

Mala espina: de la estatuaria antigua a la escultura medieval y otros afeites

The *spinarius*: from Classical Antiquity to Medieval Sculpture and other Cosmetic Questions

José Luis HERNANDO GARRIDO
UNED-Centro Asociado de Zamora

RESUMEN

La atractiva imagen del espinario (*spinario*, *cavaspina*, *fedale*, *tireur d'épine*, *Boy with Thorn*, *Dornauszieher*), muy habitual en la escultura helenística (con brillantes ejemplos en la Galería de los Uffizi, el British, el Louvre o los Museos Capitolinos) y un significado carente de negatividad, se transformó durante la Edad Media, adquiriendo un sentido diferente; pues el personaje, con la excusa de quitarse la espina de la planta del pie, muestra desvergonzadamente su sexo, transformándose en imagen tributaria de la lujuria. Con la llegada del humanismo y el romanticismo su simbolismo fue cambiando: un adúltero, un cateto, un buscavidas o una pieza sublime encarnando una arcádica belleza perdida destinada a la instrucción artística.

PALABRAS CLAVE: Escultura románica y gótica, iconografía profana, Príapo, Marcolfo, Salomón y la reina de Saba, Tobías, *trickster*, pilas bautismales medievales.

ABSTRACT

The attractive sculpture of Boy with Thorn (*spinario*, *cavaspina*, *fedale*, *tireur d'épine*, *Dornauszieher*), very common in the Hellenistic period (with shining examples in the Uffizi Gallery, the British, the Louvre and the Capitoline Museums) and a meaning devoid of negativity, was transformed during the Middle Ages, acquiring a different meaning; for the character, with the excuse to take off the spine of the plant foot, shamelessly showing her sex, becoming indebted image of lust. With the advent of Humanism and Romanticism was changing its symbolism: an adulterer, an illiterate peasant, a hustler or sublime piece embodying an Arcadian lost beauty devoted to arts instruction.

KEYWORDS: Romanesque and Gothic sculpture, secular iconography, Priapus, Marcolf, Solomon and Queen of Sheba, Tobias, *trickster*, medieval baptismal fonts.

El *Libro de vita beata* del humanista soriano Juan de Lucena (impreso por Antonio de Centenera en la ciudad de Zamora en 1483)¹, que llegó a ser protonotario apostólico y embajador de los Reyes Católicos, sugería que la estatua clásica del espinario conservada en San Juan de Letrán era recuerdo del sonado adulterio cometido por Paulina, una matrona romana que se quedó pasmada cuando contempló el desmesurado tamaño del solomillo de un criado –debía estar bajo una escalera o frente a un escaño cerquita de la lumbre– que se quitaba una espina de la planta del pie: «En los antiguos palacios senatorios, cerca del templo Laterano, que hoy se llama Sanct Joán lateranense, sobre los cárdines de la puerta, está esta Paulina de una parte y Rodriguillo de la otra, ambos de açófar sobredorado, de estatura natural de hombres. Dizen los vulgares que, sacándose

¹ Vid. Margarita BECEDAS GONZÁLEZ, «Agonía y recuperación de la imprenta en Zamora: de Juan Picardo (hasta 1543) a Manuel Fernández (desde 1787), en *Trabajos de la VIII Reunión de la Asociación Española de Bibliografía*, Madrid, 2004, pp. 17-29. El impresor, activo en Zamora entre 1483 y 1492, también sacó en letras de molde *Los doce trabajos de Hércules*, la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza, las *Ordenanzas reales* de Díaz de Montalvo, las *Introducciones latinae* de Nebrija, el *Libro de los evangelios moralizados* de Juan López, los *Proverbios* de Séneca, el *Regimiento de Príncipes* de Gómez Manrique, las *Coplas de la Pasión con la Resurrección* del comendador Román y la *Suma de casos de conciencia* de Bartolomé de San Concordio.

él un espina del pie, ella le vio su miembro tan desmarcado, y se ençendió tan brava, que por fuerça cometió con él adulterio; era criado suyo. Venido el marido en barrunto y expiándolos, vio un día que le demandava: “¿Cúyas las tetas?” “De Rodriguillo”. “Cúyas las piernas?” “De Rodriguillo”. “¿Cúya la boca, los ojos cúyos, el forno y el fuego?” “De Rodriguillo”. “¿Cúya la rera?” Respondió: “La rera y lo que d’ella sale de mi marido”. Según el cuentecillo, supuestamente recogido por el mismo Lucena de la boca de ancianos romanos, la matrona sufrió el escarnio de su senador esposo, cuando la obligó a mostrarse en público con la *rera* (seguramente un catalanismo aludiendo al trasero) llena de joyas: «Era senador, más no de tan clase gente como esta oscura e impúdica Paulina, indigna de ser romana; y por grande fiesta muy cerca: fízole fazer y vestirse una muy turpe saya de paño rústico, y la rera, porque era su sola suerte, bordada de ricas joyas y con ella la forçó desvergoñadamente salir en público en compañía de las matronas. Maravillado el pueblo de tanta novedad, indignados los parientes d’entrambos de tanta ignominia les nunció la cosa, y por ende sólo aquello ornó de joyas porque aquello era solo suyo. Fueron por el pecado desta penadas todas en memorias sempiternas que cubriesen la rera con lienzos. Agora andar sin él es la deshonra²», asistiendo pues al acto fundacional del femenino pareo, aunque imaginamos que nacería a la par que la braga culera –nada que ver con los *galli braccate*– ahora involucionada hacia el taparrabos carioca libre de costuras pero muy enjuto³.

Añade Ottavio di Camillo que en una glosa redactada por el mismo Lucena al margen en uno de los manuscritos tempranos de su obra se explica la razón por la cual las mujeres de la época vestían prendas que cubrían todo el cuerpo hasta el suelo: «Por la impudicia de Calfurnia fueron penadas las fembras traer codas, porqu’el peso de las faldas su ventosa livianés estorvase mostrar la rera en el senado, como aquella fizo; agora qui menos corta la trae es más honrada. En pena del adulterio que Paulina, matrona romana, cometió con Rodriguillo, español, cobrían todas con llenços sus espaldas fasta el suelo; agora la que anda sin él en Roma es qualqu’esclava⁴». Para el ilustre hispanista semejante glosa tiene más de chiste verde –uno de tantos que debieron circular entre la abultada comunidad hispana instalada en Roma a mediados del siglo XV– que de explicación histórica: «El cuentecillo trata de un caso de adulterio que tiene como protagonistas a Paulina, matrona romana, y a Rodriguillo, español, cuyas estatuas, según el glosador, estaban a los dos lados de la puerta principal de San Juan de Letrán. De la estatua de Paulina no he encontrado, hasta ahora, evidencia alguna de que existiera. De Rodriguillo, en cambio, tenemos la estatua, pero no el nombre. La escultura, que en la época de Lucena estaba en la entrada de San Juan de

² Cf. José FRADEJAS LEBRERO, «Rera. Historia de una palabra», *Anuario de Lingüística Hispánica*, XXVII (2011), pp. 49-55; Fernando GÓMEZ REDONDO, «La última curiosidad filológica de Don José Fradejas Lebrero: la voz «rera» del *Libro de vita beata* de Juan de Lucena (a modo de necrológica)», *Revista de Literatura Medieval*, XXIII (2011), pp. 277-286.

³ Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) aseguraba que «los antiguos no usaban las calças que llamamos atacadas que se prenden en el jubón, ni otra ninguna ligadura, como consta de las historias sagradas y profanas. Génesis cap. 9 se lee que Noé aviéndose embriagado con el vino por ignorar la fuerça que tenía de sacar al hombre de sentido, cayendo en tierra descubrió sus vergüenças. Julio Caesar viéndose herido de muerte en el senado compuso la ropa por no morir descubierto. Después se inventaron las bragas o fíbulas por los que se exercitaban en los gymnasios en las luchas y en los demás exerçios, y también por los que nadaban en el Tybre, los fulones que llamamos curtidores y los pescadores que desnudándose se arrojaban al agua, los que servían en los baños; éstos todos por decençia, y algunos por comodidad, como los pregoneros y trompeteros, por no quebrarse con la fuerça de los unos de la voz y los otros del resuello. Los religiosos que oy día no trahen calça: por ser contra su instituto, les es permitido traher este género de ligadura que commúnmente llaman paños menores. Introdujéronse después los femorales [*subligacula* –que viene de muslo– o bragas breves, «porque avió este vestido a decender de las renas fasta allí» que lució la reina Semíramis, cf. *General Estoria* de Alfonso X, aunque la camisa larga debió ser más habitual entre las señoras] y de allí los çaragüelles, calçones y gregüescos, y últimamente las calças. Llamam medias las que no pasan de la rodilla y enteras las que suben hasta la çintura. De éstas unas son acuchilladas, otras por acuchillar que llaman folladas, uso tan antiguo que se acordó de él S. Gerónimo». El caso es que las renas –allá por la región lumbar– y el ombligo, objeto de delectación de la carne, las tienta el diablo y hay que llevarlas bien ceñidas –con ajustado cingulo de disciplina– para evitar templen los miembros de generación –que aseguró san Isidoro– causando males mayores.

⁴ Ottavio DI CAMILLO, «Entre personalismo e identidad nacional. *De vita beata* de Juan de Lucena», en *Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV. Contextos literarios, cortesanos y administrativos. Primera entrega*, dir. de Pedro M. Cátedra, Salamanca, 2012, p. 237.

Letrán [...] representa a un jovencito desnudo, sentado sobre una roca, intentando sacarse una espina del pie. De donde se le ha dado el nombre de Spinario (Sacaespina). Es a esta estatua a la que los españoles de Roma se refieren con el nombre de Rodriguillo sustituyendo tal vez algún nombre italiano, protagonista de un cuento chistoso de adulterio, fruto de la imaginación de los romanos. Paulina, casada con un senador romano, al ver las prendas «desmarcadas» del jovencito, se «encendió tan brava que por fuerza cometió con él adulterio». Después de un tiempo, al enterarse el marido, este pone fin a la relación de su esposa con Rodriguillo, obligándola a aparecer en público vestida de tal modo que todos se enteraran de sus amoríos con el amante [...] Quiero sólo llamar la atención sobre los nombres de tan inverosímil pareja. No queda la menor duda de que el glosador, Lucena o uno de sus amigos, ha forzado la lógica del léxico de las dos lenguas. A Paulina romana, joven casta engañada por Mundo, de quien hablan las historias antiguas, se le asocia un «Rodriguillo español», posiblemente el nombre del acostumbrado héroe de chistes eróticos de la época. En breve, si alguna deducción puede sacarse de la glosa, es que en el imaginario colectivo de los españoles que residían en Roma en aquel entonces se iba formando la idea de que no sólo hubo en la antigua Roma emperadores como Trajano, pensadores como Séneca, retóricos como Quintiliano y muchos otros que contribuyeron a la grandeza de Roma, sino también jóvenes como Rodriguillo (*Rodericulus*, supongo) que por virtud de su don ibérico-priapesco fue inmortalizado en la estatua que estaba en la entrada de San Juan de Letrán, la sede original de los papas, y que ahora puede verse en el Museo Capitolino⁵.

Otras leyendas mucho más épicas consideraban que la escultura lateranense del espinario la había encargado el Senado y representaba a un pastorcillo llamado Marcio, responsable de llevar un mensaje hasta los altos magistrados con tantísimo celo que sólo se detuvo a quitarse la espina que le martirizaba la planta del pie tras cumplir ejemplarmente su encargo⁶.

En 1561 el cardenal Montepulciano, Giovanni Ricci, enviaría desde Roma a Felipe II un rico lote de esculturas antiguas, entre ellas una copia en bronce –atribuida a Guglielmo della Porta– del espinario que Sixto IV había donado a la ciudad en 1471, junto con otros bronces custodiados en los jardines del palacio de Letrán (allí lo documenta Benjamín de Tudela, que visitó la Ciudad Eterna entre 1165 y 1167)⁷, pasando al palacio de los Conservadores del Capitolio, «tragettata qui da una che é nel Campidoglio, delle piú rare antichità di Roma, la quale sta in atto di cavarsi una spina del piede», en España conocida como el «Rodriguillo⁸».

⁵ Flavio Josefo refería el caso de una tal Paulina, virtuosa dama romana casada con Saturnino, a la que un impulsivo Decio Mundo estaba dispuesto a pagar 200.000 dracmas si se acostaba con él. El caballero ideó una estratagema con la ayuda de su liberta Ida, sobornando a los sacerdotes de Isis –diosa muy querida por Paulina– para que le dijeran que el dios Anubis se había enamorado de ella y deseaba compartir mesa y cama en el templo. Dos días después Mundo confesó su calaverada y haberse ahorrado una enorme suma, la ofendida Paulina confesó todo a su marido, que se encargó de denunciar a Mundo ante el emperador Tiberio, ordenando la crucifixión de los sacerdotes del templo y de Ida, la destrucción del mismo y arrojando la inocente estatua de Isis a las aguas del Tíber, mientras Mundo fue desterrado pues su crimen sólo había sido de índole pasional. Parece que la inocente Paulina engañada por Mundo, no guarda relación con la protagonista del cuento de Lucena. La Paulina «trágicamente escarnecida» por Mundo, ha sido estudiada por María Rosa Lida de Malkiel desde las obras de Josefo y Hegesipo hasta las refundiciones y reescrituras medievales. Cf. DI CAMILLO, *op. cit.*, pp. 238-239.

⁶ Francis HASKELL y Nicholas PENNY, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, 1990 (1981), nº 32.

⁷ Paul BORCHARDT, «The Sculpture in Front of the Lateran as described by Benjamin of Tudela and Magister Gregorius», *The Journal of Roman Studies*, 26/1 (1936), pp. 68-70.

⁸ Sylvie DESWARTE-ROSA, «Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes», *Revue de l'Art*, 88 (1990), pp. 56-57; Manuel MUÑOZ CORTÉS, «Roma en "La lozana andaluza"», en *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, ed. de Pedro Luis Ladrón de Guevara, Antonio Pablo Zamora y Giuseppina Mascali, Murcia, 1999, tom. II, p. 562; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, «Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, XIV (2002), p. 124; Patrizia BOTTA, «Itinerarios romanos en *La lozana andaluza*», en *Repensar la escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria*, ed. de Ricardo Olmos Romera, Trinidad Tortosa y Juan Pedro Bellón Ruiz, Madrid, 2010, p. 713-721. Otra copia en bronce del espinario fue traída a España por Velázquez a su regreso del segundo viaje a Roma (1651) con la inscripción «Marcio» en su pedestal.

En *La lozana andaluza* (1528) del eclesiástico Francisco Delicado (escrita unos 70 años más tarde que el *Libro de vita beata* de Lucena), el espinario en bronce –que ya habían trasladado al Campidoglio– era denominado «Rodriguillo español⁹», que es como decir Pierino o Jaimito, imagen identificada como un «adolescente apicarado» con el culo pelado de tanto vagar que había llegado hasta Italia descalzo y se entretenía sacándose una espina al sol para burlar el hambre, que en el mejor de los casos suelen llamar inadaptación¹⁰. Incluso los *carmina priapea*, redescubiertos a fines del siglo XIII, fueron muy difundidos hacia los siglos XV y XVI («¿De qué te ríes, estúpida muchacha? No me hizo Praxíteles, ni Escopas, ni me pulió la mano de Fidias, sino que un campesino desbastó un informe leño y me dijo: «Sé Príapo.» Sin embargo, tú me miras y te ríes. Sin duda te parece salada esta columna que se yergue rígida en mis ingles») [figs. 1-2]. En 1541 Niccolò Franco escribió *La Priapea*, una virulenta colección de sonetos lujurioso-satíricos (lo propio harán mucho después Goethe, Leandro Fernández de Moratín y hasta Rafael Alberti en *Entre el clavel y la espada*)¹¹.



Fig. 1. Venus con Príapo procedente de Aenona (Nin).
Inicios de la segunda mitad del siglo I d. de C. Museo Arqueológico de Split (Croacia).

⁹ Ramón ORDAZ, *El pícaro en la literatura iberoamericana*, México, 2000, p. 15; Manuel DA COSTA FONTES, *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain. Rojas and Delicado*, West Lafayette, 2005, p. 237. Acaso Rodruiguillo fuera una alusión al Rodrigo que perdió España, antihéroe por excelencia en *La lozana andaluza*, la condición juvenil o un marcador de relación doméstica amo/criado (cf. Ángel IGLESIAS OVEJERO, «Figuración proverbial y nivelación en los nombres propios del refranero antiguo: figuras vulgarizadas del registro culto», *Criticón*, 28 (1984), pp. 35 y 44; id., «El estatuto del nombre proverbial en el Refranero antiguo», *Revista de Filología Románica*, IV (1986), pp. 36-37). El romancero mantuvo el mismo nombre para el Cid, que mató al conde Lozano vengando la afrenta que éste había hecho a su padre (cf. Maximiano TRAPERO, «Del romancero antiguo al moderno: problemas y límites. A propósito del romance *Rodruiguillo venga a su padre*», *Revista de Filología Española*, LXXIII (1993), pp. 241-274).

¹⁰ Miguel MORÁN TURINA y Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, *El legado de la Antigüedad. Arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*, Madrid, 2001, pp. 60-61. Vid. además Miguel DE CERVANTES SAAVEDRA, *Rinconete y Cortadillo*, ed. crítica de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1910, p. 9.

¹¹ *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. Reposiano, El concúbite de Marte y Venus. Ausonio, Centón nupcial*, intr. trad. y notas de Enrique Montero Cartelle, Madrid, 1981, p. 36.



Fig. 2. Príapo de Rivery (Somme).
Segunda mitad del siglo I d. de C. Musée de Picardie (Amiens).

El propio Brunelleschi había retomado la imagen del espinario –en el relieve del sacrificio de Isaac– cuando se presentó al concurso para las puertas del baptisterio de Florencia en 1401. En 1481 volvería a ser utilizado por Sandro Botticelli a la hora de pintar a Moisés descalzándose – para acudir hacia la zarza ardiente– en la Capilla Sixtina. Jan Gossaert, que hacia 1508-1509 viajó hasta Roma con su patrón Felipe de Borgoña, dibujaría un espinario desde un punto de vista muy bajo, reforzando así su sentido erótico (*Rijksuniversiteit Pretenkabinett* de Leiden)¹². Dentro ya del ámbito hispano el espinario se talló hacia 1535 en el banco del trascoro de la catedral de León, obra cercana al estilo de Juan de Juni y Guillén Doncel, formando parte de una serie de *putti*¹³.

La atractiva imagen del muchacho sacándose la espina, muy habitual en la escultura helenística (con brillantes ejemplos en los Museos Capitolinos, la Galería de los Uffizi, el British o el Louvre) y un simbolismo carente de negatividad, se transformó durante la Edad Media, adquiriendo una significado completamente diferente; pues el personaje, con la excusa de quitarse la espina de la planta del pie, muestra desvergonzadamente su sexo, transformándose en imagen de la lujuria, recordándonos lo que ocurrió con la *Terra Mater*¹⁴.

¹² Craig HARBISON, *El espejo del artista. El arte del renacimiento septentrional en su contexto histórico*, Madrid, 2007 (1995), p. 162.

¹³ Vid. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, 1974, p. 367; Manuel ARIAS MARTÍNEZ, «Juan de Juni en el trascoro de la catedral de León. Nuevas propuestas», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 42 (2007), p. 28.

¹⁴ Jacqueline LECLERCQ-KADANER, «De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de “La migration des symboles”», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 69 (1975), pp. 37-43; Eukene MARTÍNEZ DE LAGOS, «“La femme aux serpents”. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval», *Clio & Crimen*, n.º 7 (2010), pp. 137-158. En otro orden de temas y sobre la presencia del moscóforo –sacando la lengua como signo de burla, embuste y sacrilegio ritual entre los infieles– tras siglos de ausencia vid. Inés MONTEIRA ARIAS, «El Islam como paganismo



Fig. 3. Salomón y Marcolfo. Portada meridional de la catedral de Orense.

El profesor Moralejo, autor de un impagable estudio sobre la aparición de Marcolfo en la portada meridional de la catedral de Orense [fig. 3] valoró la posibilidad de hablar del «necio como espinario», rasgo inherente a la entonces bien definida personalidad del *Marcolfus follus* y cuya postura denota o connota *luxuria*, apreciando infinidad de simiescos espinarios románicos en los que el mono pertenecía, por derecho propio, a la heráldica de la *luxuria*. ¿Acaso semejantes muebles se difundieron por toda Europa gracias a las peregrinaciones a Roma?¹⁵ Inés Monteiro ha relacionado al espinario románico con el ídolo pagano por excelencia, reflejo del antagonista musulmán (los bíblicos madianitas y moabitas), suerte de fálico Belfegor asirio (Baal) adoptado por los hebreos y asimilado al Príapo antiguo¹⁶. En el infierno del *Beato de Silos* (1109-1116),

en la escultura románica», en *Ritus infidelium. Miradas interconfesionales sobre las prácticas religiosas en la Edad Media*, ed. de José Martínez Gázquez y John Víctor Tolan, Madrid, 2013, pp. 115-132.

¹⁵ Serafín MORALEJO, «Marcolfo, el Espinario, Príapo: un testimonio iconográfico gallego», en *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos, Santiago de Compostela-Pontevedra, 1979, Ponencias y Comunicaciones*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 331-355 (hemos manejado la reed. en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, dir. y coord. de Ángela Franco Mata, Santiago de Compostela, 2004, tom. I, pp. 189-199, en esp. 192-194). Entre mediados del siglo XIV y mediados del XV se fundieron por todo el Noroeste europeo —en coincidencia con las rutas de peregrinación hacia Compostela y otras representaciones pétreas tan frecuentes en edificios románicos— pequeños amuletos obscenos en plomo o estaño (genitales masculinos ambulantes, alados y encapuchados, coitos, vulvas coronadas por falos caminando sobre zancos procesionantes o féminas exhibicionistas) que han sido localizados en múltiples excavaciones arqueológicas y debieron ser *souvenirs* objeto de activo comercio en el entorno de los grandes santuarios, parafernalia no tan alejada de las viejas *fabliaux* francesas y algunas miniaturas marginales de la *Roman de la Rose* iluminadas por el matrimonio Montbaston en la región parisina hacia 1350 (vid. Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN, «Obscenedad en el margen», en *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, ed. de Inés Monteiro Arias, Ana Belén Muñoz Martínez y Fernando Villaseñor Sebastián, Madrid, 2008, pp. 106-108).

¹⁶ Cf. Inés MONTEIRA ARIAS, *El enemigo imaginario. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse, 2012, pp. 628-636. El tosco espinario prerrománico descontextualizado procedente de la ermita de San Miguel de Villatuerta (ca. 971-978) y conservado en el Museo de Navarra ha sido interpretado como pieza integrante de un ceremonial hispanogodo vinculado con la partida del rey hacia la guerra («quando rex cum exercitu ad prelium egreditur»), recogido en la liturgia hispánica, bien conocido en el siglo X a través de *ordines* como el conservado en San Millán de la Cogolla y que pudo utilizarse en el ámbito pamplonica. La imagen del espinario podría identificarse

suerte de inquietante pentáculo mágico, el cojo Atimos –de abultado sexo y cabellos llameantes, que agarra la cabecera del lecho donde una pareja se entrega al placer– podría ser identificado como Asmodeo, el diablo titular de la lujuria por excelencia, que en algunas leyendas salomónicas aparece con el nombre de Marcolfo, fue retado por el mágico rey para poner a prueba su sabiduría, obligado a trabajar en su templo y aprisionado por Rafael en Egipto¹⁷.

Gregorio Magno identificaba al espinario lateranense –que estaba colocado sobre una columna– con un ridículo Príapo de enormes genitales, y como solvente símbolo arqueológico del ídolo pagano medieval aparece duplicado sobre las columnas jaspeadas del templo de Salomón –tal vez Jachin y Booz– que enmarcan la presentación de la Virgen en el templo miniando un leccionario otomano procedente de la abadía de San Pedro de Salzburgo (*Pierpont Morgan Library* de Nueva York) que anotó Camille, las basas de las mismas columnas presentan lúbricas figurillas desnudas abrazadas a los tambores inferiores. Heckscher consideró que a los ojos de los artistas medievales los espinarios personificaban la enfermedad y la locura, además del agitado mes de marzo¹⁸. Para el contexto galo (algunos canecillos en Saint-Hilaire de Foussais-Payré (incluyendo una espinaria) o la arquivolta de la puerta principal del pórtico de la Madeleine de Vézelay) Kanaan-Kedar suponía que los espinarios eran una advertencia contra el pecado no intencionado¹⁹. En otros casos se ha aludido a su aparición en contextos monacales²⁰. Surgen otro par de espinarios coronando el arco de una página miniada en las concordancias del segundo volumen de la Biblia de Saint-Aubin (*Bibliothèque Municipale* de Angers, ms. 4, fol. 207), reservando, a modo de atlantes, seres humanos, elefantes, osos, aves y otros animales fantásticos para las basas. Los renacimientos bizantinos hicieron que el tema del espinario aflorara en escenas como la entrada de Jesús en Jerusalén²¹.

¿Aludirá el espinario presente en la bronceína lauda funeraria del arzobispo Friedrich de Wettin (†1152) en la catedral de Magdeburgo –el regatón inferior del báculo perfora la nuca de la estatuilla– a su cruzada sobre los paganos al este del Elba con la consigna «muerte o bautismo» formulada por el mismísimo Bernardo de Claraval? O se trata más bien de una alusión al pecado

con Nabucodonosor o Baltasar (o quizás el persa Darío), representación idolátrica –trasunto de Al-Andalus– que los judíos rechazaron adorar (y que en el Beato de Fernando I y el de Saint-Sever aparece desnuda) cf. Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, «Manifestaciones artísticas en Navarra durante el siglo XI», en *García Sánchez III «el de Nájera», un rey y un reino en la Europa del siglo XI. XV Semana de Estudios Medievales, Nájera, 2004*, coord. de José Ignacio de la Iglesia Duarte, Pamplona, 2005, pp. 370-371; Marta POZA YAGÜE, «El conjunto relivario de San Miguel de Villatuerta», en *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispánicos*, ed. de Isidro G. Bango Torviso, Madrid, 2006, vol. II, p. 616; id., «Arte e ideología. Roma y Aragón a finales del siglo XI: la antigüedad clásica como mecanismo de legitimación de un nuevo reino», en *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, ed. de Sandro de María y Manuel Parada López de Corseles, Bolonia, 2014, p. 190; Fermín MIRANDA GARCÍA, «Sacralización de la guerra en el siglo X. La perspectiva pamplonesa», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 17 (2011), pp. 234-238.

¹⁷ Joaquín YARZA LUACES, «El diablo en los manuscritos monásticos medievales», *Codex Aquilarensis*, n.º 11 (1994), pp. 108 y 112; Esperanza ARAGONÉS ESTELLA, «Visiones de tres diablos medievales», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, n.º 5 (2006), pp. 16-19.

¹⁸ Michael CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, 2000, pp. 103-105. Vid. además Richard COCKE, «Masaccio and the Spinario, Piero and the Pothos: Observations on the Reception of the Antique in Renaissance Painting», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43 (1980), pp. 22-23; Anthony WEIR y James JERMAN, *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, Londres, 1993, pp. 20-22; Kirk AMBROSE, «Male Nudes and Embodied Spirituality in Romanesque Sculpture», en *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, de Sherry C. M. Lindquist, Farnham, 2012, p. 76; id., *The Marvellous and the Monstrous in the Sculpture of Twelfth-Century Europe*, Woodbridge, 2013, pp. 55-56.

¹⁹ Judith KANAAN-KEDAR, «L'évêque, le comte et le charpentier: à propos de deux monuments commémoratifs du XIIe s. à Notre-Dame du Puy», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n.º 131 (1990), p. 216

²⁰ Matthew M. REEVE, «The Capital Sculpture of Wells Cathedral: Masons, Patrons and the Margins of English Gothic Sculpture», *Journal of the British Archaeological Association*, 163 (2010), pp. 93 y 102. Vid. además Gloria FOSSI, «La représentation de l'Antiquité dans la sculpture romane et une figuration classique: le tireur d'épine», en *La représentation de l'Antiquité au Moyen Âge*, ed. de Danielle Buschinger y André Crépin, Viena, 1982, pp. 299-324.

²¹ Doula MOURIKI, «The Theme of the «Spinario» in Byzantine Art (PL. 19-24)», *Δελτίον XAE*, 6 (1970-72), pp. 53-66; Aleksandr Petrovich KAZHDAN y Wharton EPSTEIN, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley, 1985, p. 142.

original. La victoria germana sobre los vendos promovió bautismos masivos, aunque los eslavos siguieron rindiendo culto a sus particulares dioses y hostigando inmisericordes los daneses²².

Son innumerables los espinarios peninsulares que asoman en época románica: en la catedral de Lugo, San Salvador de Sobrado de Trives, Santo Tomé de Serantes, Santa Cristina de Lavadores (Vigo), San Martiño de Mondoñedo, San Xoán de Meaño, San Pedro de Ansemil [fig. 4], San Martín de Elines, San Pedro de Cervatos, Santa Cruz de Castañeda, Matalbaniega, San Pedro de Tejada, San Salvador de Leyre, Duratón, El Olmo, Santos Justo y Pastor de Sepúlveda (y tal vez San Clemente en la capital de Segovia), San Vicente de Ávila, Abajas [fig. 5] (y tal vez Hormaza), Vizcaínos de la Sierra, San Prudencio de Armentia, la Asunción de Villavelayo, San Cristóbal de Larraona, Santa Maria de Covet, Pisón de Castrejón o la pila bautismal de Robladillo de Ucieza²³.



Fig. 4. Espinario en la cornisa de San Pedro de Ansemil (Pontevedra).

²² Manuel TALAVÁN, «Relaciones germano eslavas en el contexto de cruzada: la cruzada venda», *Intus-Legere Historia*, 4/2 (2010), pp. 36-39.

²³ Cf. Ramón YZQUIERDO PERRÍN, «Escenas de juglaría en el románico de Galicia», en *O camino inglés e as rutas atlánticas de peregrinación a Compostela*, coord. de José Leira López, Ferrol, 1997, pp. 76 y 78; id., «Aspectos de la vida cotidiana en el románico y gótico de Galicia», en *Arte y vida cotidiana en época medieval*, coord. de M.^a del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza, 2008, p. 144; Manuel A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mondo ó revés», *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 14 (2002), p. 319; Harriet M. SONNE DE TORRENS, *The Female Body, Sexuality and Baptism in Medieval Iberia*, tesis postdoctoral del *Pontifical Institute of Medieval Studies*, Universidad de Toronto, 2006, pp. 27-30 (hay ed. electrónica en http://www.academia.edu/4905213/_The_Female_Body_Sexuality_and_Baptism_in_Medieval_Iberia._, consultada en julio de 2015); José Ángel LECANDA ESTEBAN y Leticia TOBALINA PULIDO, «Pecado y penitencia. Mentalidades y sociedad en la Plena Edad Media a través de la iconografía románica del Camino de Santiago en Araba», *Clio & Crimen*, n.º 9 (2012), pp. 474-570; MONTEIRA, *op. cit.*, pp. 636-640; Charlotte DE CHARETTE, *La diffusion de l'art du second atelier de sculpture de Silos dans le Nord de l'Espagne*, tesis doctoral dir. por Jacques Lacoste, Universidad Michel de Montaigne, Burdeos, 2014, pp. 108 y 118-119, hay ed. electrónica en https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01023712/file/These_Charlotte_DE_CHARETTE_vol1.pdf, consultada en julio de 2015. Para el entorno galo apreciamos dovelas en Cluny y Sévignacq, relieves en Saint-Pierre de Petit-Palais y Saint-Blaise de Valff, canecillos en la catedral de Sens, Bignay, Genouillé, Graimbouville, Sainte-Eulalie de Benet y Saint-Léger-en-Pons, capiteles en Saint-Jean-Baptiste de Grandson, Le Puy-en-Velay (Musée Crozatier) o Saint-Pierre de Melle y un relieve en la cimera de la fachada occidental de la Trinità y San Giovanni Battista de Aregno (Córcega). Tampoco olvidemos su aparición en el Schwabentor de Friburgo, la fachada de la catedral de Trani, los púlpitos de Santa Maria del Lago de Moscufo (que aparece desnudo y quizás sea el único catalogable como copia directa de la escultura capitolina (MORALEJO, *op. cit.*, p. 193) y Santo Stefano de Cugnoli, y flanqueando a un varón agarrado a un par de árboles y haciendo *pendant* con otro que trabaja la tierra con un dalle como si fuera un pico (el labriego porta colodra al cinto y a su lado cuelgan bigornia y martillo para el picado de la guadaña) en un tímpano del púlpito de Sant'Ambrogio de Milán.



Fig. 5. Espinario en la portada meridional de Santa María la Mayor de Abajas (Burgos).

En el ingreso derecho de la portada del Sarmental de la catedral de Burgos Sánchez Ameijeiras reconocía una amonestación figurativa contra la *luxuria* rustica pues un espinario, con rasgos deformes y caracterizado como Marcolfo, mostraba su sexo mutilado a un personaje femenino acucillado en la mocheta frontera, tal vez una arenga contra el concubinato eclesiástico auspiciado por el célebre obispo Mauricio en su *Concordia* (los estatutos capitulares de 1230) y uno de los posibles mentores del programa. Recordaría pues la ya citada portada sur de la catedral de Orense, donde un enano tramposo mostrando prominente falo aparece integrado en la escolástica *disputatio* entre Salomón –que es quien cruza sus piernas con púdica credibilidad– y la reina de Saba, además de las de la fachada norte en la catedral de Chartres y la occidental de Tuy (el deforme personaje en pose espinaria aparece en las peanas de las respectivas estatuas del sabio bíblico). Moralejo sospechaba que el Marcolfo orensano tuviera mucho que ver con la iconografía de la *rusticitas* que vemos en la célebre ilustración correspondiente al mes de febrero en las *Très Riches Heures* del duque de Berry²⁴. Entender que justamente Salomón adopte en la portada meridional de la catedral de Orense la postura del espinario podría desbaratar la interpretación priápica, si bien «la contradicción se resuelve, en realidad, en parodia y paradoja», pues tamaña desvergüenza tenía poco de *attitude royale* y «la misma actitud en la que se manifiesta la dignidad del monarca, del juez, del caballero o del escolástico, es ocasión para que el rústico se revele como tal y no por otra razón que por la de carecer de ropa interior». En la misma portada orensana aparece David combatiendo al león y al oso y un Cristo-Logos. Asmodeo –ascendiente directo de Marcolfo y relacionado estrechamente con la lujuria– fue además contrincante de Salomón y Marcolfo podría ser contemplado como una variante domesticada del *trickster* o tramposo, controlada válvula de escape para los instintos subversivos en tantas culturas. El propio Moralejo reconocía que ante la ausencia de testimonios literarios sobre la llegada de Marcolfo a la Península habría que pensar en tradiciones folklóricas tipo Bertoldo²⁵, incluso había oído a algunas gentes en Santiago de

²⁴ MORALEJO, *op. cit.*, pp. 190-191.

²⁵ *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* (1606) de Giulio Cesare Croce, que ensalzaba la figura del rústico dotado de una superlativa inteligencia natural, enfrentado a los poderosos para cantarles las cuarenta y cuyo antecedente inmediato era el *Dialogus Solomonis et Marcolfi* (1502), cuyos orígenes se remontan al siglo V y originó infinidad de cuentos populares –como el del Giufá sicilo-calabrés– inspirados en la *contradictio* salomónica y que encuentra eco en el *Libro*

Compostela calificar despectivamente como Marcolfo o Marcolfa –desconociendo los antecedentes literarios del antiquísimo personaje– a terceras personas considerándolas simples o *paveiras*²⁶.

El *Libro de Buen Amor* (1618-25) narra cómo el desesperado Arcipreste, enterrada la Trotaconventos y a falta de alcahueta servil, contrata a un golfillo llamado Don Hurón para enviar una carta a doña Fulana, pero el sirviente se burla del ansioso cliente leyendo a voces en pleno mercado las palabras recibidas de su amo y truncando de un plumazo el prometedor amorío. Vasvari proponía descifrar el pintoresco pasaje del mensajero idiota empleando antecedentes folklóricos: el episodio sucedía en tiempo carnalesco «salida de febrero e entrada de março» y el rapaz era «mintroso, beodo, ladrón e mesturero,/ tahir, peleador, goloso e refertero,/ reñidor, adevino, suzio e agorero,/ neçio e perezoso», nada menos, identificándose de lleno con el arquetipo universal del *trickster*, que «es amoral, asocial, agresivo, impulsivo, exhibicionista, presuntuoso, despiadado, y retador de toda autoridad. Vive en el nivel material de la existencia, donde lo que más le interesa es la satisfacción de sus apetitos físicos. El *trickster* es ambiguo y paradójico y confunde todas las fronteras sociales y culturales y viola los tabúes. Se enreda en situaciones peligrosas, de las cuales siempre sale ileso, lo que demuestra que no es tan tonto como aparenta y que su simpleza es un disfraz que le garantiza la inmunidad. El *trickster*, por representar los impulsos incorregibles, es también la encarnación del falo [órgano muy poco serio por naturaleza], con sus altibajos irrefrenables, su agresividad, su desobediencia irracional, y su susceptibilidad a los peligros. El falo, como doble y *alter ego* del *trickster*, puede llegar a igualarlo o hasta reemplazarlo [...] como los niños y otros grupos marginados, el *trickster* se sirve del juego cruel para tratar de usurpar el poder que no posee en la vida real y para subvertir el orden oficial. Aunque sus burlas pueden nacer de la necesidad, a menudo el *trickster* burla por el puro placer de la burla. Uno de sus juegos favoritos es la obediencia *ad absurdum*. El juego consiste en reducir el *sens* a *non-sens* con una lógica verbal rigurosa, tomando al pie de la letra las palabras y ejecutando las órdenes según su sentido literal y no según la intención de quien habla. En este juego con la lógica y la estructura el *trickster* experimenta con las fronteras del discurso lógico y demuestra las limitaciones del discurso en general». El hurón también concuerda con el terreno genital (en *La lozana andaluza* por ejemplo) y el de los

áureo de Marco Aurelio (1528) de fray Antonio de Guevara. Bertoldo es el protagonista «de una sátira amable, enriquecida por una moraleja sana y asequible a la mente del pueblo y lejos de la amargura irreverente de su antepasado Marcolfo. Apartándose de la moralidad del *Dialogus Salomonis* –en el que se juega con la constante oposición entre la pomposidad de las amonestaciones de Salomón y las obscenidad de las réplicas de Marcolfo– Croce desarrolla la técnica del *diálogo al revés*, que permite ignorar la respuesta y no contestarla, así como contestar a la pregunta con otra pregunta, con una respuesta al revés» o un refrán sacado de un amplio repertorio al que acuden tanto Bertoldo como el rey Albuino, quienes emplean el mismo vocabulario grosero de un italiano con muchas cadencias dialectales de la Reggio Emilia (M.^a Antonella SARDELLI, «Las paremias en Le sottilissime astuzie di Bertoldo (1606) de Giulio Cesare Croce y su correspondencia italiana», *Paremia*, 16 (2007), p. 119). Vid. además Malcolm JONES, «Marcolf the Trickster in Late Mediaeval Art and Literature, or: the Mystery of the Bum in the Oven», en *Spoken in Jest*, ed. de Gillian Bennett, Sheffield, 1991, pp. 139-174; Tony HUNT, «Salomon and Marcolf», en *Por le soie amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, ed. de Keith Busby y Catherine M. Jones, Amsterdam, 2000, pp. 199-224; María FEDERICO, «Representaciones de la diversidad en la literatura «popular». El estudio de un caso», en *Antropología: Horizontes narrativos*, ed. de Carmelo Lisón Tolosana, Madrid, 2006, pp. 54-55; Curtis GRUENLER, «How to Read Like a Fool: Riddle Contests and the Banquet of Conscience in *Piers Plowman*», *Speculum*, 85 (2010), pp. 592-630.

²⁶ MORALEJO, *op. cit.*, pp. 197-199. El *trickster* es una divinidad estulta, un payaso sagrado que en las culturas indígenas norteamericanas adopta forma de conejo, coyote, cuervo, liebre, araña o visón, una figura heroica a la vez seria y cómica, eterno pícaro constante, ávido y glotón, muy astuto y muy estúpido pero no se identifica con el diablo. En muchas culturas el *trickster* es el responsable de ofrecer a los humanos el fuego (Prometeo), el lenguaje, las armas para cazar e incluso la propia vida. Pero es también quien ha traído la muerte, el hambre, el parto doloroso, las enfermedades y otras fuerzas negativas. El folklorista británico Alan Garner habló del *trickster* como el «abogado de la incertidumbre que traza la línea del límite del caos para que podamos entender el sentido de la calma». La cultura occidental moderna no acaba de aceptar su ambigüedad moral, y frecuentemente intenta convertir el *trickster* en una figura claramente diabólica (Mita VALVASSORI, «El personaje *trickster* o “burlador” en el cuento tradicional y en el cine de dibujos animados», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 1 (2006), p. 10, ed. electrónica en <http://www.culturaspopulares.org/textos%20I-1/articulos/Valvassori.pdf>, consultada en agosto de 2015). También sugería Pedrosa que «el engaño, la trampa, el fraude del oponente, son conceptos de no excesivo prestigio social, demasiado apegados a la órbita del mal y de sus malignos administradores, cuyo núcleo ocupa el mismísimo diablo, que puede ser considerado como el *trickster* o engañador por antonomasia» (José Manuel PEDROSA, «Fernán González, el usurero mítico: entre la epopeya y el cuento», *Revista de Poética Medieval*, 25 (2011), p. 300).

nombres grotescos del *trickster*, pequeño carnicero de cuerpo alargado, muy flexible que se mueve rápido y con agilidad, un bichejo excepcional para atrapar conejos en la madriguera aunque su nombre se ha identificado con el del pene en varios idiomas²⁷. Por cierto que el mustélido –en manos de un caballero arrodillado ¿Amor de señor, amor de hurón?– aparece tallado en una ménsula frontera con la sala capitular del claustro dominico de Santa María la Real de Nieva, cerca de otro caballero genuflexo, una sirena de doble cola que contempla su rostro reflejado en un espejo, una tañedora de arpa y una dama de prominente pecho y alto tocado²⁸.

En la portada meridional de la colegiata de Santa María de Sasamón, que copia el sofisticado modelo catedralicio burgalés, la mocheta sustituirá al espinario por un bufón o un loco calado con orejas de burro²⁹. En otros contextos tardogóticos como los brazales de la sillería del coro de la catedral de Barcelona la figura del espinario seguirá vigente con su lujurioso retintín³⁰.

En un capitel de la portada occidental de Santa María del Azogue en Betanzos, datada hacia mediados del siglo XIV, un personaje extrae una espina del pie de un rústico tocado con cape-ruza, evocando a Pan sacando una espina del pie de un sátiro, una reinterpretación bizantina de un tema helenístico, que sólo encontramos a fines del siglo XII en la catedral de Sessa Aurunca (Campania) ilustrando el mes de marzo (como en los calendarios de la catedral de Parma, el baptisterio de Pisa y la fuente de San Frediano en Lucca, en otros casos aparece representado como un podador³¹, un simple espinario –en el mosaico de la catedral de Otranto, asociado con el signo de Piscis– o como un enigmático tañedor de cuerno)³². En el caso brigantino, la presencia inmediata de otro personaje mostrando gruesos genitales, parece reforzar su carácter reprobatorio, certificando además que algunos elementos extraídos de los viejos calendarios románicos se convirtieron en motivos ornamentales menores durante época gótica³³. En el calendario de Beleña de Sorbe el mes de febrero –*febrerillo el loco* (en lo meteorológico fulero, veletero y embustero)– fue

²⁷ Vid. Louise O. VASVARI, «Don Hurón como *trickster*: Un arquetipo psico-folklórico», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Salamanca, 1989*, ed. de M.^a Isabel Toro Pascua, Salamanca, 1994, tom. II, pp. 1121-1126. De la misma autora «Obscene Onomastics in Medieval Trickster Tales», *eHumanista*, 15 (2010), pp. 7-8. Sobre la capacidad adivinatoria del criado pazguato vid. además Francisco de B. MARCOS ÁLVAREZ, «Dos mozos adivinos: Hurón (*Libro de buen amor*), Pármeno (*La Celestina*)... y alguno más», *Revista de Literatura Medieval*, 13/2 (2001), pp. 95-114.

²⁸ Recordándonos un pasaje de la *Comedia del doctor Carlino* (1613) de Góngora: «Pide el ánimo al hurón,/ la máscara a la sirena/ y la cola al escorpión». La comadreja –más que el hurón– tuvo fama de animal dañino y venenoso, capaz de matar a un hombre y hasta a un buey, en la comarca de Luna era combatida con apuestos sahumeros de cuerno de carnero o el conjuro «guapina, guapina» (vid. Antonio VIÑAYO, «Folklore y Dialectología. Doñeta, un nombre leonés, no registrado de la mustela». *Archivos Leoneses*, XII (1958), pp. 203-207).

²⁹ Vid. Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, «La portada del Sarmantal de la catedral de Burgos. Fuentes y fortuna», *Ma-tèria. Revista d'Art*, n.º 1 (2001), pp. 192-193 y 195-196.

³⁰ Isabel MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979, pp. 372-373 (hay suculenta reseña de Margherita Morreale en *Revista de Filología Española*, LX (1978-80), pp. 366-370); Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN, *Iconografía marginal en Castilla 1454-1492*, Madrid, 2009, p. 149.

³¹ Vid. Antonio Manuel CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «“I poderi sono venduti, a ciò segue l'inganno”: per una nuova lettura del programa iconografico del portico della cattedrale di Sessa Aurunca», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XXIV (1994), p. 581.

³² Acompañado por la inscripción «Marcius cornator» –quizás un cazador, un guerrero arengando al combate o la alegoría del viento– en el palacio veneciano de los Dogos. El espinario correspondiente al mes de marzo en un plafón esculpido en la Fontana Maggiore de Perugia (obra por los Pisano hacia 1275-78) presenta sus cabellos agitados por una diabólica racha de viento, y hasta podríamos relacionar al obscuro espinario de marzo con el inicio de la primavera y el tiempo cuaresmal (cf. Léon PRESSOUYRE, «“Marcius cornator”. Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de Mars», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 77 (1965), pp. 395-473). Vid. además José Javier LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA, «Los trabajos y los meses en el mosaico románico de Pantaleón en la catedral de Otranto», *Brocar*, 36 (2012), pp. 209-246.

³³ Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «El desfile de los meses de Santa María do Azogue», *Anuario Brigantino*, n.º 16 (1993), p. 188 y fig. 20; id., «Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las *Etimologías* de Isidoro y del calendario de Filócalo», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII (1994), p. 78, envía a Francisco J. PÉREZ CARRASCO, «Una particularidad iconográfica del menologio románico español. La figuración priápica del mes de febrero en el calendario de Beleña del Sorbe (Guadalajara)», en *Actas del VIII CEHA*, Mérida, 1992, I, pp. 103-107.

caracterizado como un enano de malas pulgas exhibiendo unos desmesurados órganos sexuales³⁴. Muchos folkloristas han señalado la aparición de figuras cojas en juegos y prácticas estacionales pues febrero era el mes cojo por antonomasia –*febrerillo el cojo, cojea en todo*–, demonios y animales tullidos salían durante las calendas de enero y el mismo diablo cojuelo animaba el carnaval³⁵. En otro orden de cosas, la aparición del Niño Jesús sacándose la espina en algunas imágenes góticas de la Virgen estaría en relación con el valor metafórico de la espina relativo al pecado (María como responsable de la salvación del género humano)³⁶.

Para el torpe espinario presente en la pila palentina de Robladillo de Ucieza, junto a un centauro que asaetea a una sirena de doble cola, Garbiñe Bilbao sólo apreciaba un aislado malabar contorsionista –huérfano de músicos y bailarinas– y Harriet Sonne consideraba una posible alusión al mes de marzo, *impasse* asociado con las prohibiciones carnales de la Cuaresma aunque valdría con suponerle un simple papel como lujurioso secundario de lujo³⁷. El mismo motivo de raíz clásica se aprecia en la fuente toscana de San Frediano de Lucca y las pilas suecas de Trakumla, Väte, Hejde y Hogrån, en esta última el espinario parece afligido, casi gimoteante a causa del dolor experimentado por haber pisado la inoportuna espina, podría entenderse como una alusión al arraigado e impenitente vicio carnal, temido hasta por el propio san Agustín cuando era un bisoño adolescente. En la explícita pila navarra de Senosiáin un personaje tonsurado es cazado en plena masturbación mientras una figura demoniaca intenta morder la planta de su pie derecho³⁸, aunque nosotros preferimos atisbar en semejante figura un pez que el varón agarra por su cola (como en algunas dovelas en las portadas de Oloron, Santa María de Uncastillo y Almendres, una

³⁴ Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «Fiesta y representación: las alegres comparsas del año en la Edad Media», en *El rostro y el discurso de la fiesta*, coord. de Manuel Núñez Rodríguez, Santiago de Compostela, 1994, pp. 119-120.

³⁵ François DELPECH, «En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore», en *El diablo en la Edad Moderna*, ed. de María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, 2004, p. 116. Más por la vía picaresca que carnavalesca vid. Agustín GÓMEZ GÓMEZ, «Pobres y miserables en la portada de Echano (Navarra)», *Príncipe de Viana*, n.º 198 (1993), pp. 9-28.

³⁶ María Rosa MANOTE CLIVILLES, «Una Mare de Déu gòtica procedent de la parroquial de la Verge de l'Alba de Tàrrrega», *Urtx. Revista Cultural d'Urgell*, n.º 22 (2008), pp. 129-135.

³⁷ Garbiñe BILBAO LÓPEZ, *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*, Burgos, 1996, pp. 229-230. Las otras escenas ilustran tres demonios de cuerpos escamados –aunque en un primer vistazo podrían pasar por cotas de malla– disputándose un par de almas (para Bilbao un libérrimo descenso a los infiernos), un varón encorvado y barbado caracterizado con capucha enfrentado a otro más joven portando un hatillo de cadenas (sugiere Bilbao que pudiera tratarse de Cristo señalando a Adán la salida del limbo, ¿no será acaso un exorcismo?) y un personaje engrilletado por sus tobillos asido de la mano por un obispo (para Bilbao sería Satanás encadenado sujetando a un obispo condenado, pero ¿no será la liberación del clérigo? (BILBAO, *op. cit.*, p. 307; SONNE, *op. cit.*, pp. 81 y ss.; Fernando GARCÍA GIL, «La pila bautismal de Robladillo de Ucieza (Palencia): Intento de concordia», en http://www.amigosdelromano.org/opinion/id_10263.html, consultada en agosto de 2015). Que una pila bautismal acoja imágenes tan truculentas es perfectamente comprensible en función del exorcismo, personajes engrilletados aparecen en las portadas de Soto de Bureba, Almendres y San Martín del Rojo, además del avaro en una cesta doble del hemicycle absidal de la ermita de Santa Cecilia en Vallespinoso de Aguilar (más allá de los simios encadenados de la sala capitular de Silos, sus conexiones jacobeanas y su proyección meridional, cf. Serafín MORALES, «El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación», en *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro (1088-1988), Abadía de Silos, 1989*, Burgos, 1990, p. 207; Diana OLIVARES MARTÍNEZ, «Iconografía de la escultura románica en la provincia de Soria: las representaciones de simios como caso de estudio», *Estudios Medievales Hispánicos*, 1 (2012), pp. 158-165. Para el caso de Oloron ha sido estudiado el caballero victorioso sometiendo a una figura barbada –apoyando sobre el parteluz con dos cautivos sarracenos atlantes sacando sus lenguas– proclamando la victoria del cristianismo sobre el Islam, cf. Inés MONTEIRA, «El triunfo sobre la idolatría como victoria sobre el Islam: Nuevas consideraciones sobre el caballero victorioso en el románico hispano», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 25 (2012), pp. 58-60). Los conjuros a cuenta de atar y ligar para neutralizar los efectos de los espíritus malignos son un lugar común en las sociedades tradicionales aunque sus orígenes se pierdan en la noche de los tiempos (vid. Alfonso ROBLES FERNÁNDEZ, «Las ligaduras mágicas en el Sureste: «atar al diablo» el día de la Encarnación», *Revista Murciana de Antropología*, 1 (1994), pp. 7-19; José Manuel PEDROSA, «Ritos para atar santos y diablos y para encontrar objetos perdidos: mito y folclore, magia y religión», en *Culturas mágicas. Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánicas*, coord. de Sergio Callau Gonzalvo, Zaragoza, 2007, pp. 12-45).

³⁸ SONNE, *op. cit.*, pp. 27-31; id., «*Fovea peccati et uterus ecclesiae*: The Symbiotic Nature of Female Sexuality on Medieval Baptismal Fonts», en *From de Margins 2. Women of the New Testament and their Afterlives*, ed. de Christine E. Joynes y Christopher C. Rowland, Sheffield, 2009, pp. 340-341. En el *Libro de Tobías* (VI, 3-4) se indicaba: «Bajó el muchacho al río a lavarse los pies, cuando saltó del agua un gran pez que quería devorar el pie del muchacho. Este gritó pero el ángel le dijo: «¡Agarra el pez y tenlo bien sujeto!» El muchacho se apoderó del pez y lo arrastró a tierra».

metopa de la *Porta Speciosa* de San Salvador de Leyre, un relieve en el pórtico de Saint-Marcel de Lagraulière (Corrèze), otro descontextualizado en el transepto norte de la catedral de Orense, canecillos en Saint-Fort-sur-Gironde y Saint-Martin de Cambes y capiteles procedentes del priorato de Saint-Martin de Saujon, Saint-Christophe de Courpiac, Saint-Vincent de Floirac, Saint-Siméon de Bouliac, Saint-Sauveur et Saint-Martin de Saint-Macaire, Saint-Cibard de Coutures-sur-Dropt, Lasvaux y el atrio de Rebolledo de la Torre)³⁹. Resulta intrigante la inestable pose del sodomita de Senosiáin, zumba que te zumba –como en la pila bautismal de Guardo– y alzando su pierna diestra como un torpe acróbata descoyuntado.

Por el sacramento del bautismo el catecúmeno renuncia a Satanás, a todas sus obras, engaños y seducciones, comprometiéndose a convertirse en vasallo de Cristo⁴⁰. El bautismo no era sino un cristalino exorcismo, claro que el paso por la pila –«vulva matris, aqua baptismalis», seno materno fecundado por el Espíritu Santo y participación en la muerte y resurrección de Cristo– no eximía de la concupiscencia que era tumba⁴¹. El exorcismo solemne para combatir a las fuerzas del maligno –una presencia constante, consuetudinaria y tentadora causante del pecado y de todos los cataclismos y catástrofes posibles– y atraer a las benefactoras no eliminaba los terrores pero reconfortaba, la palabra –como don divino– adquiriría así un sentido mágico para mostrar, asumir y doblegar: «Te conjuro a ti, aire (trazando el signo de la cruz), por Dios omnipotente, por su Hijo, nuestro Señor y por el Espíritu Santo, por aquel a quien obedeciste cuando mandaba a mares y vientos y trajo la calma, para que no tengas poder de retener en ningún lugar al demonio ni a ninguno de sus partidarios; y para que lo alejes de ti igual que el Señor expulsó a Caín. Te conjuro a ti, tierra (trazando el signo de la cruz), por Dios todopoderoso, creador de todo lo visible e invisible, por Jesucristo, hijo único, que fue concebido por el Espíritu Santo, nacido de la Virgen María, hecho hombre y crucificado por nosotros, enterrado en tu regazo [el de la tierra], a quien conociste y, conociéndolo, temblaste por su glorioso sepulcro, para que no te atrevas a retener a este espíritu maligno ni a ninguno de los que le siguen o favorecen; sino arrójalo de tu faz [sic] y de esta criatura de Dios. Devóralo como devoraste a Datán y a Abyrón, con sus tabernáculos y todo su ser, para que sea arrojado a lo más profundo de los infiernos, crucificado para siempre y de donde jamás pueda salir. Te conjuro a ti, agua (trazando el signo de la cruz), dondequiera que estés, por el sagrado bautizo, ya que por ti se hizo Cristo hijo de Dios en el bautizo y la regeneración del alma. Por el sagrado sudor de Cristo y por el agua que salía de su cuerpo, no te atrevas a retener más a este espíritu malvado ni a sus súbditos, sino expúlsalo rápidamente, igual que Cristo expulsó a los siete demonios del cuerpo de María Magdalena. Te conjuro a ti, fuego (trazando el signo de la cruz), dondequiera que estés y residas, por Dios vivo, que apareció ante Moisés en forma de fuego y salvó a tres niños de arder en llamas, y por todos los sacrificios que se hicieron en ti en alabanza del Dios omnipotente, para que no te atrevas a retener más a este demonio, sino que lo dirijas al fuego del más profundo infierno. Amén». Una vez que el exorcista ha conjurado todos los elementos, debe promulgar su sentencia contra el demonio bajo esta forma: «Tú malvado, fuego infernal, y vosotros, príncipes de las tinieblas, todos escuchad y entended las palabras que salen de mi boca. Os ordeno, por aquel que os subyugó bajo su dominio y por su potencia y potestad, que me obedezcáis por la autoridad que me ha otorgado nuestro Señor Jesucristo y que cumpláis todos nuestros mandatos. Te conjuro a ti Lucifer, príncipe de los infiernos, por el terrible día del juicio y por todas las palabras por las que puedas atarte y sentirte obligado, para que no dejes escapar este espíritu malvado, sino que lo atraigas a ti y le hagas llegar con toda su furia e indignación.

³⁹ M.^a Flora CUADRADO LORENZO, «Tres esculturas de Leire y sus relaciones con temas escatológicos», *Príncipe de Viana*, n.º 199 (1993), pp. 229-246. Vid. además José Luis HERNANDO GARRIDO, «La representación del diablo en la escultura románica palentina», *Codex Aquilarensis*, n.º 11 (1994), p. 201.

⁴⁰ Sobre el pacto con el demonio en términos feudovasalláticos y las artes visuales vid. Fuensanta MURCIA NICOLÁS, «La importancia de la palabra escrita: El pacto con el diablo como sacramento diabólico en la Baja Edad Media», *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), pp. 261-276.

⁴¹ Garbiñe BILBAO, «Pilas bautismales medievales en Álava. Ornamentación y simbolismo», *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 15 (1996), pp. 277-278.

Que atraigas también a todos sus seguidores, a los que tiene sujetos en el cuerpo de este siervo de Dios. Que escapen todos y no vuelvan; que mueran igual que muere el humo del fuego. Arrojaos todos vosotros, demonios del infierno y de tu infierno, contra él y contra todos sus seguidores y torturadlo con las torturas más atroces. Extiende contra el rebelde de Dios, oh infierno, todas tus penas ahora y para siempre y atráelo hacia ti, por aquel que derruyó tus puertas, ató a ti todos los espíritus malignos y mandó que en tu interior se les torturase para siempre. Amén. Que la maldición del Dios padre, todopoderoso, del Hijo y del Espíritu Santo, y la ira e indignación de todos los ángeles, arcángeles, de los tronos, de todas las potestades, santos y santas de Dios y de toda la corte celestial descienda sobre Lucifer, Belcebú, Satán y sobre todos los príncipes de los demonios. Que no haya quien los obedezca, los tema o los siga, sino que todos los demonios se arrojen contra aquellos que te quieran ayudar, espíritu maligno, por la virtud de todos y en nombre del todopoderoso Dios. Que toda tu fuerza y virtud quebrantada sean tales que no se atrevan a residir ya más tiempo en este cuerpo, por la gracia del omnipotente Dios. Que nadie te ayude, sino que todos los demonios, doquiera que residan, se pongan contra ti, tú que eres el género de la perdición y el cínico de la naturaleza angelical. Que el santo Miguel, san Rafael y los demás ángeles te expulsen de inmediato de esta criatura y te arrojen al centro de la tierra, a lo más profundo del infierno, para que nunca salgas de allí, por aquel que creó el día y por toda su sagrada obra, por todas las virtudes y los nombres innombrables. Amén⁴²».

Indicaba Daniel Rico que el complejo pilar historiado situado en el centro de la panda meridional del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca –representando una ciudad amurallada, el paso triunfal de un monarca escoltado por sus caballeros ante el dolor expresado por tres vencidos que se tiran de los cabellos, la capitulación de la plaza, la recepción al obispo, la huida musulmana, una procesión con ofrendas y una suerte de lecho y un bautismo infantil por inmersión– está dedicado a la reconquista y cristianización de la ciudad por parte de Pedro I en 1096 –y un homenaje hacia su padre Sancho Ramírez, muerto en combate dos años antes durante un fallido intento de asalto– flanqueada por un ciclo satánico (más allá aparece una psicomaquia, la historia de Sansón y Dalila, una escena de bautismo y el drama de Caín y Abel). A pesar de las contundentes restauraciones decimonónicas que afectaron al conjunto oscense, Rico consideraba que el pilar meridional condensaba con ejemplaridad éxodo, reconquista (como limpieza regenerativa) y bautismo (como reconquista de un paraíso perdido), efigiando la ciudad de Huesca como trasto de taza bautismal, donde el hombre, nacido *ex carne* renace *ex aqua* por el sacramento, verdadero *abrenuntio* a Satanás, sus obras y seducciones. Entre los siglos IV y VI el catecumenado debía someterse a una liturgia bautismal de mayor fuelle que incluía una exuffación evocando el aliento de Dios en la creación del hombre y un meditado exorcismo contra las fuerzas del mal (*Sacramentario Gelasiano*), amén de los escrutinios cuaresmales poniendo a prueba la aptitud del neófito haciéndolo adjuar del demonio, la unción del óleo sobre pecho y espalda y una nueva renuncia previa exorcización de las aguas bautismales⁴³. Las cestas adyacentes al pilar oscense, amenizadas con combates y diablos no necesitan mayores explicaciones: «Si acaso, vale la pena recordar la de veces que las pilas bautismales del siglo XII se decoraron con parecida imaginería: sirenas y centauros, “femmes aux serpents”, castigos infernales, escenas de juglaría y de cetrería, hombres alanceando dragones, soldados y castillos, vicios y virtudes, bestias y demonios..., tal era el repertorio alegórico de esta “industrie de l’art” como la llamó Marguerite David-Roy, donde la idea de exorcismo a veces se expresó en términos tan físicos como en nuestra fuente pilar, cuya potente estructura parece proyectarse a modo de conjuro sobre los capiteles del entorno⁴⁴».

⁴² Beatriz SANZ ALONSO, «El lenguaje de lo sobrenatural», *Cuadernos del CEMyR*, 11 (2003), pp. 207-209.

⁴³ Garbiñe BILBAO LÓPEZ, «La representación del bautismo de los adultos en las pilas románicas de Itero Seco y Osornillo (Palencia)», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 67 (1996), pp. 80-81; M.^a Luisa MARTÍN ANSÓN, «Vasos litúrgicos para el Bautismo y la Santa Unción, dos sacramentos de vida», *Anales de Historia del Arte*, 24 (2014), p. 332.

⁴⁴ Daniel RICO CAMPS, «El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista», *Locus Amoenus*, 7 (2004), p. 88.

Cuando nos enfrentamos ante los capiteles de la galería porticada burgalesa de Rebolledo y distinguimos temas como la expulsión del paraíso, la psicostasis (el pesaje de las acciones morales), la condenación de la avaricia y tal vez de la lujuria en el varón portador de pez (más allá de su antiguo simbolismo paleocristiano como alimento cristológico)⁴⁵, la violencia en el combate entre caballeros y la esperanza en la resurrección (Sansón combatiendo al dragón)⁴⁶, más el contrapunto de los canecillos del alero, donde anidan músicos y bailarinas, no deberíamos olvidar su función funeraria pues sus muros pudieron acoger enterramientos privilegiados (los de sus promotores, el abad Domingo y su hermano Pelayo en una tenencia de Gonzalo Peláez, sin ir más lejos)⁴⁷. Y qué mejor ambientación que la escatológica. El excelente capitel doble aludiendo a la muerte y condenación del avariento cuya alma es arrebatada por el demonio parece inspirado en un atrio funerario como el de Lagraulière, que tiene además la particularidad de retratar a un varón portando un pescado sobre su chepa [figs. 6-8]. En Saujon el mismo tema –enfrentado a un hombre asiendo la cola del pez y portando un azadón sepulcral– se esculpió junto a otras cestas que ilustran una psicostasis, la *Maiestas* y la Resurrección de Cristo [fig. 9].

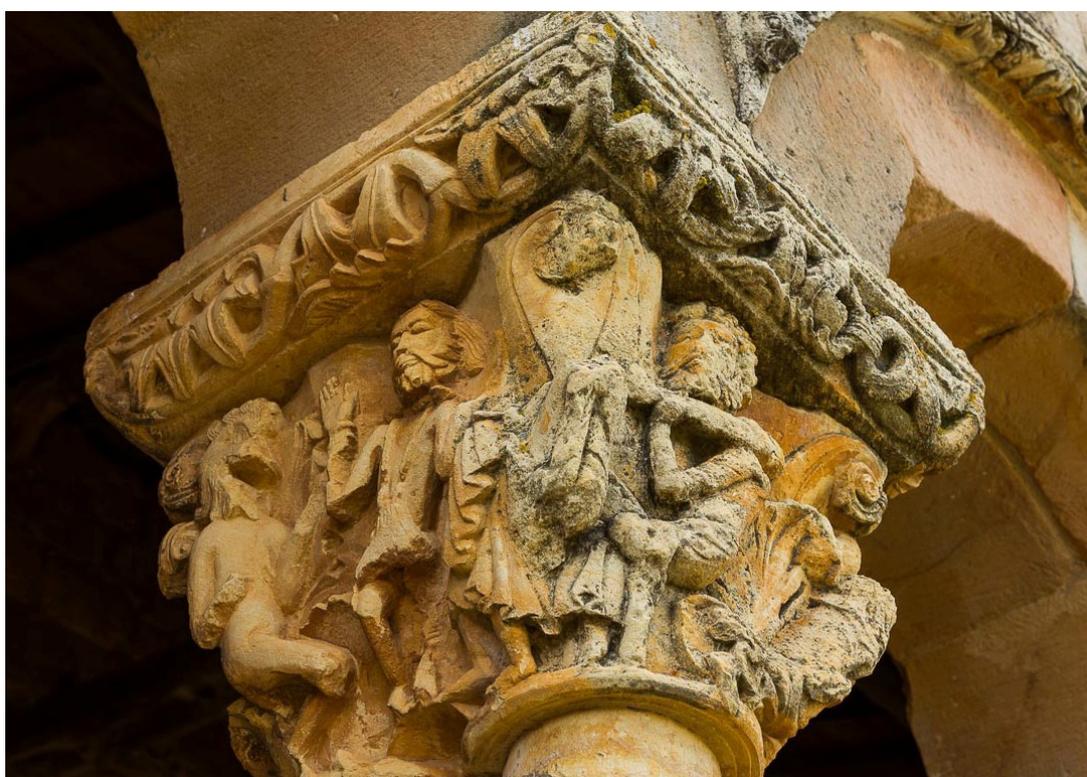


Fig. 6. Galería porticada en la iglesia parroquial de San Julián y Santa Basilisa. Rebolledo de la Torre (Burgos). Capitel doble representando la condenación y muerte del avariento.

⁴⁵ Jean DOIGNON, «Tobie et le poisson dans la littérature et l'iconographie occidentales (IIIe-Ve siècle). Du symbolisme funéraire à une exégèse christique», *Revue de l'Histoire des Religions*, 190 (1976), pp. 113-126. Puede que siguiendo su apoyatura vivificadora el pez aparezca en pilas bautismales como la de Mahamud.

⁴⁶ Sansón –como pecador arruinado por una mujer– fue asimilado a Adán, David y Salomón, sometiendo al león, fue además prefigura de Cristo en el infierno, rompiendo las cadenas de la muerte y venciendo al demonio (RICO, *op. cit.*, p. 89).

⁴⁷ José Ángel ESTERAS MARTÍNEZ, César GONZALO CABRERIZO y Josemi LORENZO ARRIBAS, «Claustros y galerías porticadas en el románico de Soria», en *Paisaje interior. Las Edades del Hombre*, Soria, 2009, pp. 137-138 y 152-153; José Arturo SALGADO PANTOJA, «Las dimensiones simbólica y funcional de la galería porticada románica», *Codex Aquilarensis*, 26 (2010), pp. 35-39; Alejandro GARCÍA MORILLA, «El conjunto epigráfico de Rebolledo de la Torre. Un ejemplo singular de actividad publicitaria a fines de siglo XII», *Medievalismo*, 24 (2014), pp. 111-121.



Fig. 7. Galería porticada en la iglesia parroquial de San Julián y Santa Basilisa. Rebolledo de la Torre (Burgos). Capitel doble representado la condenación y muerte del avariento.



Fig. 8. Galería porticada en la iglesia parroquial de San Julián y Santa Basilisa. Rebolledo de la Torre (Burgos). Capitel doble representado la condenación y muerte del avariento. Detalle de Tobías con el pez.



Fig. 9. Capitel procedente del priorato de Saint-Martin de Saujon en la parroquial de Saint-Jean-Baptiste (Charente-Maritime). Tobías con el pez y ¿criado de Ragüel?

Si nos atenemos al Libro de Tobías, el personaje portador de azadón podría identificarse con un criado enviado por Ragüel para enterrar a Tobías (que era hijo del primo hermano de Ragüel, de la tribu de Neftalí) pensando que había muerto tras contraer matrimonio con Sara, la hija de Ragüel, a cuyos siete maridos anteriores había matado el demonio Asmodeo y seguía siendo virgen. Por consejo de su compañero de viaje Azarías (en realidad se trataba del arcángel Rafael

transformado en humano), Tobías había capturado un gran pez a orillas del Tigris, conservando su hiel e hígado: «Óyeme y te enseñaré cuáles son aquellos sobre quienes tiene potestad el demonio: Son los que abrazan con tal disposición el matrimonio que apartan de sí y de su mente a Dios, dejándose llevar de su pasión, como animales sin entendimiento; sobre estos tiene poder el demonio. Pero tú, cuando tomes a Sara por mujer, haz, antes que nada, tres días de oración en su compañía. En la primera noche quemarás el hígado del pez y quedará ahuyentado el demonio. En la segunda noche serás admitido en la unión de los santos patriarcas. En la tercera alcanzarás la bendición para que de vosotros nazcan hijos sanos. Pasada la tercera noche recibirás a tu mujer en el temor del Señor, para que consigas en tus hijos la bendición reservada al linaje de Abraham». Cuando Tobías recibió a Sara en matrimonio «entró en el aposento de su esposa y acordándose de lo dicho por el arcángel, sacó de su alforja un pedazo del hígado y lo puso sobre unos carbones encendidos. Con eso, el arcángel Rafael apresó al demonio sin que lo viera Tobías y lo expulsó al desierto. Tobías, por su parte, habló dulcemente a la doncella diciendo: «Levántate, Sara, y hagamos oración hoy, y mañana, y pasado mañana porque estas tres noches nos uniremos primero con Dios, pues somos hijos de santos y no podemos unirnos a la manera de los gentiles, que no conocen a Dios. Luego viviremos amorosamente nuestro matrimonio». De regreso a casa Tobías logrará curar la ceguera de su padre untando sus ojos con la hiel del pez.

En la historia de Sara y Tobías el demonio Asmodeo, queda retratado como voluptuoso insaciable sólo neutralizado con las ataduras de Rafael, que lo desterró al desierto. Y ya indicamos que algunas tradiciones rabínicas lo hicieron subalterno de Salomón a la hora de construir su templo. Asmodeo compartía además con el dios herrero Vulcano-Hefestos la cojera y la caída, consecuencia de haberse precipitado desde el Olimpo. Según la versión etiópica del ciclo de Enoc, ángeles caídos como Azazel –tras haber poseído a las mujeres– instruyeron a los hombres en la metalurgia a fin que pudieran fabricar armas para la guerra y alhajas para el embellecimiento, responsable pues de inducir al género humano a la lascivia y la fornicación, fue encadenado y enviado a las tinieblas del desierto. Azazel ofició como mensajero y comerciante entre ángeles y hombres e instructor en las artes de la magia y del fuego, auténtico Lucifer príncipe de las tinieblas⁴⁸.

¿Podría ser Asmodeo o Tubal Caín el herrero que vemos en el capitel del interior del hemicycle absidal burgalés de Fuente Úrbel? Tiempo atrás a cuenta de la pila bautismal de Mahamud insistimos en las evocaciones carnales del oficio de la herrería, el varonil martillo golpeando acompasadamente el ardiente vástago metálico contra el yunque femenino, que arrancando de tiempos medievales (Alain de Lille o Helinandus Fridigi Montis) se hicieron muy comunes en el folklore moderno y la literatura hispana del Siglo de Oro⁴⁹. En el capitel de Fuente Úrbel un herrero martillea una pieza cilíndrica contra un yunque cónico, en su tarea es auxiliado por una asistente cómodamente sentada que sujeta la misma con unas tenazas. Una gallinácea o perdiz picotea la pieza cilíndrica en proceso de forja al tiempo que defeca en un caldero asido a la base del yunque⁵⁰. La inclasificable escena vista en el ábside de Fuente Úrbel nos deja atónitos, no tanto por la aparición del supuesto herrero como por la extraña gallinácea –delatada por sus patas– descompuesta y pelona⁵¹. En su favor cuenta la proximidad del pecado original y otro personaje con los pelos

⁴⁸ Anel HERNÁNDEZ SOTELO, «La inconmensurabilidad del demonio. Aproximaciones interpretativas a un pacto demoníaco novohispano (siglo XVIII)», *Fronteras de la Historia*, 19/1 (2014), pp. 32-34.

⁴⁹ José Luis HERNANDO GARRIDO, «Las pilas bautismales románicas en Castilla y León: consideraciones sobre su iconografía», en *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 188-189.

⁵⁰ En la tosca y tardía portada de Revilla Cabriada aparece de nuevo el herrero con su ayudante flanqueados por un olifante, una bailarina y un peón combatiendo al dragón (en el claustro alto de Silos el convencional herrero trabaja en solitario). En un intento de interpretación para Fuente Úrbel se ha recurrido a la saga nórdica de Thidrek: Wieland pulverizó una espada forjada de la que quedó insatisfecho y haciéndosela comer –mezclada con harina– a tres aves que había tenido ayunando tres días, con sus excrementos fundió una nueva espada de mucho mejor temple (cf. Pedro Luis HUERTA HUERTA, «Los artifices materiales de la construcción románica: oficios y funciones», en *Los protagonistas de la obra románica*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 146-147).

⁵¹ A cuenta de las digresiones fecales nos viene a la cabeza el programa «epiconográfico» del alero en la portada occidental de San Quirce de los Ausines (ca. 1147), dedicado al pecado original y riquísimo en matices y asociaciones que tan ejemplarmente estudió Daniel Rico. Los canecillos aluden al Génesis en tanto que las metopas «pintan una

de punta y campano en banderola –más que bolsa de la avaricia– haciendo sonar una campanilla con un martillete en la arquivolta inmediata (más otra cesta con la pesca milagrosa de Jesucristo al estilo de Siones, La Cerca, San Pantaleón de Losa, Villacián de Losa, Momediano, Vallejo de Mena o Astúlez)⁵². La cabellera llameante y el tintineo nos suenan a auténtico diablo como el reconocible en una dovella de la portada de San Miguel de Estella, que porta una campanilla y apoya un espejo contra su mentón⁵³. En época clásica las campanillas puestas en las manos de las estatuillas de Príapo resultaban salvaguardia ideal de huertas y jardines contra aves y alimañas y remedio contra el *fascinum*; con el cristianismo se bautizaban las campanas, que con su tañido eran capaces de calmar tormentas y combatir rayos, truenos y pedriscos, además de ahuyentar a brujas y hechiceros.

El extraño capitel de Fuente Úrbel nos hizo recordar la fábula de Juno, Venus y la gallina (*De mulierum libidine*) transmitida por Fedro a partir de Esopo: «Alababa la diosa Juno su castidad... A causa de la alegría, no quiso Venus contradecirla, y para demostrar que, en efecto, no había ninguna mujer igual a ella, dicese que Venus interrogó en estos términos a la gallina. –Di, te lo suplico: ¿cuánta comida necesitas para saciarte? Y ella respondió. –Con lo que me deis tendré bastante, si me concedéis que escarbe algo con las patas. –Para que no escarbes –repuso Venus–, ¿tendrás bastante con una medida de trigo? –En efecto, y hasta es demasiado; pero permitidme que escarbe. –Pero para que no escarbes nada, ¿cuánto deseas? Al fin, para terminar, confesó la gallina su pecado innato: –¡Aunque tenga a mi disposición un granero, escarbaré, no obstante! Dicese que Juno se rió con la broma de Venus, que en la gallina representaba a las mujeres⁵⁴». Pero en tiempos medievales las rijosas perdices –que robaban sus huevos a otras hembras y eran tan calientes que sólo con el olor del macho esparcido por el aire quedaban preñadas, facultad que recuerda el poder fertilizante del viento ya recogido en las *Geórgicas*, y hasta si los machos eran rechazados por las hembras se desfogaban recurriendo a la sodomía– ocupaban el lugar que les correspondió a las superlativas putas gallinas de tiempos más modernos. En las Cortes de Toro (1398) y Madrigal (1476) se aludía al «derecho de perdices», que era el tributo pagado por las meretrices –las «encubiertas» o rameras y las «mondarias» o públicas, más allá de las «rentas de mancebía»– a los alguaciles de los concejos y ciudades para desempeñar su arcano oficio so pretexto de modorra

imagen cruda y ordinaria de su propagación en el mundo y repercusión en la naturaleza humana. Modillones y tabicas se suceden, de izquierda a derecha, en un diálogo e interrelación permanentes, pero también se superponen en bloque y en paralelo como dos mundos diferentes, dotados de autonomía propia, que se corresponden con dos edades de la historia», los canecillos en latín, las metopas en obscuro romance: «MALA CAGO» e «IO CACO» en boca del rústico defecador, más el impulsivo y lujurioso «GALLO» que abre y cierra el reino inferior de la discordia («LUCTA»), «LIDIATORES» y el permanente «IO», contraejemplo del humildísimo Abel). De resultas que el ejemplar pecador del alero de San Quirce igual dice «yo malo» que «yo cago», «manzanas cago» que «males cagó» pues «el pecado es pura contrariedad y trágica contra-dicción» y «la vulgarización del sagrado latín es al oído lo que la evacuación del fruto prohibido a la vista [...] A pesar de su extrema grosería, la materia fecal no podía ser más pertinente para representar de una forma crasamente física e inmediata (al alcance de los feligreses más ignorantes) un concepto teológico caro a la Edad Media: el carácter original y universal del *bocado de Adán*; la corrupción (aquí indigestión) de la entera humanidad a raíz de un *lapsus* personal». Y hasta la inscripción más llamativa «MALA CAGO» parece haber salido de la paulina *Epístola a los Romanos* (7, 19): «non enim quod volo bonum, hoc facio: sed quod nolo malum, hoc ago», y la deformación de la palabra apostólica a cuentas de la lengua romance (mucho mejor armada para aguantar bromas y echar juramentos que el latín) «no hacía sino confirmar la pecaminosidad del *sermo maternus*» (cf. Daniel RICO CAMPS, *Las voces del románico. Arte y epigrafía en San Quirce de Burgos*, Murcia, 2008, pp. 73-95; id., «Arte románico y epigrafía romance. Las primeras imágenes de la lengua vulgar en Italia, Francia y España», *Revista de Poética Medieval*, 27 (2013), pp. 145-151).

⁵² Agustín GÓMEZ GÓMEZ, «La función de la imagen en el templo románico. Lecturas e interpretaciones», en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2006, pp. 21-22.

⁵³ M.^a Esperanza ARAGONÉS ESTELLA, «Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro», *Príncipe de Viana*, n.º 199 (1993), p. 272 y fig. 19; id., *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996, p. 89; José Manuel RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, «Hablan las imágenes: Lectura iconográfica de la portada de San Miguel de Estella (Navarra)», en *Perfiles del arte románico*, Aguilar de Campoo, 2002, p. 68.

⁵⁴ Vid. M.^a Jesús LACARRA, «La fortuna del *Isope* en España», en *Actas del XIII Congreso Internacional. Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermund, Valladolid, 2009*, ed. de José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y M.^a Jesús Díez Garretas, Valladolid, 2010, I, pp. 122-124.

protección⁵⁵. Definitivamente, ni la cochambrosa gallina ni la insaciable perdiz –que en el capitel burgalés estercolan de lo lindo– eran aves de buen agüero, como cluecas o pollas presentaban clara querencia masculina y resultaban presa del ojo avizor más cetrero.

En la portada del Cuerno de Piasca, que permitía el acceso al claustro monástico, vuelve a aparecer un herrero que golpea una pieza alargada sobre el yunque ayudado por otro que aviva el fuego con un fuelle (otra dovela contigua retrata un par de sastres cosiendo una pieza textil). Acaso copiaran similares modelos vistos en Santiago de Carrión aunque en la retocada portada montañesa pudo haberse plasmado el ciclo de la boda de Tobías como signo de castidad y otras referencias a la exaltación de la limosna y la observancia del ritual fúnebre, al cabo Tobías es patrón de los enterradores⁵⁶.

En la cesta de Rebolledo dedicada a la condenación del avariento, éste se presenta con el habitual atributo de la bolsa colgada al cuello flanqueado por un ser desnudo con cabeza de gallo de encrespada cresta –sólo le falta ser negro– y otro irreconocible personaje (hoy fracturado) vestido con manto [figs. 6-7]. En la desaparecida *Porta Francigena* de Compostela la imagen del hombre cabalgando un gallo ha sido interpretada como la lujuria masculina por antonomasia (o quizás la soberbia o vanagloria)⁵⁷. Junto al varón barbado portando el pez –tal vez Tobías– emerge otro personaje deteriorado ¿Acaso sostenía un azadón? Resulta sumamente extraña la figura del porteador de pescado pues adelanta desmesuradamente sus rodillas sin ocupar escalón ninguno al tiempo que monta una pierna sobre otra [fig. 8]. O quizás sea vago espejismo nuestro intentando ver actitudes significativas donde nunca las hubo.

⁵⁵ Vid. M.^a Eugenia LACARRA, «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con “La Celestina”», en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. de Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet Vallés y Josep Lluís Cirera, Valencia, 1992, p. 271; Ángel GÓMEZ MORENO, «La perdiz en la literatura, el folklore y el arte: a propósito de una charla sobre Brunetto Latini», *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º extra 7 (2000), pp. 85-98. El *Trésor* (1260-1267) de Latini, maestro de Dante y Cavalcanti y embajador en Castilla en tiempos de Alfonso X, fue traducido al castellano hacia 1293 por Alonso de Paredes, médico e intelectual en la corte de Sancho IV. Una perdiz aparece pintada en uno de los arcos ciegos del hemicycle absidial en la Colegiata de Elines. Cf. DE ÁVILA JUÁREZ, Antonio. «Las pinturas románicas de San Martín de Elines» (Santander), *De Arte*, 12 (2013), pp. 31-32.

⁵⁶ Vid. Agustín GÓMEZ GÓMEZ, «Glosas sobre la iconografía de la portada meridional de Piasca (Cantabria)», *Codex Aquilarensis*, n.º 21 (2005), pp. 147-152; José Luis HERNANDO GARRIDO, «Escenas de la vida urbana: testimonios iconográficos de artesanos y mercaderes en la escultura románica hispana», en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 165-166.

⁵⁷ Manuel CASTIÑEIRAS, «La *Porta Francigena*: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico», *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario 2 (2011), p. 119; id., «Antes de los medios de comunicación de masa. La vocación «parlante» del arte medieval», en *Communicatio. Un itinerari històric*, ed. de J. Antoni Iglesias-Fonseca, Murcia, 2013, p. 34. A los pies del sepulcro de María de Villalobos (nieta bastarda de Sancho IV de Castilla, segunda esposa de Lopo Fernandes Pacheco (†1349), caballero de la corte de Alfonso IV de Portugal, y testamentaria de su sobrino Juan Alfonso de Albuquerque) en la Sé de Lisboa dos perros con collar de cascabeles –como en algunos yacantes femeninos toledanos y catalanes de fines del siglo XIV– se disputan un hueso al tiempo que otro despedaza un gallo, tal vez expresión de la fragilidad de la vida acosada por los satánicos canes (cf. J. L. ABELLO ÁLVAREZ, «El gallo de la torre de San Isidoro. Avance al estudio iconográfico», en *El gallo de la Torre de San Isidoro. León*, ed. de Amor Fombella Blanco, León, 2003, p. 91) o un canto a la perfecta fidelidad de una esposa intachable que lee un libro de horas (vid. además Carla VARELA FERNANDES, *Memórias de pedra. Escultura tumular medieval da Sé de Lisboa*, Lisboa, 2001, pp. 24-25; Vanda LOURENÇO, «Lopo Fernandes Pacheco: um valido de D. Afonso IV», *Estudios Humanísticos. Historia*, n.º 5 (2006), pp. 49-69). En el *Libro de buen amor* un ermitaño borracho que ve copular al gallo corrió presto a forzar a una mujer. La pervivencia de la imagen del falo alado en algunos broches e insignias medievales parece una supervivencia de origen clásico aunque carecemos de datos para apreciar en semejantes piezas amuletos propiciatorios con connotaciones religiosas distintas o puros artículos satíricos. Llama la atención que en el *Llibre de fra Bernat*, donde el notario gerundense Francisc de la Via narra las aventuras de un fraile en busca de una *malmonjada*, fray Bernat, excitado por las continuas exigencias de la profesía, y viendo cómo ésta coqueteaba con un caballero y un canónigo, le ofrece un regalo de buen calibre: «Lladoncs més mans a la braga,/ mostra-li son rave»; y en este momento añade el fraile: «Han tal bec vostres gallines?» (cf. Jerónimo MÉNDEZ CABRERA, «Han tal bec vostres gallines?» Sobre la representación medieval del falo a través de algunos ejemplos iconográficos y literarios pertenecientes a la narrativa catalana del siglo XV», *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXIII (2009), pp. 131-132). La vieja Celestina mentaba «polvos de cuerno de ciervo/ mezclados con hiel de gallo,/ que hace empreñar las damas/ muy estériles sin daño», el gallo era además animal carnavalesco por excelencia y objeto de sacrificio ritual en muchas fiestas de quintos en la España tradicional (cf. José Luis RODRÍGUEZ PLASENCIA, «Correr los gallos», *Revista de Folklore*, n.º 375 (2013), pp. 18-29) ya edulcoradas por prescripción administrativa sin alcanzar nunca su oportuna declaración como bien de interés cultural.

Nos parece ocurrencia aludir al espinario presente en un capitel de la capilla de Santa Marina en el nártex de la basílica de San Vicente de Ávila, donde el resto de cestas son vegetales —afectas por cierto al horizonte escultórico Avallon-Carrión-Aguilar— exceptuando un par donde aparecen palomas picoteando racimillos. El capitolino abulense es priápico de toda condición pues hace alarde de importantes atributos al tiempo que es reprendido por otro varón —muy moralizante en su pose sedente— que le increpa con un dedo acusador. Es un cita muy elocuente contra las conductas lujuriosas en un contexto pétreo rico en prendas escatológicas, como si en la augusta portada occidental, presidida por el tema del rico Epulón y el pobre Lázaro, con sus correspondientes aspamientos hacia las pedestres danzas animales alardeando habilidades humanas, el gallo lucero que anuncia la irrupción de la luz entre las tinieblas de ultratumba⁵⁸ o la venatoria *migratio* del alma, viniera como anillo al dedo encajar un lardo inconsciente aireando sus vergüenzas como ejemplo de mortal carcamal incapaz de reconocer lo cerca que ronda el oficio de difuntos y la inexorable inminencia del viaje hacia el más allá. A decir verdad el pórtico estuvo cuajado de enterramientos privilegiados, auténtica antecámara hacia las *cryptae superiores* y encapsulado *simus Abrahae* donde las almas de los muertos esperaban la apertura de las puertas de la Jerusalén celeste⁵⁹.

En los capiteles opuestos a la bailarina desnuda cimbreándose al son de la célebre sirena-vihuelista de la portada burgalesa de Colina de Losa, adivinamos un par de peces junto a un batracio y un fracturado personaje sentado sobre sus piernas recogidas, no tiene atisbos sodomitas y uno se queda con las ganas —de un mayor descaro, claro— y con la duda.

⁵⁸ El gallo ahuyentaba los espíritus malignos de la noche, augurando el rompimiento del día y la inminencia de los trabajos del agro, aunque éste no sea precisamente el caso del personaje que acosa al avaro en Rebolledo. En algún contexto epigráfico el canto del gallo y su ausencia se relaciona con las regiones infernales, cf. Francisco Javier FERNÁNDEZ NIETO, «La pizarra visigoda de Carrio y el horizonte clásico de los Chalazophylakez», *Antigüedad y Cristianismo. Monografías Históricas sobre la Antigüedad Tardía*, 14 (1997), p. 265, que recoge un apasionante conjuro antigranizo, instando a todos los patriarcas (Miguel, Gabriel, Cecitiel, Uriel, Rafael, Ananiel y Marmoniel, paganización de los ángeles bíblicos), como genios alados que contienen todas las nubes, y a Satanás, para que el pedrisco sea arrojado más allá de los montes «donde ni el gallo canta ni la gallina cacarea, donde ni el arador está ni el sembrador siembra», fórmula apotropaica de amplísima difusión que ya aparece en la *Passio Christophori* y la *Passio Bartholomaei* y ha perdurado en la tradición oral del Noroeste peninsular hasta tiempos modernos. Cf. José Manuel PEDROSA, «La pizarra latina de Carrio (siglo VIII) y la cuestión de orígenes de la poesía tradicional románica y europea», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Alcalá de Henares, 1995*, ed. de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, 1997, tom. II, pp. 1147-1158; Julio VIEJO FERNÁNDEZ, «La pizarra de Carrio. Estudio mitográfico y literario», en *Actas del II Congreso Hispánico de Latín Medieval, León, 1997*, coord. en Maurilio Pérez González, León, 1998, vol. II, pp. 895-902. Similares ecos se aprecian en el conjuro: «...uade in deserto ubi nec auis uolat nec arator arat nec unquam uox hominis resonat» de la *Passio Bartholomaei* —cuando el apóstol se dirige al demonio presente en un ídolo amenazándole con arrojarle al abismo— detectable en la pizarra de Fuente Encalada (cf. Ángel ESPARZA ARROYO y Ricardo MARTÍN VALLS, «La pizarra altomedieval de Fuente Encalada (Zamora): contribución al estudio de las inscripciones profilácticas», *Zephyrus*, 51 (1998), p. 244). En el folklore gallego los *demiños* son duendes que se pueden fabricar yendo a medianoche a un lugar yermo, donde no se oiga cantar ni gallo ni gallina, llevando sangre de gallina negra y firmando un pacto con el demonio, empollando más tarde un huevo de gallo negro en el sobaco, nacerá un *demiño* (o utilizando un huevo de gallina negra fecundado por un gallo negro al que se le practica un agujero con un alfiler, que servirá también para pincharse el dedo meñique de la mano izquierda, e introducir una gota de sangre en el mismo huevo), vid. Xosé MIRANDA, «Casos de posesión diabólica en Galicia», en *Actas da IX Xornada de Literatura oral. A figura do demo na literatura de tradición oral*, Vigo, 2005, p. 35; Peter MISSLER, «O poder do Demo sobre os tesouros escondidos», en *id.*, p. 62 y 94-97. Algunas autoridades medievales consideraban al basilisco como monstruo nacido de un huevo sin yema puesto por un gallo e incubado por un sapo sobre el estiércol, sus patas de gallo hicieron que tomara el nombre de *basilicoc* o *basilicok*, sólo la comadreja podía neutralizarlo, además del carbuco, el espejo o el canto del gallo, de forma que quienes se veían obligados a cruzar tierra de basiliscos (por los alrededores de Basilea sin ir más lejos, que la Basilicata era colonia del *basilikos* bizantino), solían ir acompañados por un crestado bien valiente, hasta el punto que algunas madres andaluzas de fines del siglo XIX aún ordenaban sulfurosas a sus hijos: «¡Estate quieto, basilisco, demonio coronado!», aunque apuntamos con tinta indeleble en nuestra piel lo acuñado por Jorge Luis Borges, que un monstruo es una combinación de elementos de seres reales, aunque las posibilidades del arte combinatorio linden con lo infinito (José Luis MOURE, «El basilisco: mito, folclore y dialecto», *Revista de Filología Española*, LXXIX (1999), pp. 194-200).

⁵⁹ Daniel RICO CAMPS, *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, 2002, pp. 273-280 y fig. 340. En 1628 el holandés Pieter Claesz pintó una *Vanitas* (Rijksmuseum de Amsterdam) donde el vaciado en yeso de un espinario compartía escenario con una jamuga, una calavera y unas tibias, varios instrumentos musicales y libros de gran formato, una paleta de pintor con sus pinceles, una armadura, un álbum de dibujos, una copa de cristal, una pluma y un tintero, un reloj y una lucerna a punto de extinguirse.

En un capitel del templo de los Santos Justo y Pastor de Sepúlveda el espinario se encuentra al lado de una sirena tañendo un cuerno y un simiesco personaje acuclillado asiendo con sus manos las sogas que aprisionan sus tobillos. Parece un claro exorcismo contra la peligrosa carnalidad capaz de rendir a todo hijo de vecino. En otros ejemplos románicos –las series de modillones– los espinarios comparten espacio con simios, exhibicionistas, alguna *femme aux serpents*, personajes encadenados a cepos, músicos y acróbatas, glotones y bebedores, como si a los ojos de nuestros ancestros medievales, la imagen del espinario se hubiera convertido en automático distintivo de lubricidad perfectamente comprensible para una amplia audiencia gracias a una engrasada codificación que terminó por oxidarse.

El humanismo recuperó su carácter anticuario y disipó su contenido infernal, aunque en los ambientes itálicos –aún afectos *alla maniera gotica*– su corporeidad se mantuvo como nota costumbrista y picante, identificada con un muchacho sin oficio ni beneficio, vagabundo a la fuerza que se buscaba la vida entre la mendicidad y la truhanería, cuando las alcahuetas pasaron a convertirse en codiciosas cortesanas –miles de ellas españolas– y los rufianes en pícaros del capitalismo emergente. Es el fantaseado mundo corrupto y prostibulario de Aldonza y Rampín previo al Saco en una *Roma putana, città aperta* donde «cada uno hace lo que se le antoja, agora sea bueno o malo y mira cuánto, que si uno quiere ir vestido de oro o de seda, o desnudo o calzado, o comiendo o riendo, o cantando sempre vale por testigo, y no hay quien os diga mal hacéis ni bien hacéis y esta libertad encubre muchos males. ¿Pensáis vos que se dice en balde, por Roma, Babilón, sino por la mucha confusión que causa la libertad?» (*La lozana andaluza*, XXIV, 129). Entre banqueros, peregrinos, letrados, especuladores, rabizas, sacamuelas, campesinos zotes y bufones, Lozana aprende a convivir con otras comunidades foráneas, asimila los milagros de la cosmética y el aderezo y alivia los rigores de la sífilis, aún padeciendo marginación aspira a ganar dinero para ser libre sin escrúpulos. Para Marcelino Menéndez Pelayo *La lozana andaluza* era un libro inmundo y feo, «un caso flagrante de naturalismo fotográfico» que debía ser ignorado por los críticos decentes. El propio Delicado afirma que el retrato de Lozana está «sacado del natural», reproduciendo las palabras y meneos de los personajes, aunque «al escribirlo, le ayuda a darse solacio y pasar su fortuna», además «de traer a la memoria muchas cosas⁶⁰». La Roma de Alejandro VI y Clemente VII era «urbe triunfo de grandes señores, paraíso de putas, purgatorio de jóvenes, infierno de todos, fatiga de bestias, engaño de pobres, peciguera de bellacos» y rebosaba de marranos hispanos. La propia Lozana, cordobesa de conversa cepa y maestra en el arte culinario y hechicero, capaz de cortar frenillos de bobos y no bobos, recorría el Pozzo Bianco, el mercado Nagona, la Ceca, el Campo dei Fiori o la Plaza della Rotonda acompañada por su criado Rampín mientras exclamaba: «Quina gent de Déu!». En el último mamotreto de *La lozana andaluza*, la protagonista decide abandonar su honrado oficio de alcahueta para trasladarse hasta la isla de Lípári –la ínsula del paraíso– buscando paz y tranquilidad con sus pares, comprometiéndose con Rampín a enviársela –la paz de una vez por todas– a Roma atada con un «ñudo de Salomón», símbolo de sabiduría y entendimiento, pues su agitada vida anterior en la Ciudad Eterna era un diabólico nudo que no se desataba con facilidad⁶¹.

En sus *Estampas de Italia* (1846) Charles Dickens relataba que en la gran escalinata que asciende desde la Piazza di Spagna hasta la iglesia de la Trinità del Monte uno podía toparse con toda una galería de modelos la mar de pintorescos esperando ser contratados por los artistas: un anciano patriarcal de larga pelambreira cana e inmensa barba, un hombre de capa azul graduado en

⁶⁰ «Por tanto, ruego al prudente lector, juntamente con quien este retrato viere, no me culpe, máxime que, sin venir a Roma, verá lo que el vicio causó d'ella. Ansimismo por este retrato sabrán muchas cosas que deseaban ver y oír, estándose cada uno en su patria, que cierto es una grande felicidad no estimada», cf. Cristina MOREIRAS, «Realidad, memoria y escritura en *La Lozana Andaluza*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 13 (1995), pp. 222-224.

⁶¹ Ian MACPHERSON, «Fray Íñigo de Mendoza, Francisco Delicado y dos enigmas salomónicos», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Alcalá de Henares, 1995*, ed. de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, 1997, tom. I, pp. 39-56. Vid. además Bárbara RUIZ-BEJARANO, «La figura de Suleyman (Salomón) entre los moriscos: de profeta a conjurador de demonios», en *Las minorías: Ciencia y religión. Magia y superstición en España y América (siglos XV al XVII)*, ed. de Rica Amrán, Santa Bárbara, 2015, pp. 147-156.

el *dolce far niente* haciéndose el dormido aunque muy atento a la disposición de sus piernas, otro de capa parda, sombrero ancho y pinta de asesino, además del modelo altivo o desdenguado y otros grupos de «felicidad doméstica» o «sagradas familias» que «deben salir muy baratos, porque hay montones en las escaleras; y lo bueno del asunto es que todos son los vagabundos más falsos del mundo, especialmente preparados para ese fin y que no tienen equivalente en Roma ni en ninguna otra parte habitable del globo⁶²», semejante espectáculo era visita obligada para los turistas del norte de Europa que recalaban Roma hasta que en 1860 fue prohibido tras una campaña papal que plantó cara a la prostitución y la mendicidad.

Cuando el joven barón Wilhelm von Gloeden, nacido en Wismar (ducado de Mecklenburg-Schwering) en 1857 y estudiante de arte en la universidad de Rostock y la escuela de Weimar, cayó enfermo de tuberculosis, viajó hasta Italia en 1878 acompañado del *Viaje a Italia* de Goethe. No se entusiasmó demasiado con ningún lugar hasta que visitó el famoso teatro griego de Taormina y quedó definitivamente prendado. La localidad siciliana era entonces un pueblecito muy humilde dominado por una aristocracia absentista dedicada a la explotación del azufre en las laderas del Etna y con mayoría de aparceros, mineros y arrieros que sufría constantes brotes de malaria. Gloeden se quedó a vivir allí, adquiriendo una villa para dedicarse a la pintura aunque pronto cambió los pinceles por la cámara fotográfica y los pigmentos por los líquidos de revelado cuando su primo Wilhelm Plüschow abrió un estudio en Nápoles donde vendía con relativo éxito numerosas fotos de desnudos. Entusiasmado con la lectura de Teócrito y Homero, se le metió en la mollera recrear el mito de la Arcadia empleando como modelos a pastores, pescadores, aprendices, aguadores y adolescentes del Mezzogiorno, a quienes fotografiaba entre peñas, bosques, playas y terrazas, dedicados al ocio y al amor, rústicos figurantes caracterizados como faunos y héroes bucólicos por cuatro liras [fig. 10]. El negocio le salió a pedir de boca, obteniendo una medalla de oro en la Exposición Internacional de la *Photographic Society of London* con imágenes tan elaboradas como *Fotografía artística que evoca ambientes arcádicos de la antigua Grecia: un adolescente desnudo posa de perfil, sentado ante una gruta. A su espalda aparece retratado un muchacho vestido de pastor con el busto vuelto hacia su compañero*. Consiguió además encargos para revistas homosexuales alemanas al tiempo que Taormina –junto con Capri y Sorrento– se convertía en uno de los principales hitos turísticos para los europeos más ricos del *fin de siècle*, condecorado por el ayuntamiento de Taormina en 1911, sorteó la Gran Guerra y regresó de nuevo a Sicilia, aunque por aquel entonces muchos de los *ragazzi* a quienes hizo posar desnudos habían perdido sus vidas en los frentes de batalla y su vaporoso estilo de guirnaldas, turbantes, cáligas, ánforas y flautas de Pan empezó a pasar de moda. Gloeden falleció en 1931, no sin antes ofrecer a Pancraccio Bucinì sus 7.000 negativos de cristal y sus anticuados equipos fotográficos. En 1936 el legatario fue detenido y acusado de receptar pornografía, aunque consiguió ser declarado inocente en un juicio celebrado en Mesina en 1942 pues demostró ante el jurado que la obra del fotógrafo alemán había alcanzado elevada categoría artística, sobrados reconocimientos y numerosos galardones internacionales, pero por el camino habían sido destruidas más de 4.000 placas⁶³.

⁶² Charles DICKENS, *Estampas de Italia*, Barcelona, 2002, pp. 198-199.

⁶³ María BELMONTE, *Peregrinos de la belleza. Viajeros por Italia y Grecia*, Barcelona, 2015, pp. 45-57. Vid. además Bryan E. BURNS, «Classicizing Bodies in the Male Photographic Tradition», en *A Companion to Classical Reception*, ed. de Lorna Hardwick y Christopher Stray, Oxford, 2008, pp. 446-451; Pasquale VERDICCHIO, *Looters, Photographers, and Thieves. Aspects of Italian Photographic Culture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Madison, 2011, pp. 136-142; Mario BOLOGNARI, *I ragazzi di von Gloeden. Poetiche omosessuali e rappresentazioni dell'erotismo siciliano tra Ottocento e Novecento*, Reggio Calabria, 2012; *The Last Days of Pompeii. Decadence, Apocalypse, Resurrection*, ed. de Victoria G. Gardner Coates, Kenneth Lapatin y Jon L. Seydl, Los Ángeles, 2012, pp. 109-113; D. H. MADER y Gert HEKMA, «Same Sex, Different Ages: On Pederasty in Gay History», en *Censoring Sex Research. The Debate over Male Intergenerational Relations*, ed. de Thomas K. Hubbard y Beert Verstraete, Walnut Creek, 2013, pp. 176-181; Raffaella PERNA, *Wilhelm von Gloeden. Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, Milán, 2013.



Fig. 10. *Terra del fuoco o Jóvenes napolitanos en la terraza*. Fotografía de Wilhelm von Gloeden (1856-1931).

La sociedad victoriana, que hizo oídos sordos ante el trabajo infantil y la prostitución, asumió el ideario de Winckelmann, idolatrando el desnudo clásico para darse un homenaje a la vista de tantos efebos y bacantes de lo más adorable que aparecían en los lienzos de Frederick Leighton, Jean-Hippolyte Flandrin, Alexandre Cabanel, Lawrence Alma-Tadema o en cientos de tarjetas postales y revistas ilustradas⁶⁴. Algunos plumillas como Umberto Bianchi fueron mucho más severos contra la latente homosexualidad perceptible en las fotos de Gloeden cuando afirmaba en «Una mala erba que non si esradica. Da Capri a Taormina. Gli omosessuali in Sicilia» (*Corriere di Catania*, 6/05/1908): «se siguen mostrando en los escaparates, disfrazadas, se entiende, de estudios del natural, de poses clásicas inspiradas en Fidias. ¿Quién te lo iba a decir, Praxíteles, que tu pura escuela serviría un día de disfraz helénico para la religión de Sodoma?». El fotógrafo comentaba en 1899 que en cierta ocasión llevó a sus modelos al Museo Arqueológico de Nápoles para contemplar las esculturas clásicas pero no resultaba nada fácil instruir a aquellos muchachos en la edificante *joie de vivre* y menos en los rudimentos del posado. En 1951 Jean Cocteau llegó a conocer a un pescador cuarentón «furioso contra una tienda del centro porque exhibe fotografías de su abuelo completamente desnudo con una corona de rosas en la cabeza. La Taormina de estilo tahitiano ya no existe. Es algo que disgusta a la nueva generación, que mira de reojo a los turistas creyendo que no piensan más que en hacerles proposiciones⁶⁵». Roger Peyrefitte, biógrafo de Gloeden recogía una anécdota referida a un cliente que pedía «algo más fuerte» cuando ojeaba el catálogo del fotógrafo, a lo cual le espetó «Pero ¡cómo! ¿es que usted carece de imaginación?». A continuación, el fotógrafo le muestra la que para él es su fotografía más sugestiva. Se trata del busto de un joven, con la cabeza coronada de jazmín y apretando contra su pecho un ramo de

⁶⁴ Eva M.^a RAMOS FRENDÓ, «El arte clásico, una continua referencia e inspiración para la Historia del Arte», en *Mujeres de la Antigüedad: Texto e imagen. Homenaje a M.^a Ángeles Durán López*, coord. de Marta González González, Málaga, 2012, p. 282.

⁶⁵ BELMONTE, *op. cit.*, pp. 58-61 y 63.

estas flores. «Toda mi intención está en su mirada, ligeramente baja; apenas se la distingue, más bien se adivina, y constituye un milagro de inocente perversidad». En otra ocasión, siempre según Peyrefitte, un visitante dijo a Gloeden: ¡es usted un hombre terrible! Haría enrojecer a los mismos ángeles con una fotografía de un niño de primera comunión». A lo que respondió el barón: «Nunca me han hecho un elogio que me complaciera más. Mi empeño consiste efectivamente en sugerir y considero que ése es el fin de todo arte⁶⁶». «Aqua non currenti et homini tacenti credere noli!» atina una sentencia del diálogo entre Salomón y Marco Polo, que en versión vulgar es algo así como «Del agua mansa me guarde Dios, que de la brava yo me guardaré» o «Del agua mansa te guarda, que muchas veces se contrafazen y se muestran simples y dulces, porque las amargas intenciones puedan traer a su propósito para hauer lo que quieren⁶⁷».

El problema es que el sujeto/objeto de sugestión cambia con el tiempo: un cándido pastorcillo de perturbador encanto paradigma de la gracia, un diligente mensajero del Senado, la personificación del mes de marzo o sus *ante kalendas*, un agente satánico, un adúltero candongo, un cateto chabacano, un irredento *trickster*, un piojoso buscavidas, una escultura elevada a la quintaesencia de lo sublime para la instrucción artística o un pobre diablo immortalizado al colodión húmedo encarnando una arcádica belleza perdida⁶⁸. O tal vez fuera más oportuno decir olvidada, a fin de cuentas cuando Émile Bertaux visitó San Martín de Frómista en 1905 tuvo la intuición que el escultor activo en una de las cestas del arco triunfal –la del asesinato de Abel– había estudiado los sarcófagos antiguos y mantenía «una visión fugitive de la beauté oubliée», valiosísima apreciación que permitió al profesor Moralejo descubrir en 1973 la pieza exacta –su cuna en su tumba– en el sarcófago de Santa María de Husillos y algunas figuras de la tragedia griega como Orestes, Clitemnestra y Egisto retornaron transfiguradas en los personajes bíblicos de Caín, Abel, Abraham o Isaac en monumentos clave del camino francés replanteando la idea de Aby Warburg de que «cada período tiene el Renacimiento de la Antigüedad que se merece⁶⁹».

⁶⁶ BELMONTE, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁷ Hugo O. BIZZARRI, *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares, 2015, p. 10.

⁶⁸ Thomas Mann mentaría la «innata tendencia, sensual y alevosa a la vez» (ambiguas y tanáticas) de casi todas las naturalezas artísticas en *La muerte en Venecia*, donde la ciudad de los canales surge como implacable laguna Estigia: «Era un grupo de jóvenes y adolescentes reunidos en torno a una mesita de mimbre, bajo la vigilancia de una institutriz o dama de compañía: tres muchachas de al parecer entre quince y diecisiete años, y un efebo de cabellos largos y unos catorce años [Tadzio]. Con asombro observó Aschenbach que el muchacho era bellissimo. El rostro, pálido y graciosamente reservado, la rizosa cabellera color miel que lo enmarcaba, la nariz rectilínea, la boca adorable y una expresión de serenidad divina y deliciosa hacían pensar en la estatuaria griega de la época más noble; y además de esa purísima perfección en sus formas, poseía un encanto tan único y personal que su observador no creía haber visto nunca algo tan logrado en la naturaleza ni en las artes plásticas. [...] Se habían guardado bien de acercar las tijeras a su espléndida cabellera que, como la del «Efebo sacándose una espina», se le ensortijaba en la frente, sobre las orejas y, más bajo aún, en la nuca. El traje de marinero inglés, cuyas holgadas mangas se estrechaban hacia abajo hasta ceñir las finas muñecas de sus manos infantiles, aunque alargadas, confería a la tierna figura, con sus trencillas, lazos y bordados de realce, cierto halo de riqueza y de mimo. Sentado de medio perfil con respecto a su observador, tenía un pie delante del otro –calzaba zapatos de charol negro–, y había apoyado un codo en el brazo del sillón de mimbre y la mejilla en la mano cerrada, en actitud de indolente elegancia y sin el menor rastro de esa rigidez casi sumisa a la que parecían habituales sus hermanas». Vid. Pau GILBERT I BARBERÀ, «“La mort a Venècia” de Thomas Mann o la via plutarquiàna vers l’Eros», *Anuari de Filologia. Secció A. Filologia Anglesa i Alemanya*, 3 (1992), pp. 25-48; David PUJANTE, «La muerte en Venecia de Thomas Mann, un abismo nietzscheano en horizontes platónicos», en *Las cuatro estaciones. Homenaje a Pedro García Montalvo*, ed. de Manuel Cifo González, Murcia, 2013, pp. 324-345.

⁶⁹ Francisco PRADO-VILAR, «Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro: una conferencia sobre la belleza de la tragedia y la memoria del futuro», en *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 18-20. El bautizado por el autor como *maestro del sátiro* en honor a un maravilloso capitel procedente del claustro de la catedral de Jaca reutilizado como soporte de mesa de altar en el ábside meridional, constituirá su propio estilo en el imaginario del *thiasos* dionisíaco de la Antigüedad que también pudo rescatar partiendo de sátiros y ménades danzantes presentes en sarcófagos y aras cilíndricas «dando lugar a un verdadero *Nachleben* de la sensualidad somática de la escultura clásica que había estado ausente en la plástica europea desde la Tardoantigüedad. Detalles como la espalda suavemente modelada están dirigidos a provocar el placer sensual pero la incapacidad para poseer el cuerpo en una visión completa transforma el acto de mirar en un proceso de generación del deseo erótico [...] el sátiro expande los límites de la visión al dominio del tacto, suscita una necesidad de palpar la escultura [...] La sensualidad del desnudo jaqués es tan incuestionable como es evasiva dentro de los paradigmas comunes que se manejan en el estudio de la plástica románica, donde se tiende a discutir lo erótico exclusivamente en el contexto de los discursos marginales del pecado, lo obscuro y

Preguntó el rey Albuino a Bertoldo ¿cómo cogerías una liebre sin perro? Y contestó el rústico: Esperaría que estuviera cocida y entonces la cogería. Y además prevenía: «Quien siembra espinas, no ande descalzo» (como quien hace lo propio con los vientos y recoge tempestades), sabía que quien al aire escupe en la cara le cae, que la hierba conocida hasta por los ciegos era la ortiga y que la cosa más atrevida era el viento, o la malamirada –ahojamiento– y el malpensamiento –maldición– se nos ocurre a nosotros, capaces de imaginar lo que no vemos y deambular bajo el vestido de las mujeres, y que Juan de Lucena nos exima y Asmodeo nos pille confesados. Ya decían nuestros ancestros que «quien quita la ocasión, quita el peligro» y Sancho dejó en «quitada la causa, se quita el pecado; y ojos que no ven, corazón que no quiebra».

lo grotesco» (pp. 40-41) en un capitel cuyo mensaje textual es la condenación de la lujuria aunque la figura desnuda «no funciona como una ilustración negativa del pretexto moralizante, cuyo fin era la disuasión de los pecados de la carne, sino que se erige en una muestra positiva de excelencia artística, destinada a producir en el espectador placer estético y somático» (p. 42), planteando la arriesgada hipótesis de que «el estilo busca provocar una reacción que subvierte el significado iconográfico» pues el sátiro «no se puede explicar por un pasaje concreto de las Sagradas Escrituras, su sensualidad es difícil de circunscribir dentro de los comentarios morales de la exégesis cristiana, y su brillantez plástica subvierte varios clichés» (p. 43).