



*Del maestro de Orestes-Caín al  
maestro del sátiro: una  
conferencia sobre la belleza de la  
tragedia y la memoria del futuro\**

Francisco Prado-Vilar  
*Universidad Complutense de Madrid*

“Se excita cuando por las noches mariposas nocturnas entran volando en su habitación atraídas por la luz. Tiene miedo de que el guardia las mate. Por ese motivo durante horas no puede dormir, se queja ante ellas de su sufrimiento. Hoy se le corta el pelo, todo sucede con mayor calma que de costumbre. La enfermera debe asegurarle que el peluquero no es un verdugo, que su cabeza no está en juego”<sup>1</sup>.

Informe clínico de Aby Warburg (2 de julio de 1921)

Este pasaje describe un día en la vida de uno de los padres de la historia del arte, Aby Warburg, recluido durante ese tiempo en el sanatorio psiquiátrico de Bellevue, en la ciudad suiza de Kreuzlingen a orillas del lago Constanza. Su delicado equilibrio psicológico, amenazado de forma recurrente por una tendencia a la introspección melancólica y una cierta tristeza existencial se rompería al estallar la primera guerra mundial desembocando en una psicosis en la que su realidad parecía asaltada por el trasmundo de la tragedia. Como si se tratase de Orestes en los dramas de Esquilo, creía que Furias vengativas lo perseguían por ser un judío ateo (figs. 1 y 6), y que en el sanatorio intentaban alimentarle con carne humana, incluso la de sus propios hijos:

---

\* Se presenta aquí el texto de una conferencia que recoge material publicado previamente por el autor en dos artículos: F. PRADO-VILAR, “*Saevum facimus*: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español”, *Goya* 324 (2008): 173-99; e *ibid.*, “Diario de un argonauta: En busca de la belleza olvidada”, *Anales de Historia del Arte*. Volumen extraordinario (2010): 73-105. Al igual que sucede con una pieza musical cuya apreciación varía en cada nueva interpretación de la partitura, la forma en la que aquí se presenta el material ya publicado, las nuevas reflexiones y secciones que se introducen, y el aparato gráfico más extenso, ofrecen nuevos matices en el estudio del tema.

<sup>1</sup> L. BINSWANGER y A. WARBURG, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007), p. 91 (traducción modificada).



Fig. 1. Adolphe William Bouguereau, *Orestes Perseguido por las Furias*, 1862.  
Norfolk, Virginia, Chrysler Museum of Art

“Se le obliga de modo más energético a comer... Cada guisante, patata, haba es el alma de un ser humano. No come pescado porque su hijito ha sido convertido en pez y le advierte siempre: Padre, ¿no irás a comerme?”<sup>2</sup>

No se puede leer éste ni otros muchos pasajes similares del informe clínico sin conmoverse al escuchar en ellos los ecos de la voz atormentada del conde Ugolino narrando, desde el canto XXXIII del *Infierno* de Dante, la muerte por inanición de sus hijos y su propia agonía final oscurecida por el espectro del canibalismo (fig. 2):

“Cuando un rayo de luz se infiltró en la celda, y percibí en sus cuatro rostros el aspecto que yo mismo debía tener, me mordí ambas manos por el dolor; y ellos,

<sup>2</sup> Informe clínico del 22 de abril de 1921, en L. BINSWANGER y A. WARBURG, *La curación infinita*, p. 110 (traducción modificada).

creyendo que lo hacía obligado por el hambre, súbitamente se alzaron y dijeron: 'Padre, menor será nuestro dolor si nos comes: tú nos diste estas miserables carnes, tómalas tu ahora' (*Inferno* XXXIII, 55-63)<sup>3</sup>.

Recordando su primer encuentro con Warburg en Bellevue, Ernst Cassirer escribía años más tarde un emotivo obituario donde nos ofrece una descripción precisa de la conexión indisoluble entre la intensidad de su búsqueda intelectual en torno a la energía *pathética* de las imágenes y su propia tragedia vital:

"Más profundamente que antes comprendo, cuando él estaba allí, ante mí, el sentido de su búsqueda, de sus esfuerzos y de su investigación incansable. Veía en ese instante alzarse ante mí el problema que se había apoderado de su vida y le había consumido, con toda su seriedad, su fuerza y su grandeza trágica... Donde otros habían visto formas determinadas, delimitadas, formas que descansan en sí mismas, él veía fuerzas en movimiento, veía lo que llamaba *las grandes formas del pathos* que la Antigüedad había creado como patrimonio perdurable de la humanidad... Ahondaba aquí en su propia experiencia vital más profunda... Rara vez investigador alguno había disuelto más y más profundamente su sufrimiento más profundo en mirada y lo había liberado en ella"<sup>4</sup>.

Se diría que en Kreuzlingen, Warburg se había trasfigurado en el Orfeo atormentado por las ménades furiosas del famoso dibujo de Dürero sobre el que había pronunciado una conferencia en Hamburgo en 1905 donde formuló su concepto de *Pathosformel* (las *grandes formas del pathos* a las que se refiere Cassirer)<sup>5</sup> (fig. 3). Entendida a la vez como una expresión corporal que condensa una descarga psicológica y como una fórmula iconográfica que contiene un germen generador de significado, que es susceptible de ser reactivado en diferentes períodos históricos, la *Pathosformel* se convirtió en el concepto fundamental de sus investigaciones en torno al *Nachleben der Antike* (la supervivencia de la Antigüedad).

<sup>3</sup> Entre la excelente bibliografía generada por este episodio, con reflexiones en torno a la incapacidad de Ugolino para interpretar su tragedia más allá de su realidad material, como una dramatización alegórica de la eucaristía, caben destacar: R. HOLLANDER, "Inferno XXXIII: 37-74: Ugolino's Importunity", *Speculum* 59 (1984): 549-55, y especialmente, J. FRECCERO, "Bestial Sign and Bread of Angels: *Inferno* 32 and 33", en *Dante: The Poetics of Conversion* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1986), pp. 152-66.

<sup>4</sup> Citado en G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2009), pp. 357-58. Cassirer fue desde el principio un gran admirador de Warburg e incorporó las ideas del historiador del arte a su proyecto filosófico, en un momento en el que muchos las ignoraban considerándolas meros dislates de un esquizofrénico, véase, por ejemplo, E. CASSIRER, "La tragedia de la cultura", en *Las ciencias de la cultura* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), pp. 143-76.

<sup>5</sup> A. WARBURG, "Dürero y la Antigüedad italiana", en *El Renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005), pp. 401-7. Tras la publicación de mis anteriores trabajos en torno a este tema, donde decidí por cuestiones de eufonía hablar del concepto de *Pathosformel* en masculino, han aparecido traducciones en español de importantes obras como *La imagen superviviente* de DIDI-HUBERMAN, en las que el traductor se decanta por mantener el género femenino de la palabra *Pathosformel* en alemán, opción que adoptaré a partir de ahora.



Fig. 2. Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolino y sus hijos*, ca. 1865. Nueva York, Metropolitan Museum of Art

Fig. 3. Alberto Durero, *Muerte de Orfeo*, 1494. Hamburgo, Kunsthalle

En 1923 Warburg mostraba ya signos de recuperación en Bellevue trabajando en una conferencia sobre la cultura de los indios nativos de Arizona que habría de presentar ante los médicos y pacientes de la clínica el 21 de abril de 1923. Centrando su análisis en el ritual de la serpiente de los indios *hopi*, que tanta impresión le había causado en su viaje a Norteamérica años antes, Warburg realizó un recorrido por la presencia y simbolismo de este animal en diferentes culturas mostrando imágenes de serpientes siendo blandidas por ménades danzantes en ritos dionisiacos, atormentando al *Laocoonte* y sus hijos en medio de la destrucción de Troya, enroscadas en el bastón del dios Asclepio como signo de curación, o siendo elevada en efigie broncea por Moisés en el episodio bíblico (fig. 4)<sup>6</sup>. Como señala Didi-Huberman, Warburg conseguirá en esta conferencia, y en el gran proyecto del atlas visual *Mnemosyne* que le ocuparía, tras su salida de la clínica, hasta su muerte, “hacer de su propia *contorsión*... de su lucha cual *Laocoonte* contra las fuerzas reptilianas de su psicosis... una *construcción*... transformar un *pathos* (o un síntoma) en teoría cultural del *pathos* (o del síntoma)”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> A. WARBURG, *El ritual de la serpiente* (Madrid: Editorial Sexto Piso, 2008).

<sup>7</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, pp. 328-74, *passim*. Como recuerda Didi-Huberman en otro lugar (*La imagen superviviente*, pp. 28-29): “El propio Warburg se refería a su estilo como una “sopa de anguilas” (*Aal-suppenstil*): imaginemos una masa de cuerpos serpentiformes, reptantes, en algún punto entre las circunvoluciones peligrosas del *Laocoonte* –que obsesionaron a Warburg durante toda su vida, no menos que las serpientes que los indios se colocaban en la boca, algo que también estudió– y la masa informe, sin cola ni cabeza, de un pensamiento siempre reacio a “cortarse”, es decir, a definir para sí mismo un principio y un fin”. El “Warburg” resucitado por Didi-Huberman en este libro constituye un contrapunto al que había sido transmitido a generaciones de historiadores del arte en el siglo XX por la biografía de E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg: una biografía intelectual (Con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl)* (Madrid: Alianza, 1992). Para una inteligente crítica del libro de Didi-Huberman, confrontándolo con la versión de Gombrich y definiendo su lugar en la perspectiva general del re-descubrimiento de Warburg en la última década, véase S. PARAPETROS, “The Eternal Seesaw: Oscillations in Warburg’s Revival”, *Oxford Art Journal* 26. 2 (2003): 169-76.

*Mnemosyne* fue concebido como un artefacto, un archivo visual y un espacio de pensamiento que invitaba al espectador a realizar una *peripateia* física, visual, y mental a través de una serie de paneles oscuros, deteniéndose en cada uno de ellos para recorrer con la mirada los montajes fotográficos de obras de arte y, de esta forma, meditar sobre las complejidades del *Nachleben*, las homologías, las latencias, las polaridades, los recuerdos conscientes, los síntomas inconscientes:

“*Mnemosyne* es un objeto de vanguardia en el sentido de que se atreve a deconstruir el *álbum de recuerdos* historicista de las “influencias de la Antigüedad” para sustituirlo por un *atlas de la memoria* errático, regulado sobre el inconsciente, saturado de imágenes heterogéneas, invadido de elementos anacrónicos o inmemoriales, obsesionado por ese negro de fondo de los paneles que, a menudo, desempeña el papel de indicador de lugares vacíos, de *missing links*, de agujeros de la memoria. Si la memoria está hecha de agujeros, el nuevo papel atribuido por Warburg al historiador de la cultura es el de un intérprete de los rechazos, un “vidente” (*Seher*) de los agujeros negros de la memoria”<sup>8</sup>.

Como he apuntado en un estudio anterior, cuando conceptualizamos las telas negras que cubren los paneles de *Mnemosyne*, no como fondos neutros, sino como pantallas de pensamiento impregnadas con la esencia del *velo de Timantes* –ese paño que cubre una expresión de dolor tan profundo que no alcanza a ser visualizado por medio de ninguna *Pathosformel*– podemos empezar a definir la imbricación íntima entre lo mnemónico y lo traumático en el proyecto de Warburg, y la forma en la que esta conexión parte de su propia experiencia vital<sup>9</sup>. Ciertamente, adentrarnos en *Mnemosyne* es adentrarnos en un autorretrato “que ha estallado en mil pedazos, esas mil imágenes pinzadas sobre los sesenta y tres paneles negros en los que... la historia [del pensamiento de Warburg] se reconoce en las circulaciones y las relaciones de las imágenes entre sí... Su fuerza intrínseca consiste... en haber convertido los datos de esta introspección reminiscente en materiales para una nueva teoría de la función memorativa de las imágenes”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, p. 438. Muy diferente es la contextualización de proyecto *Mnemosyne* en el marco de los movimientos de vanguardia que propone B. H. D. BUCHLOH, “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive”, *October* 88 (1999): 117-45.

<sup>9</sup> F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, p. 191.

<sup>10</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, pp. 418-19. Como ha puesto de manifiesto éste y otros autores, los intervalos entre las imágenes son esenciales en la estructura de *Mnemosyne* y en su intento de articular un análisis histórico-artístico que trascienda las restricciones del lenguaje discursivo. En esos intervalos se encuentran no sólo los agujeros de la memoria, los rechazos que, como afirma Didi-Huberman, el historiador del arte debe rescatar, sino también el espacio de significación que los signos lingüísticos no alcanzan a “representar” ese espacio que se encuentra entre las “sílabas del tiempo” (*Confesiones* 13.15.18) que, como decía San Agustín, marcan el estatus “caído” del lenguaje en la temporalidad y la contingencia. Estas ideas en torno a la temporalidad de las imágenes y el lenguaje se desarrollan más ampliamente en F. PRADO-VILAR, “Diario de un argonauta”, *passim*. Para una aplicación histórico-artística de la “iconología del intervalo” de Warburg en un análisis de la plasmación visual de las continuidades y discontinuidades entre el concepto de sacrificio en el mundo clásico y el Cristianismo, véase F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, pp. 186-88.

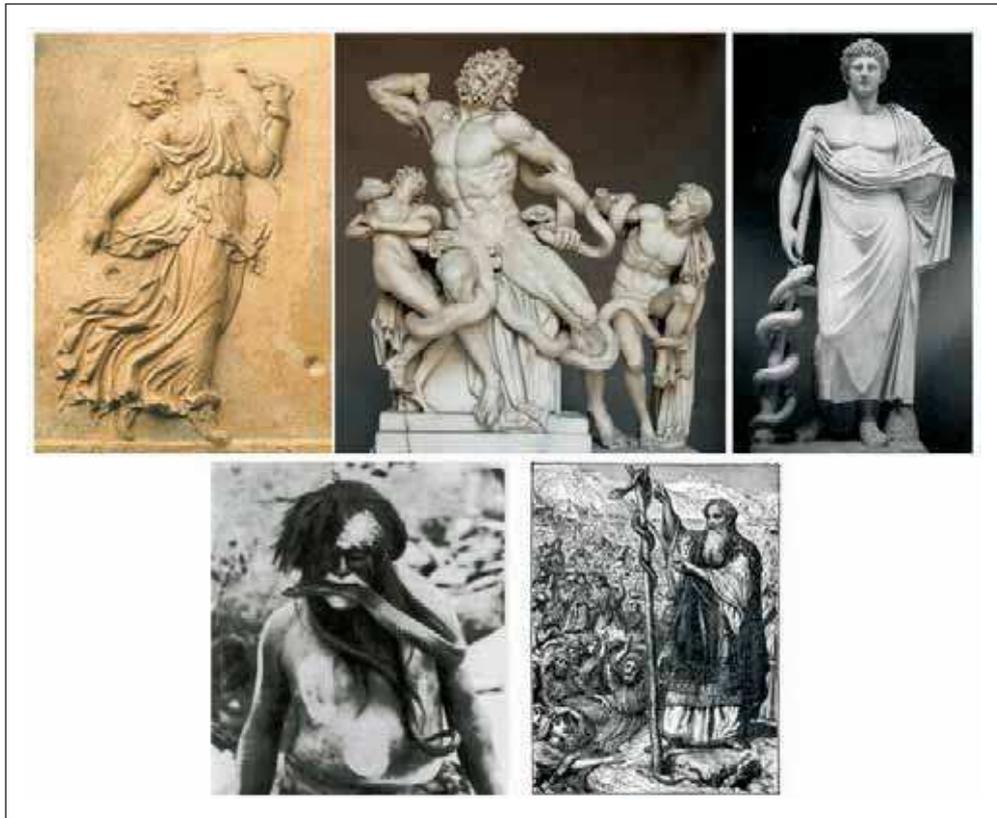


Fig. 4. Montaje de imágenes analizadas por A. Warburg en su “Ritual de la Serpiente” (1923)

Pocos paneles reflejan la dimensión personal del proyecto –su carácter de materialización externa de pensamiento de Warburg en todas sus modulaciones entre lo traumático y lo mnemónico–, como el que lleva el número 6, dedicado a las *Pathosformeln* del rapto sacrificial (fig. 5). En el centro inestable de esta constelación visual trágica se encuentra el *Laocoonte*, obra icónica, no sólo para Warburg, sino para los estudios de la influencia de la Antigüedad desde Wincklemann hasta Goethe<sup>11</sup>, y a su lado está el relieve de una ménade danzante, la figura migratoria que capturó la imaginación de Warburg desde su juventud, cuando empezó a rastrear sus transfiguraciones desde las danzas extáticas de los relieves neo-áticos,

<sup>11</sup> Para una visión general actualizada del lugar del *Laocoonte* en el arte y la historiografía occidentales: S. SETTIS, ed., *Laocoonte. Fama e stile* (Roma: Donzelli editore, 2006). Un magistral estudio sobre la importancia del descubrimiento de ésta y otras obras del pasado clásico en el Renacimiento italiano es L. BARKAN, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture* (New Haven: Yale University Press, 2001). Con admiración y afecto, agradezco a Leonard Barkan la amistad y la sabiduría compartida en la búsqueda de la belleza.

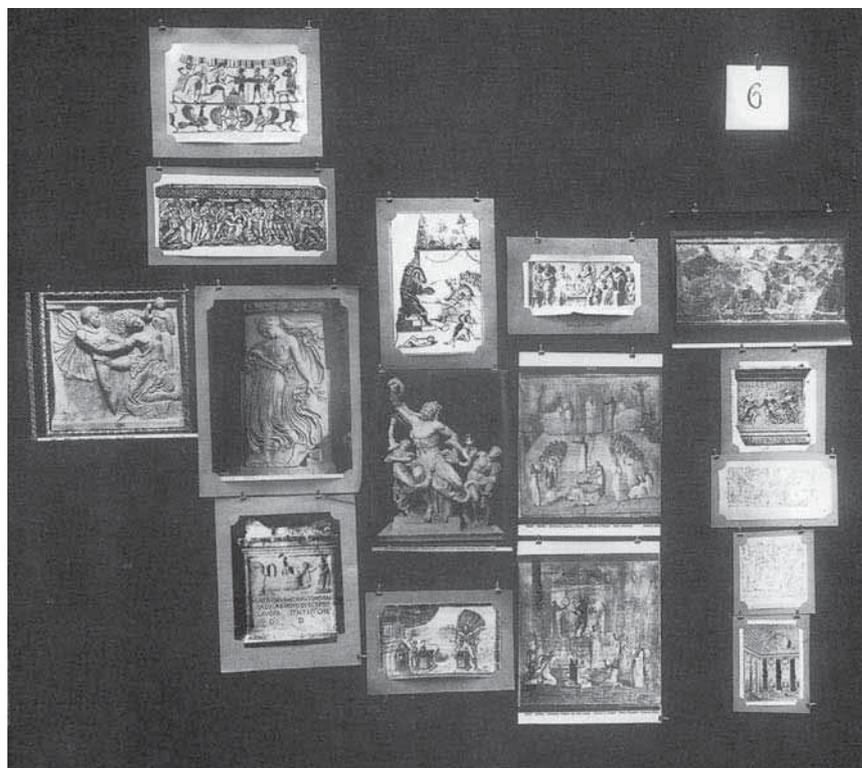


Fig. 5. Panel 6 del Atlas Mnemosyne, *Imágenes de Rapto Sacrificial*. Londres, Warburg Institute

hasta sus reapariciones en el Renacimiento en obras de Botticelli, Ghirlandaio, Mantegna, Donatello o Bertoldo di Giovanni. La presencia de España en el Atlas *Mnemosyne* se centra precisamente en el *Laocoonte* y Toledo. La ciudad del Tajo aparece subrayada en el mapa de rutas de supervivencia de la Antigüedad delineado en el panel A, debido a su lugar central en la transmisión de conocimientos astronómicos gracias a las traducciones promovidas por Alfonso X<sup>12</sup>, y reaparece en el panel 41a que, titulado “expresión del sufrimiento, muerte del sacerdote”, se constituye en una especie de apéndice temático al panel 6. Sirve ahí Toledo como fondo fantasmagórico al tormento del *Laocoonte y sus hijos* imaginado por el Greco, la única pintura española reproducida en el Atlas<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Para un estudio de espíritu warburgiano sobre las imbricaciones entre el proyecto intelectual de Alfonso X y su experiencia vital, véase F. PRADO-VILAR, “Sombras en el Palacio de las Horas: Arte, Magia, Ciencia, y la búsqueda de la Felicidad”, en *Alfonso X el Sabio* (Murcia: CAM, 2009), pp. 448-55.

<sup>13</sup> A. WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, M. WARNKE, C. BRINK, y F. CHECA CREMADES (eds.) (Madrid: Akal, 2010), pp. 8-9 (panel A) y pp. 74-75 (panel 41a). Véase también K. HELLWIG, “España en el *Atlas Mnemosyne*”, en A. WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, pp. 155-61.

Sería en 1905, el año en el que Warburg pronunciaba su conferencia en Hamburgo sobre la *muerte de Orfeo*, cuando el historiador del arte Émile Bertaux, entonces en viaje de investigación por España, realizó una observación sobre la escultura de la iglesia románica de San Martín de Frómista que habría de dar lugar al descubrimiento de uno de los casos más fascinantes de *Nachleben der Antike* en la historia del arte:

“L’artiste... a étudié des sarcophages antiques, pour y copier des figures entières, qu’il a laissées nues, et qui, dans les formes de leurs corps et dans le sourire de leur visage, font apparaître, au milieu des monstres barbares qu’elles combattent au chevauchent, une vision fugitive de la beauté oubliée”<sup>14</sup>.

Esa “visión fugitiva de la *belleza olvidada*” sirvió de guía para que Serafín Moralejo descubriese la obra concreta cuya presencia en Frómista Bertaux había intuido, un sarcófago romano decorado con escenas de la tragedia de Orestes que, durante la Edad Media, había sido reutilizado para un enterramiento cristiano en la cercana iglesia de Santa María de Husillos (fig. 6)<sup>15</sup>. Del extraordinario fenómeno artístico de *supervivencia de la Antigüedad* que se desencadenó cuando un artista se inspiró en el modelo clásico para esculpir el asesinato de Abel en un capitel del ábside central de San Martín de Frómista, se puede decir que tuvo “su cuna en una tumba”, usando, si cabe con mayor precisión, la expresión que otros autores han aplicado al Renacimiento italiano debido a que fue en sarcófagos antiguos donde “los artistas... escrutaron... las formulas clásicas para representar la vida misma, esa vida en movimiento que sobrevivía como fosilizada en el mármol de



Fig. 6. Sarcófago de la Orestíada (primer tercio del siglo II d. C), friso central: La venganza de Orestes. Madrid, Museo Arqueológico Nacional

<sup>14</sup> E. BERTAUX, “Sculpture chrétienne en Espagne dès origines au XIV<sup>e</sup> siècle”, en *Histoire de l’art*, A. Michel (ed.), vol. 2, pt. 1 (París: Librairie Armand Colin, 1906), p. 244.

<sup>15</sup> S. MORALEJO, “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada 1973*, vol. 1, (Granada, 1976), pp. 427-34.

los vestigios romanos”<sup>16</sup>. En efecto, la convergencia de una serie de circunstancias históricas, políticas, estéticas y psicológicas hizo que las *Pathosformeln* del sarcófago de Husillos se reactivasen en numerosas ocasiones a finales del siglo XI cuando figuras de la tragedia griega como Orestes, Clitemnestra y Egisto emprendieron una suerte de *nostos* (retorno) trans-histórico reapareciendo transfigurados en los personajes bíblicos de Caín, Abel, Abraham o Isaac quienes, en monumentos claves del Camino de Santiago como la Catedral de Jaca y San Isidoro de León, dramatizan sus historias con la intensidad *pathética* de sus ancestros clásicos (fig. 7)<sup>17</sup>. A pesar de que prácticamente carecemos de datos biográficos documentales sobre los escultores responsables de este fenómeno artístico, se podría decir que cada uno de ellos, desde el *maestro de Orestes-Caín* de Frómista hasta el *maestro de Jaca*

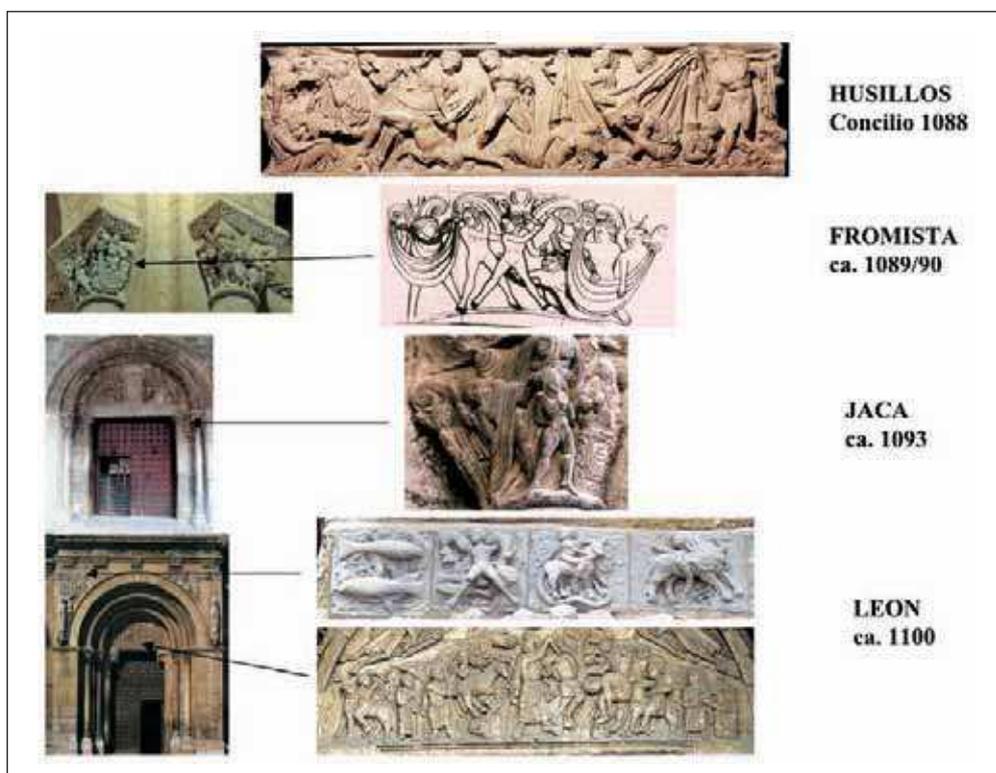


Fig. 7. Esquema cronológico de las principales obras inspiradas en el sarcófago de Husillos

<sup>16</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, p. 79.

<sup>17</sup> Para este fenómeno histórico y la formulación de *nostos* como concepto crítico en el estudio del *Nachleben*: F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”; *ibid.*, “*Lacrimae rerum*: San Isidoro de León y la memoria del padre”, *Goya* 328 (2009): 195-221; e *ibid.*, “*Nostos*: Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible”, en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (Milán: Skira, 2010), pp. 260-69.

nos han dejado sus autorretratos delineados en sus magistrales creaciones dando testimonio de sus relaciones diferentes con los fantasmas revividos de la Antigüedad. Replanteando la idea de Warburg de que “cada período tiene el Renacimiento de la Antigüedad que se merece”, Didi-Huberman ha propuesto que “cada período tiene las supervivencias... que le son necesarias y, en un cierto sentido, le subyacen estilísticamente”<sup>18</sup>. Pero los períodos no crean arte, lo crean los hombres, individuos concretos inmersos en ese complejo entramado emocional de alegrías y penas, victorias y derrotas que da sentido y belleza a la epopeya de la humanidad. En un momento de su vida, cada uno de los artistas que veremos a continuación, encontró *su Antigüedad*, un mundo de formas cautivadoras que inspiró la creación de una serie de obras maestras donde se materializan modos de *Nachleben* tan diversos como fascinantes.

#### EL MAESTRO DE ORESTES-CAÍN Y LA BELLEZA DE LA TRAGEDIA

“Para comprender bien la intención del *Grupo de Laocoonte*, coloquémonos a distancia adecuada con los ojos cerrados ante éste y abramos y cerremos los ojos alternativamente y veremos todo el mármol en movimiento, de hecho, cada vez que abramos de nuevo los ojos presentiremos que todo el grupo haya cambiado su posición. Yo diría que la posición que ahora tiene es como la de un relámpago fijado, como una ola petrificada en el momento en el que se aproxima a la orilla. Se produce la misma impresión cuando se ve al grupo por la noche a la luz de la antorcha”<sup>19</sup>.

Este memorable pasaje de Goethe nos devuelve la experiencia epifánica que se produce cuando se percibe la escultura iluminada por la luz orgánica y trémula de las llamas, tal y como ocurría durante toda la Edad Media. Un día en torno al año 1088, un artista penetró en la penumbra de la iglesia Husillos y, como si se tratase del poeta alemán extasiado ante un *Laocoonte* animado por la luz de una antorcha, se quedó fascinado por la fuerza plástica de una tragedia petrificada que se expande rítmicamente en cadencias quiásticas<sup>20</sup>. Las *Pathosformeln* de la Orestíada marmórea se movilizarían en su mente como lo hacen en la pintura de Bouguereau (fig. 1) y en multitud de obras del canon artístico occidental, recreando infinitas variaciones dramáticas que, incorporadas a su repertorio visual, habrían de alcanzar materialización plástica cuando recibió el encargo de esculpir un capitel decorado con el asesinato de Abel para el ábside de San Martín de Frómista (fig. 8). Sólo teniendo un conocimiento similar al que tenía este artista del

<sup>18</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, p. 75.

<sup>19</sup> J. W. GOETHE, “Sobre el Laocoonte”, en *Escritos de arte* (Madrid: Síntesis, 1999), pp. 107-21.

<sup>20</sup> Para el contexto histórico de este encuentro seminal entre *el maestro de Orestes-Caín* y el sarcófago de la Orestíada, que tuvo lugar alrededor del momento en el que se celebró en Husillos un histórico concilio presidido por Alfonso VI: F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, pp. 173-84.



Fig. 8. Capitel de Caín matando a Abel, ca. 1089. San Martín de Frómista. a. Esquema de la decoración del capitel (por Serafín Moralejo). b. Capitel antes de su mutilación (Foto: Archivo Fundación Eugenio Fontaneda). c. Capitel en su estado actual. Palencia, Museo Arqueológico Provincial. d. Copia modificada en el lado sur del ábside central de San Martín de Frómista

repertorio iconográfico tradicional relacionado con la historia de Caín y Abel, como el que aparece representado secuencialmente en un manuscrito anglosajón de comienzos del siglo XI conservado en la Bodleian Library de Oxford (MS. Junius 11, fol. 49) (fig. 9)<sup>21</sup>, podemos reconstruir el proceso que siguió para reasignar papeles dramáticos a los personajes clásicos dentro su nuevo contexto cristiano. En el capitel Caín adopta la pose heroica del Orestes matricida, mientras la asustada nodriza del sarcófago se transforma en Abel intentando esquivar el golpe. La figura del Egisto, el usurpador del trono de Agamenón que yace asesinado al lado de su amante Clitemnestra, invierte su posición en el capitel volviendo a la vida transformado en la sangre de Abel que, al igual que ocurre en el manuscrito anglosajón, adopta forma antropomórfica para denunciar el fratricidio desde el suelo e inducir a Yaveh a maldecir a su hermano<sup>22</sup>. La posición de esta figura sólo puede entenderse dentro de la iconografía del ciclo de Caín y se suma de forma definiti-

<sup>21</sup> Véase C. M. KAUFFMANN, *Biblical Imagery in Medieval England 700-1550* (Londres: Harvey Miller Publishers, 2003), pp. 37-55.

<sup>22</sup> El impactante texto bíblico en el que se basa la representación antropomórfica de la sangre de Abel aparece en *Génesis* 4: 9-13: “Entonces el Señor preguntó a Caín: “¿Dónde está tu hermano Abel?” “No lo sé”, respondió Caín, “¿Acaso yo soy el guardián de mi hermano?” Y el Señor le dijo: “¿Qué has hecho? ¡Escucha! La sangre de tu hermano está gritando hacia mí desde la tierra. Por eso maldito serás de la tierra, que abrió sus fauces para recibir de mano tuya la sangre de tu hermano. Cuando la labres, no te dará sus frutos y andarás por ella fugitivo y errante”.

va a toda la evidencia arqueológica, histórica e iconográfica para no dejar lugar a dudas sobre el tema del capitel. El resultado es una representación dinámica que, inspirándose en la técnica de narración sincopada de la obra maestra adrianea<sup>23</sup>, logra sintetizar, en un momento explosivo, los tres episodios diferentes del repertorio iconográfico cristiano asociado con esta historia: el asesinato de Abel, el acto de denuncia de la sangre de éste, y la maldición que le sigue, ofreciéndonos lo que es indudablemente una de las evocaciones más espectaculares de este tema en el corpus del arte medieval<sup>24</sup>. Las Furias del sarcófago, que en la mitología clásica son

<sup>23</sup> Para un estudio detallado de la técnica de puesta en escena dramática del sarcófago de Husillos, véase: F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, pp. 176-9.

<sup>24</sup> En los últimos años, varios autores han intentado aproximarse a la iconografía de este capitel, generalmente sobre bases metodológicas poco sólidas y mostrando notables lagunas en su manejo de la historiografía previa y la evidencia histórico-artística. Así Therese MARTIN en su “Escultura románica para un público laico: El ‘maestro de la Orestíada’ de Frómista y sus contemporáneos”, en *San Martín de Frómista, ¿paradigma o historicismo?* (Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2005), pp. 71-83, un artículo de cuestionable fiabilidad por estar plagado de errores iconográficos básicos e inexactitudes derivadas de un entendimiento superficial de las sutiles líneas de evolución estilística trazadas por Serafín Moralejo (como se apuntó en F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, p. 196, n. 45), identificó la iconografía del capitel como “una condena de la lujuria y de la ira”, sin apoyarse en evidencia alguna y sin considerar su lugar en la topografía litúrgica de la iglesia, definida por su relación con los capiteles contiguos por medio de los que se articula un programa iconográfico sacrificial propio de la zona del ábside (para un estudio de la estructura del programa iconográfico general de San Martín de Frómista, véase F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, pp. 182-3). Siguiendo la línea marcada por Therese Martin, J. L. SENRA ha propuesto más recientemente una variación de la hipótesis de la autora norteamericana, en la que entiende la iconografía del capitel dentro del marco cronológico de 1118 que él mismo aduce, sin fundamento alguno, para la construcción de San Martín de Frómista: “Architecture et décor dans le contexte de la colonisation cluniasienne des royaumes septentrionaux de la péninsule ibérique”, en *Hauts lieux romans dans le sud de l’Europe (XI-XII siècles)* (Cahors: La Loive éditions, 2008), pp. 11-70. Senra propone asociar el capitel con el canon 12 del Concilio de Burgos de 1117 que condena la acumulación de concubinas por miembros del clero, interpretándolo como una representación del rechazo de la mujer por su asociación con la lujuria (cánones similares, sin embargo, pueden encontrarse en prácticamente todos los concilios reformadores de la Edad Media). Esta interpretación es inverosímil no sólo por la dudosa solidez metodológica de extraer aleatoriamente un texto conciliar para explicar un capitel con el que no tiene ningún tipo de relación geográfica o histórica, sino por su anacronismo, tanto desde el punto de vista de la contextualización histórico-artística del capitel (para la que hay incontrovertible evidencia comparativa formal, epigráfica e histórica que lo sitúa en el entorno de 1090), como desde el punto de vista del análisis iconográfico, pues resulta incongruente dentro del corpus del románico que la lujuria femenina se represente con un cuerpo desnudo de mujer sin la presencia de alimañas mordiendo sus pechos y genitales. De hecho la lectura del capitel que hace Senra, adivinando una iconografía anti-lujuria que se expresa en forma de escena de “violencia de género” (y dejando sin explicar el hecho de que también esté desnudo el hombre que la ataca) está más cercano de concepciones novecentistas y, en este sentido, tiene un cierto valor porque nos ayuda a entender el proceso de reinterpretación del capitel original que pudo haber seguido el escultor Santiago Toledo, encargado de la restauración de San Martín de Frómista a principios del siglo XX, para realizar la copia modificada que hoy se encuentra en el ábside de la iglesia, y en la que erróneamente reconstruye la figura de Abel como una mujer (fig. 8d). Posiblemente el escultor, recordando el capitel original en el que los genitales de esa figura estaban parcialmente dañados, se habría decantado por interpretar la escena siguiendo un razonamiento similar al de Senra. Desde su enfoque moral novecentista, le habría parecido más plausible que se tratase de una escena en la que una mujer es castigada por su lujuria, que un episodio de violencia entre dos hombres desnudos (para otros elementos figurativos del capitel original que condujeron a la confusión del restaurador, véase F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, p. 180).



Fig. 9. Escenas del ciclo de Caín y Abel. MS. Junius 11, fol. 49. Oxford, Bodleian Library

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

“Dicen también que las *Furias* son tres mujeres con cabellos de serpientes, como tres son las pasiones que provocan en el espíritu del hombre las mayores turbaciones. Y que a veces lo empujan al delito de forma que no le permite tener en cuenta ni su fama ni el peligro al que se expone: la ira, que ansía la venganza; la avaricia, que ambiciona riquezas, y la lujuria, que busca los placeres. Y se las denomina furias porque con sus agujones hieren la mente y no la dejan en paz” (VIII, 9, 95)<sup>25</sup>.

Al igual que en la tragedia griega, donde las Furias someten a Orestes a una persecución incesante sin límites geográficos, en el capitel de Frómista ejecutan la maldición de Dios a Caín: “andarás fugitivo y errante en la tierra”. El castigo

<sup>25</sup> Isidoro de SEVILLA, *Etimologías*, vol. 1, J. OROZ RETA y M. A. MARCOS CASQUERO (eds. y trads.) (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000), pp. 734-5.

que persigue a los pecadores, condenados a vagar en tierras inhóspitas por haber permitido que los impulsos animales determinasen sus acciones es, justamente, el tema del capitel contiguo –una pieza del mismo maestro hoy también en el Museo Arqueológico de Palencia y reemplazada por una copia en el ábside de la iglesia. Muestra un grupo de hombres parcialmente desnudos cabalgando fieros leones, que traen a la mente las pasiones de “la ira, que ansía la venganza, la avaricia, que ambiciona riquezas, y la lujuria, que busca los placeres”, descritas por Isidoro en el pasaje anteriormente citado (fig. 10). Curiosamente, sería la ira la que habría de propiciar la destrucción parcial del capitel de Caín. Como se aprecia en una fotografía previa a la restauración, esta obra maestra había sobrevivido intacta desde el siglo XI, protegida bajo un armazón de estuco que cubría el arco triunfal del ábside (fig. 11), pero cayó al fin víctima del pecado contra el que sus imágenes advertían– las ansias de venganza fratricida que estaban empezando a minar la sociedad española y que, pocos años más tarde, derivarían en esa otra tragedia familiar que marcó la historia de España en el siglo XX<sup>26</sup>.



Fig.10. Capitel de San Martín de Frómista. Palencia, Museo Arqueológico Provincial (Foto: A. García Omedes)

<sup>26</sup> Para el contexto moral y social en el que se produjo la restauración, F. PRADO-VILAR, *Sævum facinus*, pp. 179-80.

*Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro...*

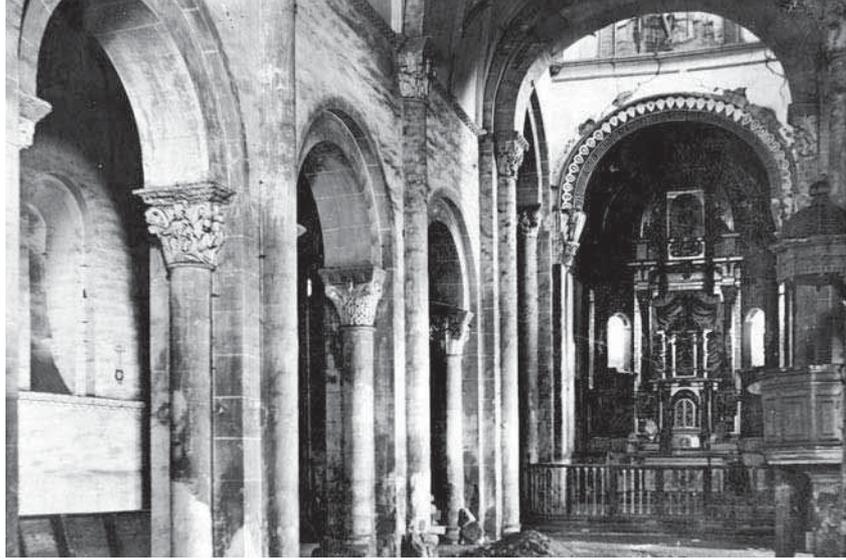


Fig. 11. Interior de la iglesia de San Martín de Frómista ca. 1894 (Foto: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)



Figura 13: Sarcófago de St.-Clair (s. IV), procedente del priorato de St.-Orens d' Auch, cara lateral, *La Tentación de Adán y Eva*. Toulouse, Musée Saint-Raymond

De la extraordinaria destreza técnica y compositiva desplegada por *el maestro de Orestes-Caín* en su reinterpretación del modelo clásico, se puede deducir que su encuentro con la obra maestra adrianea se produjo en la madurez de su carrera.

Posiblemente habría llegado a Tierra de Campos acompañando a su patrón desde la zona del suroeste francés<sup>27</sup> –una zona en la que a lo largo del siglo XI se había desarrollado una tradición pictórica naturalista de gusto antiquizante representada por el extraordinario *Beato de Saint-Sever* (París, Bibliothèque nationale, Ms. Lat. 8878), (ca. 1070)–. En miniaturas como las del Diluvio (fol. 85) o la de los Cuatro Caballeros de la novena revelación (fol. 148v) (fig. 12) se aprecia la sensibilidad de su autor, Stephanus Garsia, para la representación de la turgencia de la piel, la fluidez diáfana de las túnicas y los extremos emocionales de la experiencia humana. Werckmeister ha argumentado que algunos de estos rasgos habían sido adquiridos por la copia de modelos clásicos, en especial de la iconografía bélica reflejada en sarcófagos de batalla, arcos y columnas triunfales<sup>28</sup>. Y ciertamente, también en el *maestro de Orestes-Caín* se intuye una formación previa basada en el estudio de la plástica de la tardo-antigüedad, que le sería accesible a través de sarcófagos paleocristianos reutilizados en la zona como el ya mencionado “de Saint-Clair”, en una de cuyas caras laterales, decorada con la tentación de Adán y Eva, habría hallado incluso modelos para ensayar la representación del cuerpo humano desnudo (fig. 13). Sin embargo, cuando llegó a Husillos, este artista se encontró con una obra de una brillantez plástica deslumbrante que superaba a todo lo que había visto anteriormente. A la luz trémula de una antorcha, se reveló ante él el reto de toda una vida, un reto al que se enfrentó con la determinación y osadía que sólo poseen aquellos creadores convencidos de su talento y de la misión de su arte.

<sup>27</sup> Los numerosos “síntomas gascones” que muestra la escultura de Frómista han sido apuntados por Serafín MORALEJO, “The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture”, en *Santiago, Saint-Denis, and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, B. F. Reilly (ed.) (Nueva York: Fordham University Press, 1985), pp. 63-100, esp. pp. 77-80; e *ibid.*, “Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)”, en *Vè Congrès Espanyol d’Història de l’art. Barcelona, 29 d’octubre al 3 de novembre de 1984*, vol. 1 (Barcelona, 1987), pp. 89-115, esp. pp. 94-5. Uno de los asistentes al famoso concilio celebrado en Husillos en 1088, ocasión en la que el sarcófago de la Orestíada quedó expuesto ante una amplio elenco de patronos de arte, fue Bernardo de Sédirac, un monje cluniacense que previamente había sido nombrado abad del monasterio de Sahagún y que, desde 1086, se había convertido en arzobispo de la restaurada sede primada de Toledo. Antes de ser enviado a la península para liderar la reforma cluniacense promovida por Alfonso VI, Bernardo había sido prior en Saint-Orens de Auch en Gascuña donde se albergaba un sarcófago paleocristiano, hoy en Toulouse, cuya iconografía ha sido identificada por J. J. Williams como inspiración para una extraña variante iconográfica que aparece en un capitel con el Sacrificio de Isaac en el Panteón de San Isidoro de León, donde se combina la visita de los tres ángeles que habían de anunciar a Abraham el nacimiento de Isaac con la escena del sacrificio; véase J. J. WILLIAMS, “A Source for the Capital of the Offering of Abraham in the Pantheon of the Kings in León”, en *Scritti di Storia dell’Arte in onore di Roberto Salvini* (Florencia, 1984), pp. 25-8. Para una reciente descripción del sarcófago de Auch, con bibliografía actualizada: D. CAZES, “Sarcófago paleocristiano llamado ‘de Saint-Clair’”, en *El Románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)*, catálogo de exposición, M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS, e I. LORÉS (eds.) (Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2008), pp. 330-31. Para un análisis de los precedentes hispanos de la corriente naturalista en las artes figurativas del siglo XI, señalando al reino de Nájera como centro innovador, véase F. PRADO-VILAR, “*Lacrimae rerum*”, pp. 205-6 y esp. p. 219, n. 55.

<sup>28</sup> O. K. WERCKMEISTER, “Pain and Death in the Beatus of Saint Sever”, *Studi Medievali*, 14 (1973): 565-626, esp. pp. 612-16.

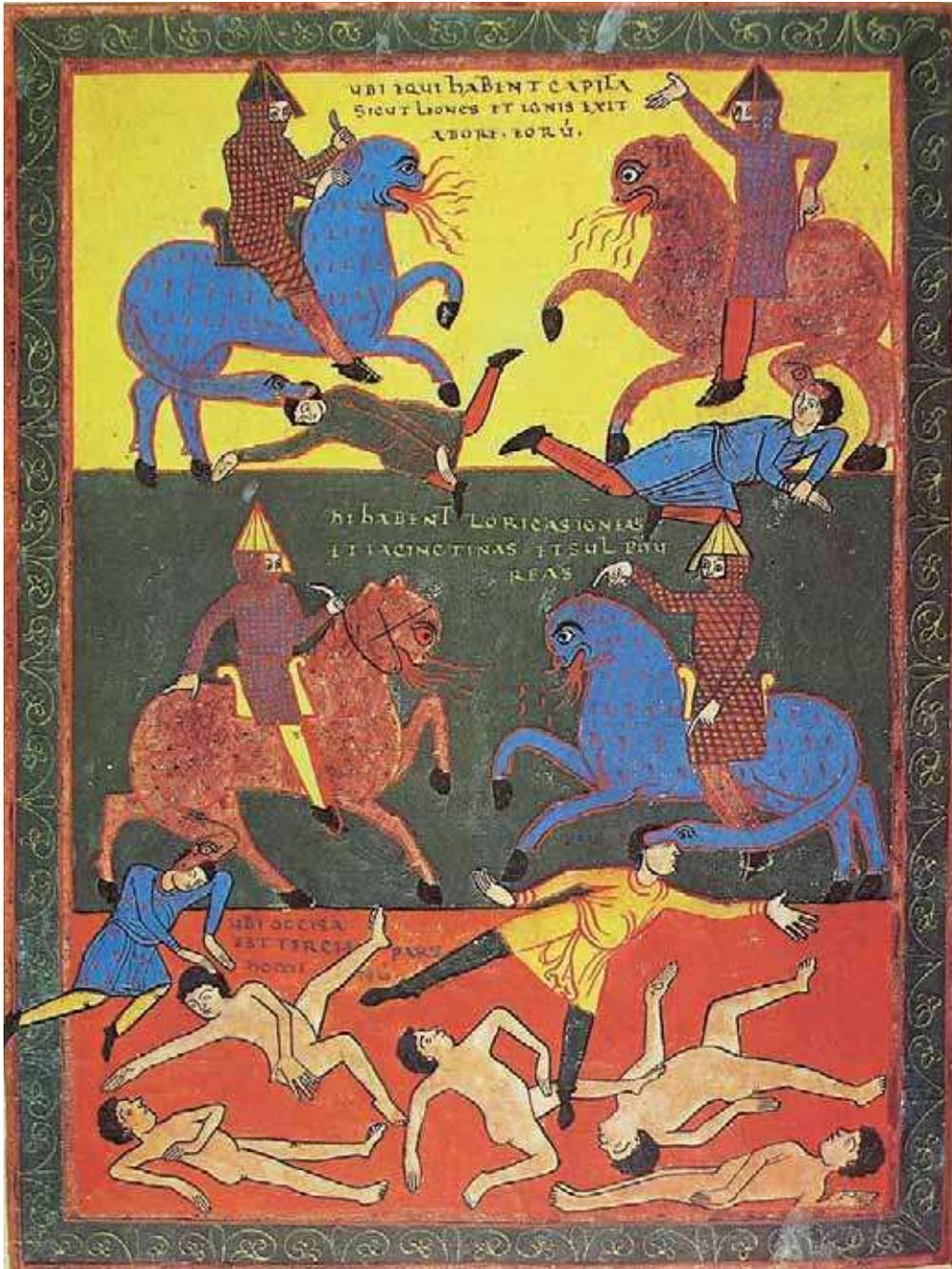


Fig. 12. Beato de Saint-Sever (Ms. Lat. 8878, f. 148v), París, Bibliothèque nationale

### EL MAESTRO DE JACA Y EL ESPECTRO DEL LAOCOONTE

“El síntoma... se vela porque se metamorfosea, y se metamorfosea porque se des-  
plaza. Se ofrece, ciertamente todo entero, sin ocultar nada –a veces hasta llegar a  
la obscenidad–, pero se ofrece como *figura*, es decir, como desvío. Y es el despla-  
zamiento mismo lo que autoriza a algo rechazado a retornar”<sup>29</sup>.

Ningún artista renacentista se sumergiría en las *Pathosformeln* de la Antigüedad con la intensidad trágica, *pathética* y patológica del *maestro de Jaca*<sup>30</sup>. Como si se tratase de Warburg en Kreuzlingen, este artista esculpió en la capital aragonesa un verdadero ritual de la serpiente pétreo (fig. 14), convirtiendo a este animal en su *tótem*, temido y adorado a la vez en las numerosas escenas bíblicas, alegóricas, y de *psicomachia* que aparecen representadas en el tímpano, capiteles, metopas y canec-



Figura 14. Montaje de esculturas de la Catedral de Jaca mostrando serpientes (Fotos: A. García Omedes)

<sup>29</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La imagen superviviente*, p. 274.

<sup>30</sup> Para el *maestro de Jaca*, posiblemente un escultor más joven formado en el taller del *maestro de Orestes-Caín*: S. MORALEJO, “Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca”, en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su Jubilación del Profesorado I* (Zaragoza, 1977), pp. 173-98; *ibid.*, “La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca: Etat des questions”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 10 (1979): 79-106; y F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, pp. 184-86.

cillos; en su *marca* de autor, repitiéndolo insistentemente en su obra, donde aparece incluso deslizándose en los más escondidos recovecos de los grandes capiteles vegetales<sup>31</sup>; y en la esencia de su *estilo figurativo*, el cual, a diferencia del *maestro de Orestes-Caín* de Frómista, quien había adoptado la rotundidad muscular de los desnudos del modelo clásico, se caracteriza por cuerpos sinuosos y serpentiformes que se contorsionan como si se tratase de organismos invertebrados. Como veremos, gracias a la obra de este artista, se diría que el espectro del *Laocoonte* se dibuja sobre la ciudad de Jaca con la misma renovada vitalidad de formas y multiplicidad de significados con que lo hace sobre la Toledo imperial en el cuadro del Greco.

En el centro del hipotético panel de *Mnemosyne* donde se expone la modalidad de *Nachleben* que caracteriza la obra del *maestro de Jaca*, tendríamos que situar un extraordinario capitel de la Portada Occidental donde se condensan aspectos fundamentales de toda su producción artística: la presencia generalizada de las *Pathosformeln* del sarcófago de Husillos<sup>32</sup>; la centralidad totémica de la serpiente; el nerviosismo reptiliano del *estilo figurativo*; y la ambigüedad iconográfica que se genera en la tensión entre las *Pathosformeln* clásicas y el corpus escriturístico y simbólico cristiano. Esta tensión, en la que radica el carácter enigmático del programa iconográfico de la Catedral de Jaca, fue ya intuida por Serafín Moralejo en un brillante artículo que contiene la reflexión teórica más importante hasta la fecha sobre la morfogénesis y significado de este monumento:

“Sería desvirtuar la significación de este hecho [el papel que en la definición de la escultura jaquesa jugó el substrato romano y, en especial, el sarcófago de Husillos] el restringir su alcance al plano exclusivamente formal. Por decisiva que haya sido la contribución de los modelos clásicos a la formulación del *estilo jaqués*, no menos importante es lo mucho que dichos modelos aportaron a la constitución de un peculiar repertorio icónico. Y quizá en este segundo aspecto resida la razón de ser última del fenómeno: en el regreso a las fuentes clásicas no ha de verse sólo y tanto la manifestación de un determinado “gusto” –aunque no deje de serlo–, como la voluntad ávida de incorporar un mundo de imágenes fascinantes por su propio misterio o por su funcionalidad para encarnar los cometidos simbólicos solicitados por una civilización, como la del naciente románico, que apuesta decididamente por los poderes de la figuración”<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> La serpiente del capitel vegetal ha sido descubierta recientemente con gran sagacidad por A. GARCÍA OMEDES, véase su excelente archivo fotográfico:

<http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones04325Serpientes.htm>

<sup>32</sup> Descrita con precisión por S. MORALEJO (“Aportaciones”, pp. 188-89): “Todos y cada uno de los motivos del capitel tienen su modelo respectivo en el...sarcófago de Husillos: la figura con la serpiente evoca –exclusivamente en cuanto a tema– a la primera Furia, los dos personajes que la flanquean repiten literalmente, invirtiendo en su caso la plantilla, el gesto de espanto de la Nodriza, a la vez que sus cuerpos se inspiran en el Orestes en Delfos, en el extremo derecho del sarcófago, por otra parte, la escena de la cara lateral derecha acusa reminiscencias, ya más vagas, del Orestes central y de Pilades”.

<sup>33</sup> S. MORALEJO, “Aportaciones”, p. 175.

Al mencionar el “misterio” y “fascinación” que ejercían lo que él llama las “imágenes dadas” sobre el artista medieval, Moralejo está apuntando tímidamente hacia las profundidades psicológicas de las *Pathosformeln* warburgianas, pero sin atreverse a ir más allá, vislumbrando su dificultad teórica y, quizá, su peligro, como lo había hecho Gertrud Bing, la colaboradora más cercana de Warburg en el proyecto *Mnemosyne*, cuando decía al tratar ese tema que “pisamos sobre terreno peligroso”<sup>34</sup>. Caso especial de esa tensión es el capitel que nos ocupa donde Moralejo, tomando en consideración la iconografía del capitel contiguo que, como David Simon y él mismo de forma independiente demostraron, representa el episodio veterotestamentario en el que Daniel, recluido en la fosa de los leones, es asistido por el profeta Habacuc quien llega transportado por un ángel<sup>35</sup>, argumenta convincentemente que puede mostrar otro episodio anterior del ciclo de Daniel, el momento en que éste da muerte a la serpiente de Bel, hecho por el que será condenado a la fosa:

“Daniel tomó entonces pez, grasa y pelos, lo coció todo junto e hizo con ello unas bolitas que echó en las fauces de la serpiente; la serpiente las tragó y reventó. Y dijo Daniel: ¡Mirad qué es lo que veneráis! (*Ecce quem colebatis*)” (*Daniel* 14: 27-28).

Conocedor de las representaciones de este episodio en otras obras como las Biblias de Roda, Moralejo nota las claras inconsistencias iconográficas que se derivan de esta lectura para el caso jaqués, especialmente el hecho de que el supuesto Daniel del capitel porta una serpiente que ni está hinchada ni muriéndose, sino que parece ser esgrimida como un ídolo o un arma, remitiendo una vez más a la Furia del sarcófago de Husillos:

“Dado que en Jaca las opciones posibles estaban ya predeterminadas por un material icónico de segunda mano [las figuras del sarcófago de Husillos], pudiera justificarse una versión anómala, suscitando aquel otra base textual o, mejor, otro momento del relato: el personaje pudiera ser Daniel cuando exclama: “*Ecce quem colebatis*” (*Dan.* 14, 26), y los que lo flanquean, con vivos gestos de espanto, podrían figurar a los babilonios, aterrorizados e indignados por la acción del profeta. O bien, sin pretender una literalidad imposibilitada ya por el pie forzado de que se partía, puede admitirse una alusión en general al episodio apuntado, sin mayores precisiones ni circunstancialidad narrativa”<sup>36</sup>.

Sin embargo, el diseño del capitel no muestra una deuda tan estricta del “material icónico de segunda mano” como para no haber permitido realizar los cambios

<sup>34</sup> G. BING, “A. M. Warburg”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965): 299-313, esp. p. 310.

<sup>35</sup> Esta interpretación fue formulada por primera vez por D. SIMON en un artículo al que S. Moralejo no había tenido acceso, “Daniel and Habakkuk in Aragon”, *Journal of the British Archaeological Association* 38 (1975): 50-54.

<sup>36</sup> S. MORALEJO, “Aportaciones”, pp. 189-90.

necesarios para adaptarlo de forma más legible a la narrativa cristiana. A diferencia del *maestro de Orestes-Caín* de Frómista, el *maestro de Jaca* no duda en deconstruir sus modelos, diseccionándolos y realizando libremente numerosas variaciones, entre las que se incluye la propia figura de Daniel sujetando la serpiente, la cual podría fácilmente haber sido adaptada para ajustarse al texto bíblico, simplemente engordando el reptil, o mostrándolo agonizante o en lucha con Daniel, como ocurre en la *psichomachia* “laocoontiana” de la metopa del ábside sur. Por lo tanto, no estamos ante una escena que deriva de un pie forzado, sino ante un acto de creación artística consciente tanto de su materialización plástica como de sus afectos emotivos. Coincido con Moralejo en que fue el momento en el que Daniel exclama “¡Mirad qué es lo que venerais!” el que capturó la imaginación del artista, pero lo hizo meramente como un *pre-texto* para la creación de un verdadero *manifesto* artístico personal, su propio “¡Mirad lo que yo venero!” resultando en una obra que se erige a la vez en su *Laocoonte* y su *ritual de la serpiente*, donde aparece condensado el particular modo de *Nachleben* que caracteriza toda su obra. En efecto, mientras que el *maestro de Orestes-Caín* de Frómista absorbió las *Pathosformeln* del sarcófago de Husillos a nivel formal y emotivo, manteniendo su unidad sintáctico-dramática, el *maestro de Jaca* lo hará en su dimensión psicológica, diseccionándolas e incorporándolas a su *inconsciente óptico*<sup>37</sup>. Se podía decir que su inmersión en el modelo clásico es warburgiana *avant la lettre* puesto que interioriza las imágenes *pathéticas* del sarcófago y éstas retornan en su obra no tanto en su dimensión *simbólica* sino en su dimensión *sintomática*. Es en esa dimensión sintomática donde las *Pathosformeln* del sarcófago de Husillos, y especialmente el motivo de la serpiente, se erigen en la fuerza constituyente de su estilo, multiplicándose, metamorfoseándose y adquiriendo una asombrosa maleabilidad para encarnar una amplia variedad de significados, tanto a nivel *extra-textual* como dentro de los parámetros de la simbología cristiana. Ciertamente, como han señalado Dulce Ocón y David Simon, las serpientes de Jaca, y en particular la que sujeta con la mano de forma ostensible el penitente del tímpano, no deben entenderse como símbolos unívocos del mal y del pecado, sino que, refle-

<sup>37</sup> El término “inconsciente óptico” tiene una biografía ilustre y metamorfoseante en la crítica de arte del siglo XX. Fue acuñado por W. Benjamin en 1931 cuando, al observar los experimentos fotográficos de Muybridge, cuyas instantáneas secuenciales revelaban todas las posturas del movimiento humano y animal (por así decirlo, todas las *Pathosformeln*) que el ojo no detectaba de forma consciente, afirmó que “es la fotografía la que nos revela la existencia de ese inconsciente óptico, del mismo modo que el psicoanálisis nos descubre el inconsciente instintivo”, véase W. BENJAMIN, “A Small History of Photography”, en *One-Way Street* (Londres: New Left Books, 1979), pp. 240-57. Retomo aquí el término redefiniéndolo libremente para referirme al espacio mental en el que se movilizan las *Pathosformeln* una vez que han sido interiorizadas por el artista, y no meramente añadidas a su repertorio figurativo como si se tratasen de diseños sobre un cuaderno de modelos. Este *inconsciente óptico* funciona como un lenguaje visual vivo por medio del que el artista articula formalmente los temas que se le encargan. Este proceso de visualización iconográfica no se produce por tanto como resultado de una copia de formas en un repertorio externo de modelos, sino que es un modo de expresión propio y personal. Para otra célebre readaptación de este término en el estudio del arte moderno, véase el magistral libro de R. KRAUSS, *El inconsciente óptico* (Madrid: Tecnos, 1997).

jando su polivalencia en la exégesis cristiana, pueden encarnar significados morales diversos<sup>38</sup>. Remitiéndose al Bestiario y a inscripciones en tímpanos de la zona de los Pirineos, Simon ha argumentado que la pérdida de la piel de la serpiente es un símbolo de humildad y de renovación y “representa la pérdida de las vestiduras del hombre viejo en su intento de alcanzar el estado de pre-Caída de Adán en el Paraíso”<sup>39</sup>. Por ello, la serpiente se erige a la vez en *figura* del penitente, cuyo proceso de limpieza espiritual en el contexto de los rituales de penitencia pública a los que el tímpano de Jaca servía de telón de fondo recordaba el proceso biológico de renovación del reptil que perdía su vieja piel tras cuarenta días de ayuno<sup>40</sup>.

En conclusión, la originalidad y carácter enigmático de la obra del *maestro de Jaca*, es decir, su resistencia a la interpretaciones y taxonomías iconográficas tradicionales, radica en la tensión que se produce entre su *inconsciente óptico* habitado por las *Pathosformeln* clásicas y el *consciente textual* cristiano impuesto por las directrices propias de un programa decorativo eclesiástico, resultando en imágenes animadas por una oscilación constante entre su función simbólica, que a su vez se desliza entre varios significados cristianos, y su naturaleza sintomática.

#### EL MAESTRO DEL SÁTIRO Y LAS OSCILACIONES DEL DESEO

“Jaca resultó ser uno de esos paraísos terrenales que todavía conserva intacta toda la belleza que un Dios benevolente y una inspirada Edad Media le otorgaron... Por todas partes se encuentran tesoros de suma importancia todavía sin publicar, esperando a ser descubiertos. Alguna de las fotografías que le voy a enviar... van a causarle una profunda impresión”.

Carta de A. K. Porter a B. Berenson (24 de mayo de 1924)<sup>41</sup>

<sup>38</sup> D. SIMON, “El tímpano de la catedral de Jaca”, en *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. III (Zaragoza, 1994), pp. 405-19; D. Ocón Alonso, *Tímpanos románicos españoles: Reinos de Aragón y Navarra*, 2 vols. (Madrid: Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense, 1987), vol. 2, p. 128; e *ibid.*, “Problemática del crismón trinitario”, *Archivo español de arte* 56 (1983): 242-63. Para una recapitulación actualizada de argumentos en torno al tímpano de Jaca, véase J. MANN, *Romanesque Architecture and Its Sculptural Decoration in Christian Spain, 1000-1120: Exploring Frontiers and Defining Identities* (Toronto: University of Toronto Press, 2009), pp. 132-60.

<sup>39</sup> D. SIMON, “El tímpano de la catedral de Jaca”, p. 413.

<sup>40</sup> Para el concepto de *figura* como principio operativo en la creación de significado iconográfico por medio de relaciones tipológicas, véase el clásico estudio de E. AUERBACH, *Figura* (Madrid: Trotta, D. L. 1998). Para la contraposición de este concepto con el de *creatura*, véase F. PRADO-VILAR, “*Iudeus sacer*: Life, Law, and Identity in the ‘State of Exception’ called ‘Marian Miracle’”, en *Judaism and Christian Art*, H. L. KESSLER y D. NIRENBERG (eds.) (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2010), en prensa, pp. 157-86.

<sup>41</sup> Citado en J. MANN, “Romantic Identity, Nationalism and the Understanding of the Advent of Romanesque Art in Christian Spain”, *Gesta* 36.2 (1997): 156-64, esp. p. 162. Véase también, *ibid.*, “Georgiana Goddard King and A. Kingsley Porter Discover the Art of Medieval Spain”, en *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, R. L. KAGAN (ed.) (Chicago: University of Illinois Press, 2002), pp. 171-92, esp. p. 180. Quiero expresar mi agradecimiento a Janice Mann por su generosidad al proporcionarme una transcripción de la versión completa de esta carta.



Fig. 15. Capitel del Sátiro (ca. 1105-10), Catedral de Jaca (Foto: A. García Omedes)

Escondido en la penumbra del ábside sur de la Catedral de Jaca se encuentra lo que es, sin duda, el desnudo más extraordinario de la Edad Media: la figura de un sátiro absorto en un éxtasis que impulsa su cuerpo en un giro ascendente entre dos criaturas híbridas (fig. 15). Realizada ca. 1105-1110 por un artista de la generación siguiente al *maestro de Jaca*, esta *figura serpentinata* decora un capitel procedente del claustro de la catedral, cuyo conjunto escultórico se dispersó tras su demolición en el siglo XVII, siendo reutilizadas algunas de sus piezas en diversas partes del templo mientras que otras acabaron como material de construcción en la fábrica urbana de Jaca<sup>42</sup>. Una serie de fotografías, como la que se conserva en el Arxiu Mas de Barce-

<sup>42</sup> F. AZNÁREZ LÓPEZ, “El claustro de la Catedral de Jaca”, Zaragoza 14 (1961): 171-79. El estilo del capitel corresponde al de las mejores obras del taller de la *Porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse (con paralelos cercanos en los animales de los relieves de las mochetas) y de las esculturas procedentes de la desaparecida portada norte o *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Para una visión general de la escultura hispano-languedociana: G. GAILLARD, *Les debuts de la sculpture romane espagnole: Leon, Jaca, Compostelle* (París: P. Hartmann, 1938); y M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques: de Conques a Compostelle* (Mont-de-Marsan: Comité d'études sur l'histoire et d'art de la Gascogne, 1990). Para la cronología de Saint-Sernin de Toulouse y de la Catedral de Santiago: Q. CAZES y D. CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse: De Saturnin au chef-d'oeuvre de l'art roman* (Graulhet: Odyssée, 2008); y M. A. CASTIÑEIRAS, “La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo”, en *Siete maravillas del románico español* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2009), pp. 227-89. Para dos discusiones detalladas sobre la cronología de la tradición escultórica de Frómista-Jaca y de la corriente hispano-languedociana: F. PRADO-VILAR, “*Saevum facinus*”, p. 198, n. 63; e *ibid.*, “*Lacrimae rerum*”, p. 218, n. 43.

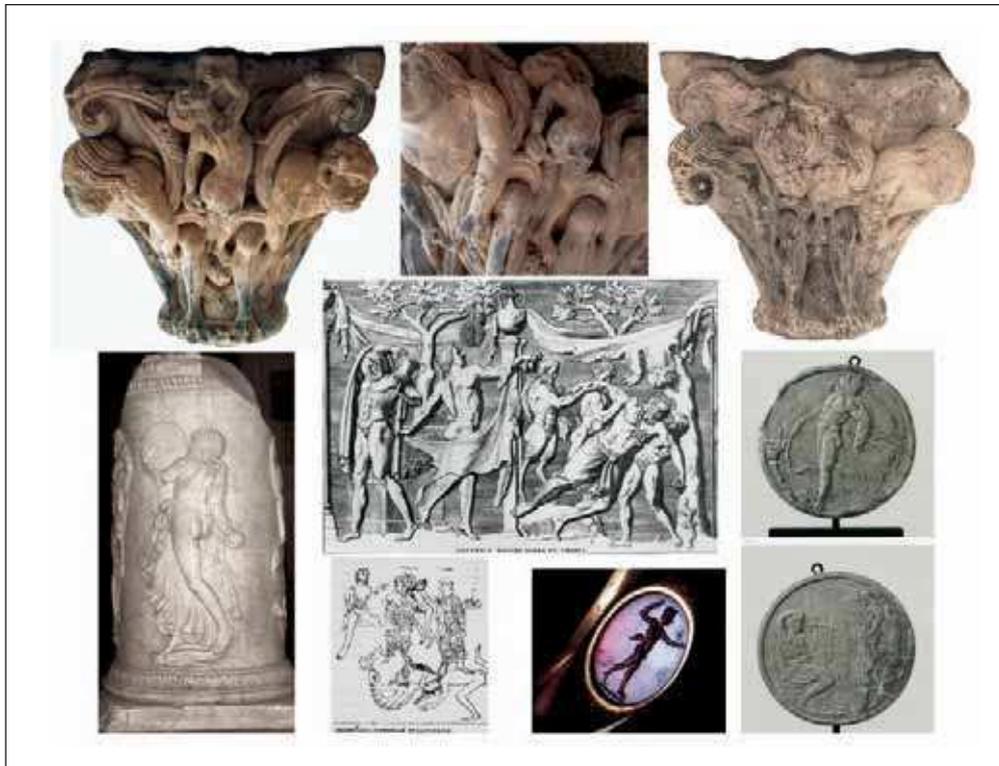


Fig. 17. Capitel del Sátiro y montaje de obras del repertorio de *thiasos* dionisiaco (Fotos de capitel: A. García Omedes)

lona, tomada en 1917 (fig. 16), muestran el capitel formando parte de diferentes estructuras antes de ser recolocado como soporte de mesa de altar. Resulta curioso observar cómo aun siendo la figura más espectacular de la obra, el sátiro se vio relegado al mundo de las sombras durante todo su periplo en el siglo XX. Quizá el responsable de colocarlo en los recovecos del ábside sur fue Íñiguez Almech, restaurador de la catedral, quien, a pesar de esconderlo, no duda en exaltar su belleza al describir este capitel en uno de sus trabajos: “mujeres semidesnudas... con garras en vez de pies y referencia mejor que al infierno al purgatorio... por la deliciosa figurica de un niño, en modo alguno infernal”<sup>43</sup>. Ciertamente, como si se tratase de uno de esos ángeles caídos del tercer canto del *Infierno* de Dante, a los que “echó el Cielo por no ser menos hermoso, y el profundo infierno tampoco quiso recibir por la gloria que le podrían reportar a los demás culpables” (*Inf.* III, 40-42), el sátiro ha sido condenado al purgatorio historiográfico de la invisibilidad, mientras

<sup>43</sup> F. ÍÑIGUEZ ALMECH, “La escatología musulmana en los capiteles románicos”, *Príncipe de Viana* 108-109 (1967): 265-75, esp. p. 272. Esta obra maestra de la escultura europea ha sido recientemente trasladada al remodelado Museo Diocesano de Jaca donde, al fin, ha pasado a ocupar el lugar privilegiado que le corresponde.

que otra obra más tardía, y considerablemente inferior desde cualquier parámetro de análisis posible, como es la famosa Eva procedente del dintel de la desaparecida Portada Norte de la Catedral de San Lázaro de Autun todavía se celebra hoy como “el desnudo más seductor de la Edad Media”<sup>44</sup>. Un simple análisis visual revela que comparar el sátiro de Jaca con la Eva de Autun es como comparar una escultura de Cellini con una de Benedetto Antelami. Frente a la plasticidad turgente, sinuosa y aérea del sátiro, Eva es una figura de anatomía invertebrada y sumaria que permanece resignada a arrastrarse en el espacio plano definido por el bloque cuadrangular que la enmarca. Como quedará manifiesto en estas páginas, las causas de la diferente fortuna de estas dos esculturas en la historiografía, es decir, la invisibilidad de una frente a la sobre-exposición de la otra, no se encuentran en el mérito artístico intrínseco de cada una de ellas ni en su relevancia histórico-artística sino que apuntan a una serie de deficiencias fundamentales en los paradigmas tradicionales que se aplican al estudio del románico y que se muestran incapaces de articular la grandeza de una obra de estas características.

Si el *maestro de Jaca* había encontrado su Antigüedad en el universo de la tragedia, este genial artista, al que he denominado el *maestro del sátiro* en honor a su obra maestra, la hallará en el imaginario del *thiasos* dionisiaco. Modelos clásicos para la contorsión extática de esta figura pueden encontrarse en numerosos ejemplos de sátiros y ménades danzantes, de gran difusión en sarcófagos romanos<sup>45</sup>, aras cilíndricas, como las de Itálica y el Museo del Prado, de la que aquí se reproduce el magnífico grabado publicado por Giovanni Bellori en su *Admiranda Romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia* (1693) cuando esa obra se encontraba en Roma<sup>46</sup>, *oscilla* como el ejemplo de Dresde<sup>47</sup>, e incluso en la glíptica como el anillo

<sup>44</sup> Lejos de ser una obra desconocida, lo cual podría haber explicado su ausencia del canon de la escultura románica y de la historiografía, el capitel del sátiro ha estado a disposición de historiadores del arte desde los años 40 del siglo XX en una obra de referencia tan básica y fundamental como el *Ars Hispaniae*, donde se publica una excelente fotografía, véase J. GUDIOL RICART y J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*. *Ars Hispaniae* vol. 5 (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1948), p. 134, fig. 213.

<sup>45</sup> La relación entre la postura del sátiro y figuras similares en sarcófagos romanos ha sido apuntada también por D. L. SIMON, “Art for a New Monarchy: Aragon in the Late Eleventh Century”, *Anales de Historia del Arte* 21 (2010) en prensa.

<sup>46</sup> Para el ara de Itálica, conservada en el Museo Arqueológico de Sevilla (nº de inv. ITA0126): P. LEÓN ALONSO, *Esculturas de Itálica* (Sevilla: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales, 1995), pp. 158-59. Para el altar del Prado (antes conocido como el *puteal de la reina Cristina de Suecia*): *Entre Dioses y Hombres: Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde y el Museo del Prado*, catálogo de exposición (Madrid: El Viso, 2008), pp. 214-18. Para el grabado, véase el Corpus Informático Belloriano <http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/bellori/blrCGI?cmd=1&w=12&u=Tesoro+Regina+Cristina.+Scena+Bacchica+1&pg=044>

<sup>47</sup> Para el *oscillum* de Dresde: *Entre Dioses y Hombres*, pp. 223-26 y 387-88. Otros ejemplos de *oscilla* con iconografía de *thiasos* dionisiaco se pueden encontrar en: E. J. DWYER “Pompeian oscilla collections”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 88.2 (1981): 247-306; y A. BACCHETTA, *Oscilla, Relievi sospesi di età romana* (Milan: Il Filarete, 2006). Un interesante estudio de conjunto sobre las cuestiones suscitadas por esta tipología de objetos es R. TAYLOR, “Roman oscilla. An Assesment”, *Res: Anthropology and Aesthetics* 48 (2005): 83-105.

del museo de Cádiz (fig. 17)<sup>48</sup>. Sin embargo, al igual que sucedía con el *maestro de Jaca*, una simple catalogación de modelos figurativos resulta insuficiente para entender la complejidad formal y conceptual del *Nachleben* que caracteriza la obra de este artista. Sólo mediante una inmersión en el imaginario de los rituales dionisiacos, como el que aparece escenificado en el magnífico altar neóatico del Museo del Prado, podemos llegar a *reconstruir* el proceso agónico de *deconstrucción, aprehensión y superación* al que el artista sometió a sus modelos a tres niveles: motivos figurativos, estructura compositiva y poética del cuerpo.

Con respecto a la figuración descubrimos que no sólo el sátiro procede del mundo clásico sino también el felino de patas invertebradas que se contorsiona en la cara contigua del capitel –inspirado directamente en las pieles de pantera sostenidas por los sátiros durante sus danzas rituales, como se puede ver en el anverso del *oscillum* de Dresde o en el altar del Prado, donde otra gran piel de pantera, animal sagrado de Dioniso, cuelga extendida de uno de los árboles a modo de *parapetasma*-. Otros dos capiteles procedentes del claustro de la catedral y atribuibles al taller del *maestro del sátiro*, aunque no necesariamente a su mano, dan testimonio del amplio repertorio dionisiaco en el que se inspiran sus obras. Uno de ellos hacía las funciones de soporte en el otro extremo de la mesa de altar donde se encuentra el capitel del sátiro, y también ha sido trasladado al Museo Diocesano<sup>49</sup>. Está decorado en las esquinas con cuatro figuras masculinas híbridas, dos de ellas barbadas, que remiten directamente a la tipología de Pan, como el que aparece en el ara del Prado, con barba poblada, orejas grandes y apuntadas y patas de animal. El otro capitel, hoy conservado en la Iglesia de Santiago de Jaca, remite a modelos que se enmarcan dentro de otra variante de la iconografía dionisiaca representada por sarcófagos del Triunfo de Dioniso y las Estaciones, uno de cuyos mejores ejemplos es el llamado “sarcófago Badminton” del Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 18)<sup>50</sup>. Una simple meditación visual sobre un montaje de motivos del capitel y del sarcófago permite percibir la sutilidad del dialogo formal del *maestro del sátiro* con sus fuentes y el proceso de metamorfosis al que somete a los detalles más puntuales del modelo: la disposición en perfil de los rostros de las

<sup>48</sup> Para el anillo con un entalle representando un sátiro danzante del museo de Cádiz (nº inventario DJ16692): M. D. LÓPEZ DE LA ORDEN, *La glíptica de la Antigüedad en Andalucía* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 1990), p. 149, nº 130 (la colección posee una gran variedad de entalles de sátiros).

<sup>49</sup> También ilustrado en J. GUDIOL RICART y J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, p. 134, fig. 214.

<sup>50</sup> Para este sarcófago: E. BARTMAN, “Carving the Badminton Sarcophagus”, *Metropolitan Museum Journal* 28 (1993): 57-75. El programa iconográfico del capitel, relacionado con un ciclo astrológico de las estaciones, ha sido estudiado en profundidad por Sonia C. SIMON, quien también ha señalado su relación con sarcófagos antiguos de este tema: “Iconografía de un capitel del Claustro de la Catedral de Jaca”, en *Relaciones de la Corona de Aragón con los estados cristianos peninsulares*. Actas del Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Jaca, 1993, vol. 3, I. Falcón (ed.) (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1997), pp. 423-36. Para una exposición de las diferentes hipótesis sobre su iconografía, con bibliografía actualizada, véase: D. OCÓN, “Capitel de la Iglesia de Santiago de Jaca”, en *Santiago y Europa*, pp. 300-1.

*Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro...*



Fig. 16. Capitel del Sátiro (ca. 1105-10). Catedral de Jaca (Foto: Arxiu Mas)



Figura 18 Capitel del claustro de la Catedral de Jaca conservado en la iglesia de Santiago de Jaca y montaje de detalles del “Sarcófago Badminton”

figuras, de carrillos carnosos y ojos enmarcados por párpados de moldura tubular; la diversidad de texturas de los peinados, en los que las coronas de laurel y ramas que se enzarzan entre el pelo de los personajes del sarcófago se transforman en gorros y tocados en los del capitel; los frutos que acarrea en su clámide una figura del capitel derivan directamente de los que porta un joven que acompaña a la madre tierra en el sarcófago (similar incluso en la transformación de su corona de laurel) u otros motivos vegetales como la rama trilobulada que agarra un *putto* del sarcófago y que inspira el tallo rematado en una suerte de flor de lis que sostiene un personaje del capitel; la disposición general del Dioniso central del sarcófago, cabalgando una gran pantera, da la pauta compositiva para la relación de los personajes del capitel, de torso frontal y rostro de perfil o en tres cuartos, con las grandes cabezas de león que se asoman por sus flancos para articular las esquinas del capitel. A través de las obras del taller de este maestro, en fin, penetramos en un verdadero *Atlas Mnemosyne* dionisiaco al observar otra gran variedad de motivos del repertorio báquico que tienen su origen en otras tipología de sarcófago de las estaciones, por ejemplo de aquellos que incluyen retratos de clípeo, donde aparecen modelos para la “matrona” del capitel (y para la representación general de figuras en busto), o los pequeños *putti* cabalgando panteras y leones, un motivo

incorporado directamente de forma temprana al repertorio del románico hispano (cfr. fig. 10)<sup>51</sup>. Si tuviésemos que encontrar un símbolo para el *Nachleben* de las formas que caracteriza la corriente estilística que va desde el *maestro de Orestes-Caín* al *maestro del sátiro* lo hallaríamos en este capitel, en el objeto circular que sujeta una de sus figuras. Como ha señalado Sonia Simon, se trata de un *ouroborus*, el dragón serpentiforme que se muerde la cola y que, desde Antigüedad constituía la imagen primordial del eterno retorno.

Volviendo al capitel del sátiro y al altar del Prado, un análisis detenido de la estructura compositiva de este último, repetida frecuentemente en otros ejemplos de *thiasos* dionisiaco, nos permite adentrarnos en el segundo aspecto de los modelos clásicos que capturó la atención del artista medieval. Suspendido del árbol central, en el eje axial sobre el que pivota el sátiro danzante, se encuentra un *oscillum* decorado con otro sátiro que, haciéndose eco de la disposición del anterior, crea una especie de *mise-en-abîme* ascendente imbuido de un fuerza anti-gravitacional que contrasta con la pesadez y aplomo de las robustas figuras que lo rodean, silenos ebrios tambaleándose y el híbrido Pan, dando lugar a una composición que se dinamiza en ritmos estáticos alternos. El *maestro del sátiro* llevará a sus últimas consecuencias esta compleja articulación rítmica de los modelos clásicos transformando la difícil morfología del capitel en un entorno artístico privilegiado para la creación de una obra cuya sofisticación espacial y plástica no será igualada en el corpus del arte europeo hasta el Renacimiento italiano. Lo hace usando, por un lado, la función tectónica del capitel –enfanzada por la posición agachada y la tensión muscular de las figuras laterales– para realzar, por contraste, la ligereza de un cuerpo que parece flotar suspendido en el espacio; y, por otro lado, diseñando un cuerpo en escorzo cuya plenitud plástica se revela sólo desde la posición más baja del espectador con respecto a la línea de arcadas. De esta forma, en su recorrido por el claustro, el visitante se encontraba con una figura ondulante y aérea suspendida en medio de un jardín continuo de vegetación natural y escultórica habitada por criaturas fantásticas e imágenes sacras –una bella evocación del efecto del patio de una casa romana donde jardines con fuentes y esculturas eran circunvalados por un peristilo de cuyos intercolumnios colgaban *oscilla* que giraban con el viento otorgando a su figuración un efecto dinámico de animación<sup>52</sup>. El *oscillum* de Dresde constituye una ejemplo excepcional de la

<sup>51</sup> Para los grabados que se reproducen en el registro inferior de la fig. 18 (sarcófago de las estaciones con *imago clipeata* y sarcófago con *putto* cabalgando un león), véase el Corpus Informático Belloriano <http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/bellori/blrCGI?cmd=1&w=12&u=Palazzo+Mazzarini.+Rilievo+Bacchico+2&pg=047> y <http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/bellori/blrCGI?cmd=1&w=12&u=Palazzo+Mazzarini.+Rilievo+Bacchico+2&pg=047>

<sup>52</sup> Para un *oscillum* “aragonés” decorado con máscaras teatrales conservado en el Museo de Huesca (nº de inv. 08515): *Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*, catálogo de exposición (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007), p. 310.

explotación consciente de la relación entre la dinámica pendular del soporte y la figuración interna, tanto en el anverso, decorado con el sátiro danzante, como en el reverso que muestra la degollación de Marsias, tema favorito en la Antigüedad, desde la escuela de Pérgamo, para el estudio de la representación del cuerpo humano suspendido en el espacio.

Además de aspectos figurativos y compositivos, el *maestro del sátiro* conseguirá crear una poética del cuerpo revolucionaria para su época, 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 –un deseo que está irremediabilmente condenado a permanecer insatisfecho debido a la insuficiencia de la visión para apropiarse de la imagen, generando de esta forma un impulso sinestético que contribuye a transformar la *figura* en *presencia*. En efecto, tanto por su articulación anatómica como por su textura epidérmica, el sátiro expande los límites de la visión al dominio del tacto, suscita una necesidad de palpar la escultura, exacerbando en cierta medida el carácter táctil que de por sí tiene la visión en las teorías ópticas medievales, según las cuales el ojo irradia rayos de energía que alcanzan a acariciar físicamente a su objeto<sup>53</sup>. Por lo tanto, la concepción plástica de esta figura –y por extensión la de todo el capitel, que en su circularidad turgente encuentra su principio generador en la sinuosidad ondulante del sátiro–, fuerza al espectador a *interpretar* al nivel de la experiencia somática enlistando a su propio cuerpo en la creación del significado, es decir, genera niveles de significado *extra-textuales* por medio de un proceso complejo de interacción entre los cuerpos localizados a ambos extremos de la línea de visión, uno que oscila de forma elusiva en los espacios elevados de la arcada, y el otro que se ve obligado a una búsqueda peripatética constante procurando la satisfacción visual plena. No cabe duda, en conclusión, que el *maestro del sátiro*, a diferencia del *maestro del Orestes-Caín* de Frómista y del *maestro de Jaca*, quienes todavía se veían cautivados por una cierta “ansiedad de la influencia” con respecto al arte de la Antigüedad<sup>54</sup>, consiguió *volatilizar*, literal y figurativamente, a sus modelos, creando una obra que no puede caracterizarse como un mero acto de *revival* de lo clásico o producto de una indefinido “gusto por la Antigüedad” sino que se trata de una propuesta de vanguardia para el arte de su tiempo. Se puede afirmar con certeza del sátiro de Jaca, por lo tanto, obviando cuestiones de género, lo que

<sup>53</sup> La bibliografía sobre óptica y teorías de la visión en la Edad Media es amplia, pero citaré aquí sólo el capítulo correspondiente del extraordinario libro de M. JAY por tratar estas cuestiones desde una perspectiva teórica más ambiciosa en el marco de un estudio general sobre el lugar de la visión en el pensamiento occidental, M. JAY, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2008), capítulo 1.

<sup>54</sup> Véase, H. BLOOM, *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía* (Madrid: Editorial Trotta, 2009).

de la Eva de Autun han dicho otros autores, más por proyección subjetiva, que por los méritos propios de la obra: “Esta escultura [es] una de las más sensuales de toda la plástica románica. En ningún lugar se trata el cuerpo... con tal realismo de curvas y semejante belleza perturbadora”<sup>55</sup>. En efecto, 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 obsceno y lo grotesco. Pero aquí lo erótico, como hemos visto, no tiene origen textual sino que se genera en el espacio creativo abierto por la tensión entre las *Pathosformeln* clásicas, en este caso procedentes del mundo de las pasiones desatadas del *thiasos* dionisiaco, y el *consciente textual* cristiano. El significado iconográfico cristiano del capitel se puede discernir mediante una comparación con un dibujo que ilustra un manuscrito del *Tratado de los ocho Vicios* de Halitgarius procedente de Moissac (Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Lat. 2077, fol. 173r)<sup>56</sup>. La página donde se representa la lucha entre la castidad y la lujuria muestra un sátiro desnudo estirándose para tocar la cabeza de *Luxuria*, significando el deseo carnal que se apodera de la mente de ésta al mirar al hombre que, a su lado, remanga sus ropas en actitud obscena. Esta combinación figurativa recuerda a la del capitel donde el sátiro está rodeado de criaturas híbridas con patas abiertas, pelo desordenado, rasgos demoníacos y garras de pájaro, que remiten a la iconografía de la lujuria y las pasiones desenfrenadas<sup>57</sup>. Tanto en su aparición en el capitel como en la miniatura, el sátiro constituye una figura que mantiene la misma forma, función y significado que en la Antigüedad, reflejando su supervivencia textual en el mundo cristiano, como en las descripciones de Isaías de la destruida Babilonia:

“Y Babilonia, hermosura de los reinos, gloria del orgullo de los caldeos, será como cuando Dios destruyó a Sodoma y a Gomorra; nunca más será poblada ni habitada de generación en generación; no pondrá tienda allí el árabe, ni los pastores harán descansar allí sus rebaños; mas dormirán allí bestias fieras; y sus casas se llenarán de hurones; allí habitarán hijas del búho, y allí saltarán *sátiros*. Aullarán las hienas en

<sup>55</sup> T. S. R. BOASE citado en D. GRIVOT y G. ZARNECKI, *Gislebertus. Sculptor of Autun* (Nueva York: The Orion Press, 1961), pp. 8-9. Para otras apreciaciones en esta línea, véase O. K. WECKMEISTER, “The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35 (1972): 1-30, esp. p. 28, n. 144.

<sup>56</sup> Para este manuscrito: Ch. FRAISSE, “Un traité des vertus et des vices illustré à Moissac dans la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle”, *Cahiers de Civilisation Médiévale* 42 (1999): 221-42.

<sup>57</sup> Varios capiteles decorados con la misma combinación de personaje desnudo, danzando o tocando un instrumento, rodeado de figuras híbridas, se encuentran en el claustro de Saint-Michel de Cuixa (ca. 1140), una obra que se sitúa estilísticamente en las postrimerías derivativas de la tradición hispano-languedociana y remite a modelos centrales de dicha tradición como los del taller del *maestro del sátiro* de Jaca. Se reproducen estos capiteles en: T. E. A. DALE, “Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa”, *Art Bulletin* 83. 3 (2001): 402-36, esp. pp. 410-11.

sus torres fortificadas y los chacales en sus lujosos palacios. Está próximo a llegar su tiempo, y sus días no se prolongarán” (*Isaías* 13:19-22)<sup>58</sup>.

Sin embargo, si bien el mensaje *textual* del capitel es la condenación de la lujuria, presentándonos un páramo de vegetación salvaje habitado por sátiros y otras criaturas del inframundo, su puesta en escena busca el efecto opuesto al situar en el centro de su configuración artística una figura desnuda que 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. Podemos detectar un desplazamiento similar de lo textual, si bien más tenue, en otras esculturas del estilo hispano-languedociano, como la famosa Mujer Adúltera de la Catedral de Santiago de Compostela, en la que la iconografía y el estilo se contraponen también en una relación dialéctica. A nivel del texto, esta figura pertenece a la iconografía que busca que los fieles no caigan en los pecados de la carne. Sin embargo, en su puesta en escena plástica, el artista ha creado una de las figuras femeninas más seductoras del románico –una imagen que, al igual que el sátiro de Jaca, codifica lo erótico como un “efecto” de la forma–. En estos casos, por lo tanto, el estilo busca provocar una reacción que subvierte el significado iconográfico.

En conclusión, la cuestión de la identificación iconográfica, tanto *pre-textual* como *con-textual*, que es el foco de la mayoría de los estudios del románico y un factor determinante en la formación del canon de la escultura románica, es aquí periférica a la cuestión esencial que viene dada por un estilo cuya poética visual, al igual que en el mundo clásico, se centra en el cuerpo humano y su capacidad somática y *extra-textual* para afectar al espectador. Cualquier análisis de una obra como ésta que simplemente esté enfocado a la descodificación de su iconografía y a la descripción de su función iconológica dentro del contexto general del discurso moralizante del claustro, es decir, a su reducción a texto, obviaría los aspectos más esenciales en los que se asienta su relevancia histórico-artística. Es, por lo tanto, en las deficiencias de los paradigmas tradicionales para definir esa relevancia his-

<sup>58</sup> En la Vulgata, San Jerónimo tradujo el término hebreo *sirim* que aparece en *Isaías* 13:21 y 34:14 como *pilosi* (peludos o salvajes), pero diversos autores se decantaron por otras traducciones, entre ellas sátiro, siguiendo, como el propio Jerónimo nos explica, “las fábulas de los gentiles”. En relación a este asunto, San Jerónimo explica en su comentario a *Isaías* 34:14: “Y en ella le saldrán al encuentro, según LXX, diversos fantasmas de demonios o, como todos los otros han trasladado según el hebraico *sirim e iim*, onocentauros, peludos y la lamia, descritos en las fábulas y ficciones de los poetas gentiles”, véase SAN JERÓNIMO, *Comentario a Isaías: Libros I-XIII* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007), p. 779. De la misma forma que los comentaristas cristianos recurrían a las “fábulas de los gentiles” para hacer inteligibles a sus lectores conceptos como *sirim*, relacionándolos con sátiros u otros personajes del inframundo dionisiaco, también los iconógrafos y artistas recurrían a las formas en las que los “gentiles” habían visualizado a estos personajes, fácilmente identificables en la Edad Media en monumentos clásicos como los que constituyen las fuentes de este capitel. Vemos aquí una continuidad textual, iconográfica, y funcional similar a la de las Furias en su trasvase del sarcófago de Husillos al capitel de Caín de San Martín de Frómista.

tórico-artística donde encontramos las causas del desplazamiento artificial de esta magistral obra a los márgenes del canon del románico. A diferencia de la Eva de Autun, una figura de nombre bíblico, perfectamente adaptada a los presupuestos metodológicos tradicionales, y estratégicamente situada en el centro geopolítico en el que éstos se formularon, el sátiro no tiene nombre, su presencia 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, unos tradicionales y otros de más reciente creación, que todavía perviven en el análisis de la génesis y evolución de la plástica románica: “adaptación al marco,” “dialécticas de la marginalidad”, etc. Si la *Ninfa* fue la figura migratoria icónica en el proyecto de Warburg centrado en el *Nachleben* del Renacimiento italiano, las figuras que podrían ocupar sin duda ese lugar en cualquier meditación sobre las características formales y conceptuales del *Nachleben* “dionisiaco” que se observa en el estilo hispano-languedociano, son la *Furia* y el *Sátiro*, transfigurados constantemente a lo largo del Camino de Santiago, desde los modillones de Saint-Sernin de Toulouse, pasando por sus múltiples apariciones en los capiteles de Jaca, hasta el fiero San Andrés de orejas apuntadas de la jamba derecha de la Portada de Platerías de la Catedral de Santiago (fig. 19).

A parte de la definición de sus características intrínsecas y de su relevancia histórico-artística, la cuestión histórica fundamental que ha de plantearse ante una obra como el capitel del sátiro, y otras de la misma corriente estilística, es la siguiente: ¿Cuáles son los constituyentes del entorno cultural que creó las “condiciones de posibilidad” para que este fenómeno se produzca, es decir, que permitió la transposición de un modelo clásico que sitúa el cuerpo desnudo en el centro de su poética visual al espacio sagrado de una iglesia cristiana? Las líneas generales de una respuesta quedarán aquí meramente apuntadas. La formación y difusión de un estilo centrado en una poética del cuerpo en el Camino de Santiago no puede dissociarse de la cultura lúdica que se desarrolló en los florecientes centros urbanos donde se erigieron estos monumentos. El siglo XI fue testigo de una revolución poética en las literaturas de la península ibérica, especialmente la árabe y la hebrea, centrada en los temas del amor, la belleza y el deseo sexual<sup>59</sup>. Poetas itinerantes, especialmente componiendo en hebreo y romance, viajaban libremente entre las cortes islámicas y cristianas en busca del patrón más generoso. Este *milieu* de frontera marcado por contactos interculturales dará lugar a la explosión de la cultura trovadoresca a finales del siglo XI, una cultura que convirtió al cuerpo humano en el objeto primordial de una erótica de la visión y el deseo. Si la literatura secular sólo penetró tímidamente en los grandes programas monumentales a nivel iconográfico (el guión), jugó sin embargo un papel esencial en la creación de

---

<sup>59</sup> Véase, por ejemplo, C. ROBINSON, *In Praise of Song: The Making of Courtly Culture in al-Andalus and Provence, 1005-1134 A.D.* (Leiden: Brill, 2002).



Figura 19: Montaje en torno a los temas del “Sátiro”, la “Furia”, y el “Tímpano”

esa sensibilidad y sensualidad plástica que se reflejó fundamentalmente a nivel del estilo (la puesta en escena). Esta fluctuación entre lo textual y lo oral en el contexto del románico se puede ilustrar con un juego semántico entre las diferentes acepciones de la palabra *tímpano* (fig. 19)<sup>60</sup>. Por un lado está el tímpano orgánico, sobre el que se registran las impresiones sónicas, y por otro el tímpano arquitectónico sobre el que se inscribe el texto dogmático. Ambos se erigen en *portales* para un encuentro, pero uno es permeable, subjetivo e íntimo, mientras que el otro es inmutable, objetivo y metra-narrativo. El tímpano orgánico es el pasaje para la entrada del deseo somático más volátil mientras que el tímpano pétreo es el medio a través del cual se materializa el texto legislativo en la esfera pública para ejercer su función reguladora sobre el amplio espectro de fantasías. Es sólo cuando realizamos una *oscilación* metodológica entre un *tímpano* y otro, cuando podremos empezar a delinear los parámetros para un modelo de análisis que permita una reconsideración del lugar del cuerpo en la escultura románica –un modelo que tenga

<sup>60</sup> Para una reflexión teórica, muy diferente a la aquí expuesta, en torno a la palabra *tímpano* en el contexto de la crítica filosófica, véase J. DERRIDA, “Tímpano”, en *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 1998), pp. 15-35.

en cuenta el papel del cuerpo, no sólo como un motivo iconográfico conectado a una matriz textual, sino como una entidad somática “en toda su materialidad, deseo contradictorio y subjetividad psicológica”<sup>61</sup>.

Al final de este periplo, regresamos a 1923, año que vio la publicación de la monumental obra de A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*<sup>62</sup>. Integrada por nueve volúmenes de fotografías y sólo uno de texto, la obra de Porter se erige a la vez en un diario en imágenes de sus viajes por las rutas de peregrinación y en una sucesión de paneles de *Mnemosyne* donde su discurso sobre el estilo se articula y aprehende visualmente estableciendo relaciones entre las obras. Inspirado en los estudios del filólogo francés Joseph Bédier, quien había sostenido que el movimiento de los juglares y peregrinos por el Camino de Santiago había propiciado la creación y divulgación de la poesía épica, Porter propuso un similar principio generativo para la formación del románico. Retomando esta idea, podríamos concluir diciendo que el arte románico es un arte peripatético creado para un cuerpo y una mente peripatéticos. Es un estilo que se genera en una serie de *desplazamientos*, entre modelos clásicos e iconografía cristiana, entre la cultura eclesiástica y la secular, entre lo textual y lo oral, entre lo visual y lo táctil, entre el símbolo y el síntoma, entre una economía psíquica basada en la posesión y otra basada en la búsqueda. Como intuía Porter, para poder llegar a entender el arte románico en toda la grandeza y complejidad de sus *desplazamientos*, haciendo justicia a la belleza de las obras que esos geniales artistas nos han dejado, el historiador del arte debe realizar un desplazamiento más profundo y abandonar el sedentarismo intelectual para aventurarse hacia lo desconocido, en una suerte de exilio interior que al final se transfigura en un *nostos* de regreso al hogar. En un perceptivo e inteligente semblante del pionero profesor de Harvard, Janice Mann subraya este aspecto:

“Para Porter, el proceso de la historia del arte era el del viaje, físico y figurado, a la frontera. Su sentido del éxito como historiador del arte se veía satisfecho por medio del desplazamiento desde las áreas conocidas de la disciplina hacia lo desconocido, de forma similar a como el progreso en la colonización de Norteamérica requería la migración desde la civilización hacia las tierras vírgenes”<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> En un excelente artículo sobre M. Schapiro, M. Camille apuntó en esta dirección al afirmar: “En mi opinión, un modelo mucho más innovador y poderoso para el historiador del arte de hoy en día son los ensayos que Schapiro escribió en los años 30, donde el cuerpo en toda su materialidad, deseo contradictorio y subjetividad psicológica, en vez del texto en su racionalización a través del lenguaje, es el foco de la exploración de la historia visual”, véase M. CAMILLE, “How New York Stole the Idea of Romanesque Art”, *Oxford Art Journal* 17 (1994): 65-75, esp. p. 74. Para una evaluación diferente de los trabajos de M. Schapiro, con una crítica de esta valoración que hace Camille de sus contribuciones, véase F. PRADO-VILAR, “Tragedy’s Forgotten Beauty: The Medieval Return of Orestes”, en *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, Millennium Studies Series, Jas Elsner and Janet Huskinson (eds.) (Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2010), pp. 83-118, esp. pp. 109-14.

<sup>62</sup> A. K. PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 vols. (Boston: Marshall Jones Company, 1923).

<sup>63</sup> J. MANN, “Romantic Identity, Nationalism, and the Understanding of the Advent of Romanesque Art in Christian Spain”, p. 162.

Coincidiendo con la publicación de su magna obra, en ese año 1923 de referencia en el que Warburg consiguió subyugar a los monstruos que lo atormentaban escribiendo el *Ritual de la Serpiente*, Porter pronunció una valiente conferencia en la Sorbona, posteriormente publicada con el título de “Stars and Telescopes”, donde advirtió del empobrecimiento que supone el someter el estudio del arte a la camisa de fuerza de los paradigmas asépticos y despersonalizados de una historia que, en esa época, al igual que en los peores ejemplos de la nuestra, tendía a enmascarar sus deficiencias metodológicas más básicas y su carencia de visión en un pseudo-cientifismo decimonónico:

“Hace un siglo, no cabe duda que era urgente, e incluso necesario, esconder el interés por el arte tras la máscara de la ciencia... Y entonces lo que ha ocurrido es que los andamios que deberían permitirnos subir y ver mejor, amenazan con bloquear por completo nuestra visión. El objetivo y finalidad del telescopio no es el telescopio, sino las estrellas”<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> A. K. PORTER, “Stars and Telescopes”, en *Beyond Architecture* (Boston, 1928), pp. 28-53. Durante su estancia como profesor invitado en la Sorbona en 1923, Porter no solo demostró su valentía en sus propuestas teóricas generales sino también en la sustancia de sus hipótesis históricas pues las conferencias que impartió allí, ante una audiencia en gran parte recalcitrante y hostil, formaron el núcleo del libro que publicó cinco años más tarde, *Spanish Romanesque Sculpture*, 2 vols. (París y Florencia, 1928), donde criticaba la tendencia francocéntrica de los estudios del románico con su obstinación por trazar etiologías predicadas en la prioridad de los monumentos franceses, a la vez que cuestionaba sus concepciones evolutivas afirmando que las obras maestras no siempre se encuentran en la culminación cronológica de una tradición estilística. Véase L. SEIDEL “Arthur Kingsley Porter: Life, Legend, and Legacy”, en C. H. SMYTH y P. M. LUKEHART (eds.), *The Early Years of Art History in the United States. Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars* (Princeton: Princeton University, 1994), pp. 97-110.