ángel, que la acompaña, más que empuja. Este especial protagonismo de la dama en relación con los seres sagrados, que contrasta con la apartada y discreta posición del donante masculino, entendemos que debe ser asociado con el hecho de que las acciones de misericordia representadas sean, muy posiblemente, ejecutadas por una mujer, cuando lo que cabría esperar, al ser dos los presuntos donantes, es que fueran realizadas por ambos, o incluso solo por un hombre si fuera cierta la interpretación propuesta por Elliott<sup>37</sup>.

Por tanto, creemos razonable pensar que el donante masculino, el que paga la obra, representada en su maqueta, y la ofrece al Señor, no busca en este caso concreto la salvación de su alma, sino la de un personaje femenino querido, bien su esposa, bien su madre y, posiblemente, ya fallecido. La presencia en la portada de escenas vinculadas inequívocamente con el Juicio Final no deja lugar a dudas acerca de que la motivación de la ofrenda está asociada

<sup>36</sup> En ningún caso consideramos que este gesto deba interpretarse en el sentido que propone ELLIOTT, *Regnum et sacerdotium*, p. 209, es decir, como una indicación que hace san Pablo a Cristo para hacerle ver que el libro, que este autor interpreta como el libro de la ley, debe ir para el supuesto Federico I Barbarroja.

<sup>37</sup> En uno de los episodios, el personaje que entrega vestimenta a quien va desnudo lleva corona y, a juzgar por sus rasgos, no queda claro que sea una mujer. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la cabeza de este personaje fue muy retocada e incluso repuesta por completo. Sus rasgos y proporción en nada coinciden con los de las figuras que se consideran originales. A este respecto se puede consultar el revelador esquema de la portada y los materiales que en ella se emplearon que figura en MEIER y SCHWINN, *Schwelle zum Paradies*, p. 10. Elliott ve también un hombre en el personaje que ofrece hospitalidad al peregrino, el cual, al igual que en la anterior figura, tiene una cabeza que no es la original. Creemos que las vestimentas de esta otra imagen también son más propias de una mujer.

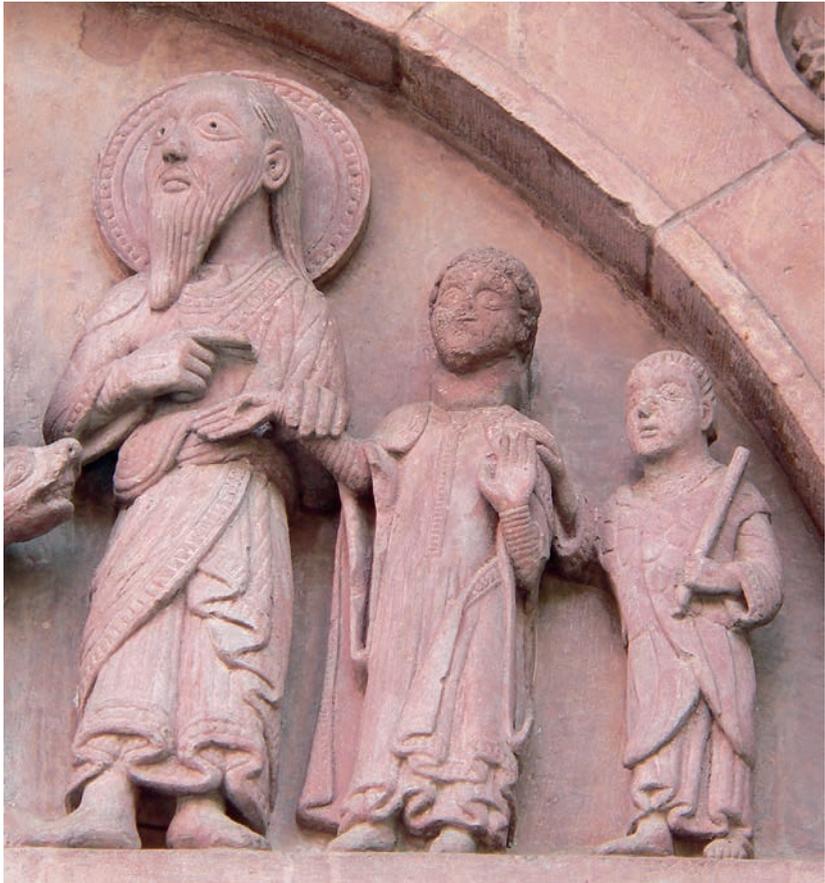


Fig. 6. Personaje femenino con san Pablo y ángel en el tímpano de la portada de Basilea (foto: autor)

con el anhelo de salvación del alma. Las seis escenas de caridad no hacen sino demostrar públicamente, ante Dios y ante los fieles, que la señora en cuestión ha cumplido en vida con sus obligaciones hacia el prójimo necesitado y, por tanto, al igual que las vírgenes prudentes, está preparada para que Cristo le permita el acceso al Cielo al haberse hecho merecedora de ello. Finalmente, su alma, acompañada por un arcángel, quizás san Miguel, y avalada con la valiosa intercesión de san Pablo, se presenta ante Cristo y acepta su decisión final mostrando la palma de su mano<sup>38</sup>.

En esta interpretación faltaría por aclarar la presencia de san Pedro. En primer lugar, junto a Cristo y san Pablo, forma parte de la *Traditio legis*, escena que tuvo bastante éxito en

<sup>38</sup> El gesto de mostrar la palma de la mano permite suponer una actitud de aceptación de un mensaje recibido o de una situación sobrevenida, como podría ser la decisión del Juez Supremo. En relación a este gesto ver MIGUÉLEZ CAVERO, A., *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispanos: Lectura y valoración iconográfica*, Madrid, 2010, pp. 107-116.

el entorno próximo a Basilea<sup>39</sup> y que es una alegoría del papel de la Iglesia como intercesora fundamental e imprescindible para alcanzar la salvación del alma, lectura que no es tampoco ajena a la presencia de los cuatro evangelistas en las columnas de la portada. Asimismo, como portador de las llaves del cielo, su presencia adquiere pleno sentido en un programa iconográfico en el que el concepto de puerta está omnipresente, como hemos comentado<sup>40</sup>.

Vemos, por tanto, cómo en la portada de Basilea para conseguir la eternidad del alma de un ser querido se utilizan varias de las estrategias que hemos comentado: se hacen públicos los méritos del beneficiario espiritual de la donación mostrando escenas de sus acciones caritativas, se busca la intercesión de un santo mediador y se financia una obra que beneficia a la Iglesia, la portada, cosa que se pone de manifiesto públicamente.

En la barcelonesa comarca de El Bages, en el encantador pueblo de Mura, la iglesia dedicada a san Martín posee una portada occidental, datada a finales del siglo XII o inicios del XIII, que presenta una decoración escultórica muy interesante que pensamos que está muy relacionada con el tema que estamos tratando. La escena principal reproducida en su tímpano (Fig. 7) es la Adoración de los Magos. Preside la composición una potente imagen de la Virgen coronada, entronizada y representada como *sedes sapientiae*, con el Niño en su regazo. Los tres Magos están de pie a su derecha, portando en sus manos las correspondientes ofrendas. En posición simétrica a estos, san José está sentado, y, como suele ser habitual, aparece con un bastón en sus manos y ausente de cuanto acontece a su alrededor. La estrella está representada junto a la cabeza de María y, a ambos lados de esta, sendos ángeles turiferarios salen de las nubes y agitan ostensiblemente sus incensarios mientras sujetan en su otra mano un objeto que parece ser un libro. Pero centraremos nuestra atención en un personaje que figura en la esquina inferior sur de la pieza, al lado de san José (Fig. 8). Se ha especulado si podría ser un pastor o una comadrona que acompaña a los personajes relacionados con la Navidad<sup>41</sup>. Xavier Barral añade una tercera hipótesis al proponer que se podría tratar de la imagen del donante<sup>42</sup>, opinión compartida por Rosa Alcoy, quien pone énfasis en la presencia del libro en las manos del personaje y lo compara con precedentes de imágenes de clérigos en la pintura catalana<sup>43</sup>. Una atenta observación a esta figura nos permite apreciar que viste una casulla, lo que supone un argumento adicional al del libro para descartar definitivamente que se trate de una comadrona o un pastor. Aunque podría plantearse como posible hipótesis que se tratara de

<sup>39</sup> La escena de la *Traditio legis* está representada en Sigolsheim, Altkirch (Haut-Rhin), Marlenheim, Andlau (Bas-Rhin) y Saint-Ursanne (Jura). Sobre la representación de la *Traditio legis* en la Alta Alsacia se puede ver, aunque no compartimos sus conclusiones, ELLIOTT, *Regnum et sacerdotium*, pp. 77-201.

<sup>40</sup> En relación a este papel de san Pedro como guardián de la puerta del cielo y como objeto de las plegarias de los donantes es muy interesante el tímpano de la abadía de San Pedro y San Adelbert de Egmond Binnen (Noord-Holland), conservado en el Rijksmuseum de Amsterdam y datado hacia 1122-1132, en el que los donantes, el conde de Holanda Dirk VI y su madre Petronila, aparecen suplicando a ambos lados de San Pedro. Una inscripción, *ianitor o celi tibi p(ro)nv(m) mente fidelí + intromite gregem sv(er)v(m) placans sibi regem*, (Oh guardián de la puerta del cielo, aplacando al Rey del cielo, admite en tu rebaño a quienes se postran ante ti con fieles corazones), pone de manifiesto claramente el papel de san Pedro como mediador gracias a su función de portero del cielo.

<sup>41</sup> JUNYENT I MAYDEU, F. y MAZCUÑAN I BOIX, A., *Catalunya Romànica*, XI, *El Bages*, Barcelona, 1984, p. 323.

<sup>42</sup> BARRAL I ALTET, X., *Catalunya Romànica*, vol. XI, *El Bages*, Barcelona, 1984, p. 326.

<sup>43</sup> ALCOY PEDRÓS, R., "El donante aprendiz de mago en las epifanías medievales. Algunas acotaciones en contextos artísticos hispánicos y europeos", *Archivo español de arte*, LXXXIII, 330, 2010, p. 112.



Fig. 7.  
Tímpano de  
la portada de  
la iglesia de  
Sant Martí de  
Mura (foto:  
autor)

san Martín, advocación del templo y santo cuya vida está representada, como veremos, en los capiteles de la portada, el hecho de que no porte mitra ni báculo, atributos asociados a su dignidad episcopal, nos lleva a descartar dicha identificación. Sin embargo, para poder considerar de forma concluyente que se trata de la figura de un donante, hemos de analizar el programa iconográfico global de la portada, cosa que no se ha hecho hasta el momento.

Los dos capiteles que rematan las columnas de las portadas presentan, como hemos indicado, escenas de la vida de san Martín. En el lado meridional figura el episodio en el que el santo, montado a caballo, comparte su capa con el pobre y, detrás de este, una escena en la que san Martín aparece vestido de obispo sosteniendo un báculo y un libro con un acólito que le impone la mitra episcopal. En el capitel del lado opuesto, el cadáver amortajado del santo yace en el lecho, mientras su alma es elevada al cielo por dos ángeles que la portan en un lienzo. En una evidente alegoría del combate entre el bien y el mal que dura hasta el último momento, en la cabecera de la cama un demonio con un garfio intenta, sin éxito, hacerse con el alma del difunto, mientras que detrás un fraile con una cruz, acompañado de otro con capa y un libro, se inclina sobre el ser diabólico. Barral señala la coincidencia entre estas escenas y las que figuran en el frontal de Puigbó (Museu Episcopal de Vic), y pone de manifiesto que la inscripción que aparece en esta tabla, *d(on)ans inopem terris martinvs vivet e celis* (por dar al pobre en la tierra Martín vive en el cielo), da pleno sentido a lo representado en los capiteles de Mura<sup>44</sup>. Efectivamente, la imagen del patrono de la iglesia es un *exemplum* que muestra a los fieles cómo mediante la caridad se alcanza el cielo. Los dos leones esculpidos en las dos mochetas mostrando sus fauces pueden ser, recordando el papel que desempeñan los leones

<sup>44</sup> BARRAL, *Catalunya Romànica*, pp. 325-326.



Fig. 8. Imagen de donante en la portada de Mura (foto: autor)

en el tímpano de Jaca o en la escena de Daniel en el foso, una alegoría del Juicio Final<sup>45</sup>. Todo ello aporta elementos suficientes para poder ver en el programa iconográfico de la portada de Mura un manifiesto interés por la salvación del alma y la alusión a la caridad como medio para conseguirla, lo cual todavía le da más sentido a la presencia de un donante en el tímpano. De esta forma, como hemos comentado que ocurría en Basilea, en Mura aparecen también asociados la figura de un donante, la caridad y el Juicio Final.

En la interpretación del programa, no podemos dejar de lado la escena de la Epifanía. María, que es la mejor mediadora que puede tener un cristiano en su aspiración de salvación, ocupa en el tímpano barcelonés un lugar central, preeminente. Su posición central y, sobre todo, la diferencia de tamaño de su imagen y la del Niño en relación con el resto de figuras no dejan lugar a dudas de quién es el personaje principal de la escena. Hemos visto que en buena parte de los ejemplos que hemos citado a lo largo de este texto en los que aparece un donante, este va acompañado por un santo mediador que intercede por su alma ante Cristo. En Mura este papel es desempeñado por la Virgen, al igual que ocurre, volviendo a Alsacia, en el tímpano de la iglesia de Sainte-Croix de Kaysersberg (Haut-Rhin), de c.1230, en donde un

<sup>45</sup> Sobre la relación entre los leones y el Juicio Final en la representación de la condena de Daniel ver OLAÑETA MOLINA, J.A., *La iconografía de Daniel en el foso de los leones: Las transformaciones de una imagen en la escultura del Occidente europeo (ss. XI-XII)*, tesina, Universidad de Barcelona, 2011, p. 55 (inédita).

donante con un libro en el que figura su nombre, CVNRADVS, aparece representado al lado de la Coronación de la Virgen<sup>46</sup>.

El episodio de la Adoración de los Magos es un tema muy relacionado con las ofrendas, en tanto que homenaje de la humanidad a Cristo. En relación a esta superposición de la figura del donante con la representación de la Epifanía en Mura, Rosa Alcoy señala que “el plausible donante es una figura en pie que imita en este sentido a los tres reyes”, denomina a este tipo de escenas “Epifanía del donante” y considera que se trata de un juego iconográfico que se canaliza sobre “dos ejes emparentados: el de la transposición o suplantación y el del parentesco y la analogía”<sup>47</sup>.

Resulta cuanto menos curioso que en el interior de la propia iglesia de Mura encontremos la siguiente inscripción sobre su mesa de altar: GUILELM SENDRE / GERIBERT SUB DIACONO CUM OMNIBUS PARENTIBUS MEIS VIVIS ET DEFUNCTIS / GOUAN PUN... (Guillermo Sendre, Geribert subdiácono con todos sus parientes vivos y muertos, Juan pun...). La misma nos remite, al igual que posiblemente su portada, a esa preocupación por la salvación del alma propia y de los seres cercanos de la que hemos hablado extensamente en este trabajo y que, si bien ya se daba desde hacía siglos, a finales del siglo XII y comienzos del XIII se traslada a las portadas, lugar que eligen los donantes para representarse acompañados de algún santo mediador que interceda por su alma y al que se añaden, en algún caso inmersos dentro de programas de sentido escatológico, escenas que demuestran que el finado es merecedor de la vida eterna al haber realizado las obras de misericordia que se enumeran en el Evangelio de Mateo como condición *sine qua non*.

Fe, anhelo de salvación y búsqueda del reconocimiento social quedan plasmados en las imágenes, las cuales, una vez más, son manifiesto reflejo de las creencias de las gentes y de las dinámicas y prácticas de las sociedades.

---

<sup>46</sup> Otro ejemplo de tímpano románico con la presencia de un donante religioso, en este caso una monja, ante la presencia de la Virgen, se encuentra reutilizado en una portada gótica en la abadía de Nonnberg (Salzburgo, Austria). Hay que destacar que, además, está acompañado de una inscripción que hace referencia a la puerta de la vida eterna (KENDALL, *The allegory of the church*, p. 275).

<sup>47</sup> ALCOY, “El donante aprendiz de mago”, 2010, p. 110.

