

creatividad y Etnografía en la **comunidad** de villa y tierra de SEPÚLVEDA

TRABAJO Y VIDA BAJOMEDIEVAL
DE LA ICONOGRAFÍA DE LOS
CAPITELES DE LOS PÓRTICOS
DE SUS IGLESIAS ROMÁNICAS

Autora: **Isabel Rodrigo Martín**

Tutor: **José Luis Alonso Ponga**

 **BI** COLECCIÓN
**Becas de
Investigación**



INSTITUTO
DE LA
CULTURA
TRADICIONAL
SEGOVIANA

MANUEL GONZÁLEZ HERRERO

Edita

Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana
Manuel González Herrero
DIPUTACIÓN DE SEGOVIA

Diseño y maquetación

Paulino Lázaro

Fotografías

Juan José Misis

Impresión

Ceyde Comunicación Gráfica

I.S.B.N.

978-84-17191-01-6

Depósito Legal

SG-27-2018

© De los textos, gráficos y fotografías, sus autores.

Reservados todos los derechos.

Prohibida la reproducción total o parcial de la obra, sin autorización expresa de los titulares.

Índice

Presentación de Francisco Vázquez Requero	7
Prólogo de José Luis Alonso Ponga	9
Agradecimientos	11
Introducción	13
CAPÍTULO 1	
Introducción metodológica	15
Hipótesis, objetivos y resultados	15
Metodología y fuentes	18
CAPÍTULO 2	
El arte románico	29
El arte románico	29
El románico en Segovia y su provincia	39
Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda	43
CAPÍTULO 3	
La imagen como representativa de modelos sociales y transmisora de ideología	51
Los modelos sociales e ideología transmitidos y representados a través de la imagen	51
Los testimonios de la imagen	53
Iconografía e iconología	65
CAPÍTULO 4	
Las imágenes representadas en los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda. Estudio experimental	75
Contexto histórico y experimental	75
Estudio experimental	78
Fases de la investigación	79
CAPÍTULO 5	
Conclusiones	111

Bibliografía	119
Anexo	125
Epílogo	
Arte y comunicación: una vinculación necesaria	169
Tutor	
José Luis Alonso Ponga	171
Autora	
Isabel Rodrigo Martín	173

Presentación

No se entendería la filosofía ni el sentido del arte románico sin prestar atención a la importancia que tuvo su iconografía, utilizada para transmitir unos mensajes que fueran accesibles y comprensibles para la mayoría de la población.

Los templos, a pesar de su sencillez arquitectónica, encierran una riqueza iconográfica muy reseñable utilizada para contribuir a la “evangelización” de la comunidad. Los fieles, desde el primer momento de llegar a las iglesias ya se encontraban con diferentes escenas o imágenes, que bien esculpidas en pórticos o en los capiteles de las columnas narraban diferentes episodios de historia bíblica, pero también intentaban transmitir una determinada ideología y representar los modelos sociales de la época.

Esta particular forma de divulgar el mensaje ha traído como consecuencia un importante legado en el patrimonio pictórico y escultórico del románico, clave en la historia del arte.

Este trabajo investiga y divulga la particular aportación que realiza al románico segoviano el conjunto de capiteles de varios templos sepulvedanos, ejemplos significativos dentro de este estilo. Lo hace analizando varios aspectos: su técnica, su escultura, su iconografía y su mensaje; y clasificándolos según sus motivos, escenas, oficios, personajes u objetos empleados.

Además, aporta el valor añadido de estudiar el conjunto desde un nuevo punto de vista, como es el de la comunicación a la hora de utilizar un medio, en este caso escultórico, para trasladar un determinado mensaje.

Espero que el lector disfrute con este interesante estudio y le permita ahondar en el conocimiento de nuestro valioso patrimonio arquitectónico, esta vez desde una interesante perspectiva, como es la del papel que juegan las escenas de piedra como vehículo comunicativo.

Francisco Vázquez Requero
Presidente de la Diputación de Segovia

Prólogo

La Iglesia, desde su institucionalización, aprovechó las imágenes para transmitir sus mensajes a los fieles, sobre todo cuando se enfrentaba, lo más común en la Antigüedad y la Edad Media, con unos seguidores en su mayoría iletrados. Pero al mismo tiempo, desde los primeros siglos, quizás por la influencia del judaísmo y otras corrientes que predominaban en Oriente, hubo grupos que pensaron que las imágenes contribuían a camuflar el verdadero valor divino de las creencias, cuando no eran una demostración de idolatría. Así se llegó a las luchas iconoclastas bizantinas del s. VIII entre los defensores y detractores del uso de las imágenes. Triunfó la corriente que defendía que estas podrían ser de gran ayuda para que el pueblo comprendiese el mensaje religioso. Guillermo Durando recoge la doctrina del papa san Gregorio, quien al filo del s. VII aconsejaba a los sacerdotes la necesidad de explicar claramente a los fieles el significado de las imágenes, porque, en sus palabras: "Una cosa es adorar las pinturas, otra cosa es aprender, a través de la historia, lo que representan, lo que se debe adorar".

El Románico es el periodo artístico de mayor florecimiento iconográfico tanto en la escultura como en la pintura, aunque los grandes espacios polícromos de los templos hayan llegado a nosotros bastante mermados. Las iglesias se convirtieron en un libro donde los campesinos podían admirar escenas que contaban con todo detalle historias religiosas y profanas, de origen histórico o fabuladas. Sin embargo, no siempre el texto iconográfico e iconológico era asequible a la mentalidad campesina. Es más, quizás tampoco nosotros somos capaces de desentrañar la complejidad polisémica de frescos y capiteles.

Para una mentalidad como la nuestra, acostumbrada a reducirlo todo a categorías diádicas (bueno/malo, sagrado/profano, civil/religioso), hay muchos matices culturales que se nos escapan, porque no hemos encontrado la manera correcta de interpelar estas manifestaciones. Con frecuencia nos llama la atención que escenas consideradas profanas aparezcan en el interior de los templos, espacios sagrados para nuestra mentalidad. La percepción de la sacralidad no coincide con la de la Edad Media en la que el templo era, entre otras cosas, la casa común del pueblo donde se reunía en congreso, se juntaba para los oficios religiosos y finalmente donde encontraba sepultura.

Las figuras de los capiteles y canecillos con frecuencia son herméticas y solo los iniciados, los que dominan los códigos de la descodificación, son capaces de iluminar sus mensajes enriquecidos con el paso del tiempo porque acumulan una estratigrafía

mensajera. Un capitel historiado ha sido y es un vehículo de transmisión de ideas. En el momento de su talla se refleja la mentalidad de los tallistas y sus mecenas, para los turistas y visitantes actuales muestra un discurso acorde con la perspectiva y la visión que tenemos hoy de aquella época. Sin embargo, desde el primer momento se erige en un texto aprovechado por el clero para sus predicaciones y para el adoctrinamiento del pueblo. El capitel leído como un texto de doctrina, de mentalidad, de costumbres o de modelos de vida es mucho más rico que si lo observamos solamente desde la perspectiva de un elemento artístico.

El trabajo de Isabel Rodrigo Martín, planteado como una antropologización polisémica de estas representaciones histórico artísticas, es encomiable. Consigue con su estudio arrojar luz sobre figuras y composiciones, que hasta ahora se consideraban simplemente curiosas, haciéndolas hablar en múltiples registros: como representantes de un románico segoviano, como ejemplo de riqueza artística medieval y como textos emplazados en un espacio de gran simbolismo cívico-religioso. Al final propone una nueva metodología de acercamiento al arte a través de la capacidad que tiene de mostrar la creatividad artística y los complejos modelos de vida de una sociedad.

Este libro contribuye a manifestar la variedad y riqueza antropológica de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda. Nos permite ampliar los horizontes culturales y los patrimoniales, porque el riguroso trabajo de campo y la reflexión teórica de la que parte nos acerca a aspectos poco conocidos o insuficientemente estudiados, dotando de renovados matices algo que ya comenzaba a considerarse semánticamente clausurado.

José Luis Alonso Ponga

Tutor de la Beca

*Director de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición
Universidad de Valladolid*

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer a la Diputación Provincial de Segovia y al Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero, a través de su presidente, D. Francisco Vázquez Requero, y de su diputada delegada de Cultura, Sara Dueñas Herranz, el esfuerzo y trabajo que realizan por sacar adelante proyectos de investigación y publicaciones etnográficas en la provincia de Segovia. Ha sido una suerte poder contar con esta beca de investigación para profundizar en la iconografía que encontramos en los capiteles de las iglesias románicas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda. Trabajo que deja abiertas nuevas vías de investigación a lo largo de toda la provincia de Segovia.

Por otra parte, me gustaría agradecer a D. José Luis Alonso Ponga la tutorización de este trabajo de investigación, así como la pasión transmitida durante los últimos doce meses. Sin su visión crítica y su esfuerzo personal, este proyecto de investigación no hubiera sido posible.

Los viajes por la provincia no habrían sido los mismos sin la compañía de Ángel Luis Navarro y de Eva y Ana. Junto a ellos he descubierto la inmensidad del románico y los secretos que esconde en cada una de sus obras.

A mis padres y hermano, sin ellos no habría encontrado la inspiración, la emoción y la satisfacción de una investigación bien estructurada y realizada. Ellos son un apoyo constante además de una fuente de sabiduría en la que refrescarte en los momentos más complicados.

Querría mostrar mi más sincero agradecimiento a D. Juan José Misis, por el trabajo documental realizado en cada una de las fotografías que componen e ilustran este trabajo.

También quiero tener un recuerdo especial en forma de agradecimiento a D. Francisco Egaña, por la revisión crítica de los documentos que componen este trabajo de investigación, así como por compartir conmigo la idea de que el arte es un elemento de compromiso, un ejercicio de responsabilidad y un acercamiento al conocimiento, sin límites, sin fronteras y sin exclusividades.

A Raúl Eguizábal, el que fuera mi director de tesis doctoral, fue él quien me inició en la apasionante aventura de entender la estrecha relación que existe entre el arte y la comunicación.

No quisiera cerrar este apartado de agradecimientos sin acordarme de todas las personas que han estado a mi lado en este proyecto y con las que he podido compartir sonrisas y momentos de aliento. Sin vuestra compañía todo sería mucho más aburrido.

Introducción

Interés por la investigación

El estudio de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la **Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda** podría justificarse simplemente por su interés artístico, pero al abordarlo en esta investigación desde un prisma multidisciplinar y enfocándolo bajo la lente de la capacidad comunicativa y artística, el estudio toma un renovado valor.

Este será precisamente el enfoque de la presente investigación. Por una parte, se aborda el estudio, desde un enfoque eminentemente teórico, del arte y la comunicación, las relaciones y vínculos que surgen entre ambos conceptos, así como sus notas características y diferenciadoras. En un segundo lugar, abordaremos el estudio de los capiteles como objeto de conocimiento, analizando y evaluando su función como vehículo de saberes, transmisor de creencias, valores, modelos de comportamiento, normas sociales, modas y modos de posicionamiento ante la realidad, la cultura y sus agentes.

El estudio teórico se completa y fundamenta mediante el análisis de una segunda fase, de carácter experimental, en la cual se recopila una muestra significativa de los capiteles de las iglesias románicas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, se catalogan estableciendo categorías significativas que nos permitan abundar en un conocimiento más profundo de su trascendencia cultural y de su influencia social. Fruto del establecimiento de esas categorías podemos analizar en profundidad una serie de índices e indicadores referidos al contenido y a la función de cada uno de los capiteles estudiados.

Se pretende conseguir con esta investigación realizar un estudio científico completo que aborde el análisis de una muestra significativa de los capiteles de las iglesias románicas, tema poco estudiado y que servirá para resaltar la importancia del arte en el contexto de su época y en la transmisión de los usos y costumbres del momento en el que se construyeron.

También pensamos que el arte es mucho más que simple estética, que las implicaciones sociales y culturales pueden trascender en un momento determinado. Desde tal convencimiento entendemos que este tipo de estudios que se aproximan al arte desde la comunicación, y que se inspiran en la trascendencia social y cultural del arte, completan la construcción de la historia de los territorios y fundamentalmente de los pueblos. Es posible que haya una historia escrita con mayúsculas, una historia oficial construida desde el rigor de los acontecimientos, pero no menos cierto es que existe otra historia, la de las gentes, la de los pensamientos y sentimientos como los expresados en los capiteles.

CAPÍTULO 1

Introducción metodológica

“... desde que las ciencias humanas se reconocieron como tal, ‘el saber y el hacer’ se desafían mutuamente como objetivos”¹.

[Martínez Gastey, 1999, p. 223]

Hipótesis, objetivos y resultados

Hipótesis del trabajo

A la hora de establecer la formulación de la hipótesis para la presente investigación y, una vez delimitado el objeto de estudio, es necesario tener en cuenta que, al ser un fenómeno tan complejo, nos vemos obligados a concretarlo e identificarlo para hacerlo comprensible.

Así pues, al definir la hipótesis partimos de la afirmación de Kerlinger, que proponía que la hipótesis debe definirse siempre como:

“Declaración conjetural de las relaciones entre dos o más variables”².

[Kerlinger, 1970, p. 51]

Este autor identifica los dos requisitos imprescindibles que tienen que tener las hipótesis acertadas, es decir, aquellas que hacen posible extraer conocimientos significativos:

1. Las relaciones entre variables.
2. Comprobar las implicaciones que permiten probar las relaciones.

Añade, a estos dos criterios subordinados, que las hipótesis descubren la compatibilidad con el conocimiento actual y que se enuncian tan económicamente como sea posible. Medawar describe la hipótesis y su función de la siguiente manera:

“Todos los avances del entendimiento científico, a cualquier nivel, empiezan con una aventura especulativa, una preconcepción imaginativa de lo que pudiera ser cierto, una preconcepción que siempre y necesariamente va un poco más lejos (algunas veces mucho más lejos) de cualquier cosa de la cual tenemos autoridad lógica y fática para creer en ella. Es la invención de un mundo posible o de una fracción minúscula de ese mundo. Se expone entonces la conjetura a la crítica para encontrar si tal mundo imagina-

¹ MARTÍNEZ GASTEY, P. (1999). “La investigación cualitativa” en *La fuerza de la publicidad*. Madrid: Cuadernos Cinco Días.

² KERLINGER, F. N. (1970). *Foundations of Behavioural Research*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, p. 51.

*rio se parece al real o no. Sin embargo, el razonamiento científico es en todos los niveles una interacción entre dos episodios de pensamiento, un diálogo entre dos voces, una imaginaria y crítica la otra; un diálogo, si se quiere, entre lo posible y lo real, entre proyecto y práctica, conjetura y crítica, entre lo que puede ser verdad y lo que es el caso de hecho”.*³
(Medawar, 1972, p. 138)

El estudio iconográfico de los capiteles de las iglesias románicas nos obliga a concretar los recursos, técnicas, medios y manifestaciones sociales y culturales que configuraron la historia política y social del periodo en el que se construyeron y el papel que el arte tuvo para transmitir la ideología y representar los modelos sociales y estilos de vida.

La identificación y análisis de los capiteles ayudará y permitirá extraer conclusiones que posibilitará clasificar aspectos poco estudiados y a veces confusos del arte como fenómeno comunicativo.

En consecuencia, teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, partiremos de las siguientes premisas:

1. El arte es un fenómeno comunicativo que informa, expresa, representa y crea.
2. El estudio iconográfico de los capiteles permite alcanzar diferentes ámbitos del saber artístico, científico y comunicativo.
3. Observar con rigor las imágenes representadas en los capiteles de las iglesias románicas constituye un punto de partida para conocer y comprender la realidad física y social.
4. Los capiteles seleccionados en nuestro estudio nos permitirán explorar diferentes ámbitos de la época en la que se produjeron.
5. La base de la eficacia de estas manifestaciones artísticas tiene su origen en la creatividad con que se generaron y en la capacidad comunicativa que atesoraron.
6. El arte (los capiteles románicos), además de cumplir las funciones anteriormente expuestas, tiene el poder de ejercer en el observador un acto de experiencia y esta va a cumplir la función de comprobar si los objetivos planteados y la hipótesis de partida son realistas y aportan novedades importantes para el conocimiento.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, nuestra hipótesis quedaría definida en los siguientes términos:

Hipótesis

Los capiteles de las iglesias románicas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, además de su función arquitectónica, cumplen también otra función transmisora de las costumbres, usos, modas, actitudes, valores y normas de la sociedad propias de la época en que se labraban.

³ MEDAWAR, P. B. (1972). *The hope of progress*. Londres: Methuen, p. 138.

Objetivos

Del planteamiento de la hipótesis, necesariamente, se derivan una serie de objetivos generales y otros, con un carácter más específico, que pretenden señalar qué queremos investigar, para posteriormente definir cómo lo vamos a realizar.

En definitiva, lo que pretendemos conseguir mediante esta formulación de los objetivos es una planificación rigurosa del trabajo de investigación.

Desde ese primer punto de vista más genérico formulamos los siguientes objetivos generales:

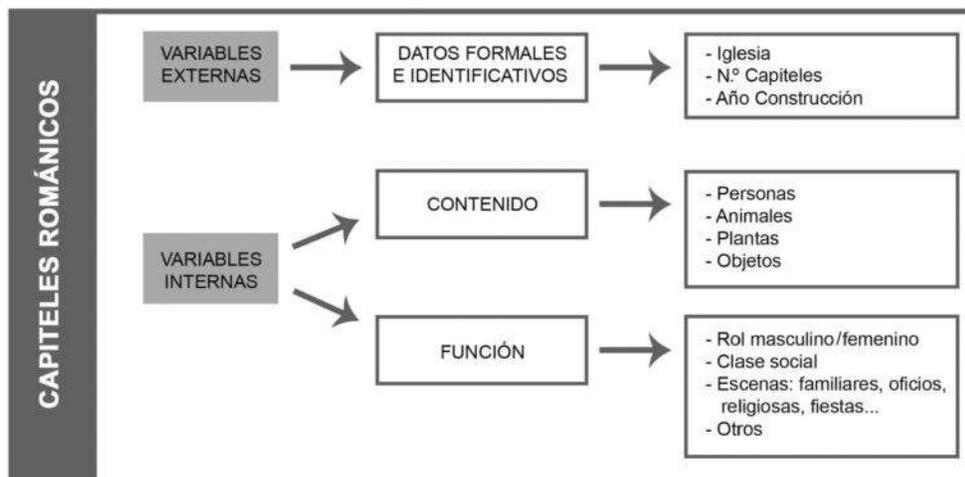
- Descubrir el interés de los capiteles de las iglesias románicas como documento histórico. Comprobar el valor de los capiteles como documento artístico, político, económico y social.
- Analizar las posibilidades de los capiteles románicos para la lectura de las estructuras del pensamiento y representación de una determinada época.

Desde estos objetivos generales se derivan una serie de objetivos específicos que podemos formular de la siguiente manera:

- Analizar el contexto histórico y artístico de la época en la que se construyeron las iglesias románicas.
- Comprobar el pensamiento ideológico y social, con la visión o sensación que producen las imágenes representadas en los capiteles de las iglesias románicas.
- Utilizar las imágenes de los capiteles como fuente de investigación para conocer y valorar el poder en la transmisión de las costumbres y usos sociales.
- Conocer, a través de las imágenes de los capiteles, los valores, actitudes y normas de la cultura de un periodo histórico determinado.
- Ayudar a captar la sensibilidad colectiva de una época a través de la interpretación de las imágenes de los capiteles de las iglesias románicas.
- Reconocer y valorar el legado artístico de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda.

Resultados previstos

Para poder llevar a cabo esta investigación y obtener unos resultados pertinentes debemos partir, en primer lugar, de la selección de la muestra a analizar y del establecimiento de dos fases investigadoras independientes pero complementarias, como queda reflejado en el siguiente gráfico (Cuadro 1):



CUADRO 1. Elaboración propia

En la segunda fase, en la que estudiamos las variables internas, es donde se lleva a cabo un tratamiento estadístico de los resultados obtenidos en el análisis y del que se podrán extraer los indicadores cuantitativos que nos van a permitir describir el contenido y la función de los capiteles de las iglesias románicas. También se obtendrán indicadores cualitativos que completarán y enriquecerán los datos cuantitativos.

Metodología y fuentes

Metodología

Para el estudio de las imágenes como fenómeno comunicativo hay que recurrir obligatoriamente a la Historia del Arte, a la Teoría General de la Comunicación Social y, a la vez, a la Historia de los Medios de Comunicación y a la Historia Universal. Las imágenes existen desde que existe el hombre y sus manifestaciones son tan variadas como numerosas.

Las imágenes forman parte de la cultura y no pueden entenderse si no se tiene un conocimiento de la misma. Por este motivo, el estudio etnográfico de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda debe enmarcarse en el contexto cultural de la época en la que se realizaron. Época en la que la mayoría de la población era analfabeta y gran parte de la información la recibían por la interpretación de las imágenes labradas en los capiteles. Así, los capiteles se convertían en los denominados “libros de piedra” policromados y con gran información de la vida y oficios de la época.

Por consiguiente, este estudio etnográfico no debería referirse solo a lo que es manifiestamente tal, sino a todo el complejo sistema de comunicación humana en un contexto social determinado, donde cada mensaje puede cumplir una función de comunicación o representar un modelo social determinado.

Dadas todas estas consideraciones previas y fundamentales, el estudio ha de ser necesariamente multidisciplinar.

Para abordar el estudio de la imagen tenemos que partir de la Historia de la Comunicación Social y al estudiar un caso concreto como son las imágenes de los capiteles de las iglesias románicas tenemos que considerar los capiteles como el canal donde se propaga la información de las costumbres de la época. De esta forma, no solo tendremos que estudiar la Historia del Arte, sino también acercarnos a otras disciplinas.

Desde otro punto de vista, al acercarnos a los contenidos nos vemos obligados a recurrir a la Historia de las Ideas Políticas y a conocer las normas sociales y los estilos de vida de la época en la que se producen. La Sociología y la Psicología Social nos aportarán datos relevantes en este sentido.

Por todo ello, contemplamos la etnografía dentro de un contexto de la Historia de la Comunicación con todos los supuestos a los que nos hemos referido con anterioridad, con la única peculiaridad de prestar atención a las imágenes que se produjeron en ese momento y que tenían la función de informar a la población, así como de representar sus costumbres.

Nuestro estudio pretende remarcar el valor de los capiteles románicos como medio para transmitir la vida de los hombres, así como los oficios, costumbres y quehaceres diarios de la época, a través de la ornamentación de las iglesias. Se pretende valorar la importancia social, cultural y económica de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda.

Nuestro estudio iconográfico pretende abarcar múltiples aspectos de la vida social, desde la educación a la política, desde la religión a la guerra y, por supuesto, a la comunicación social en general.

Por esta razón, necesitamos recurrir a una teoría de las ciencias sociales que se caracteriza por su indeterminación. En este sentido, Mouly⁴ identifica las siguientes características de una buena teoría que puedan servir como criterios adecuados:

- Un sistema teórico debe permitir que se puedan probar empíricamente.
- La teoría debe ser compatible tanto con la observación como con teorías previamente validadas.
- Deben establecerse las teorías en términos sencillos.

En este sentido, **Maslow** (1954) señala las nueve funciones de la ciencia que quedan reflejadas en el siguiente cuadro⁵:

⁴ MOULY, G. H. (1978). En: COHEN, L. y MANION, L. *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La Muralla, S. A. p. 41.

⁵ MASLOW, J. A. (1954). *Motivation and personality*. Nueva York: Harper and Row. En: COHEN, L. y MANION, L. *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La Muralla, S. A., p. 41.

Funciones de la ciencia
1. Su función indagadora de problemas, formuladora de cuestiones, animadora de presentimientos, productora de hipótesis.
2. Su función examinadora, comprobadora, certificadora; tratar y comprobar hipótesis; repetición y comprobación de experimentos; compilación de hechos.
3. Su función organizadora, teorizadora, estructuradora; búsqueda de generalizaciones cada vez más amplias.
4. Su función acumuladora de historia erudita.
5. Su faceta tecnológica; instrumentos, métodos y técnicas.
6. Su faceta administrativa, ejecutiva y organizativa.
7. Sus funciones editora y educativa.
8. Sus aplicaciones al uso humano.
9. Su apreciación, disfrute, celebración y glorificación.

Fuente: Maslow, J. A. (1954) ⁴

Las imágenes y su contemplación merecen nuestra más profunda admiración y respeto, pues son, sin lugar a dudas, una herramienta imprescindible para la construcción del pasado, puesto que son un producto del tiempo en el que fueron creadas pero, a la vez, sirven para disfrutarse y poder ser nuevamente recreadas y repensadas y, en cierta forma, condicionan el futuro en tanto que configuran la representación de la realidad y la percepción de la misma.

Las investigaciones en humanidades, como es la nuestra, y en los límites de metodologías cualitativas se presentan escurridizas y complicadas de abordar. Aspectos como la creatividad artística, la mirada, enmarcadas en variables de análisis epistemológicas y socioculturales, políticas o económicas, se hacen difíciles de cuantificar o, más bien, es improbable y con falta de rigor cualquier intento cuantificador, pues debemos evitar que ciertos paradigmas o modelos de investigación nos lleven a los límites que Gombrich pudiera señalar como futuribles:

*"[...] las eruditas notas a pie de página referentes a manuales litográficos cederán el paso a tablas estadísticas que correlacionen el tamaño de las pinturas con las fluctuaciones en las inversiones, todo ello respaldado por ordenadores, claro está"*⁶.

[Gombrich, 2004, p. 186]

En el estudio cuantitativo señalaremos únicamente el número total de piezas que componen la muestra seleccionada y su clasificación en las distintas categorías.

⁶ GOMBRICH, E. H. (2004). *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y en el arte*. Barcelona: Debate, p. 186.

Nuestro estudio se inscribirá, fundamentalmente, en un modelo cualitativo, en el que podemos asumir que vamos a caminar por arenas movedizas, especulativas, pero, por otro lado, libres en cuanto a propuestas creativas en el modo de afrontar el estudio, siendo esa, asimismo, la actitud esencial en toda investigación. No se trata de buscar y abordar nuevos temas como de indagar sobre aspectos poco transitados. Además de describir hechos y exponerlos vamos a trabajar con las ideas, y más que limitarnos a fechas vamos a tratar de construir una síntesis nueva de esas ideas. El enfoque analítico y descriptivo recoge el cruce de diferentes disciplinas como la Historia del Arte, y la Iconografía que permite y sustenta la investigación.

En el ejercicio de indagaciones y pesquisas no renunciamos a instrumentos de rigor para abordar dicho estudio. Los textos de los principales teóricos de nuestro campo de investigación, remitiendo a la tradición teórica, los documentos originales de las ideas estudiadas del periodo en cuestión, las reflexiones, así como la documentación visual y los análisis comparativos de la misma serán nuestros principales instrumentos.

En esa idea de comunión entre los posibles lazos y relaciones variables que ha presentado el arte y la investigación científica, es en la que se inscribe los márgenes teóricos de nuestro proyecto de investigación, y cobra mayor sentido esta metodología que permite transitar por modelos de pensamiento en la parte del conocimiento visual que le corresponde, más allá de fechas y hechos; lo que sería:

“Escribir la historia del arte en función de soluciones a problemas”⁷.

(Gombrich, 2004, p. 186)

El problema de los giros en los procesos del crear y la mirada, efectivamente, cómo, por qué y qué respuestas dan los artistas ante los problemas de carácter creativo, y cómo utilizan su obra para perpetuar las ideas políticas, religiosas, o los modelos sociales que son encrucijadas del conocimiento, de naturaleza epistemológica.

Asimismo, no queremos dejar de señalar –como última anotación a nuestras propuestas en el aspecto del enfoque de estudio–, que la perspectiva señalada como modo para abordar el estudio que nos proponemos, cercano a los postulados metodológicos de Panofsky, de Gombrich y la Escuela Warburg, también tengan su porqué y una prolongación en el ámbito educativo. Separándonos, por otro lado,

“(...) del paradigma hegeliano que nos invita a buscar el significado sintomático del cambio estilístico. Este paradigma ha contribuido indudablemente a la popularidad de los estudios históricos del arte en el contexto de la educación liberal. Expone la promesa de una historia sin lágrimas, un curso de exploración en el que el Partenón pueda ser diagnosticado como una expresión del espíritu griego y en el que una visión de la catedral de Chartres ahorre al estudiante la molestia de leer los enrevesados argumentos a los escolásticos”⁸.

(Gombrich, 2004, p. 186)

⁷ GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p.186.

⁸ *Ibid.*

Pero nosotros preferimos esa “empresa común en zona inexplorada”, a pesar de los fantasmas:

“Desde luego, todos hemos empleado fórmulas de encantamiento y todos hemos disparado contra fantasmas inexistentes, pero al menos deberíamos adiestrarnos, nosotros y a nuestros estudiantes, en ese espíritu de crítica y de autocrítica que es lo único que logra que las búsquedas intelectuales valgan la pena. Una de las consecuencias más indeseables de la industria académica es, me parece a mí, una cierta atrofia de la discusión, como si una vigorosa crítica pudiera poner en peligro las posibilidades de promoción de un colega”⁹.

[Gombrich, 2004, p. 188]

Esperamos que los fantasmas a los que nos enfrentemos no sean en esencia inexistentes o no tengamos la tentación de crearlos en exceso, o carezcamos de la agudeza de descubrirlos y excluir los errores en nuestro trabajo de investigación. Pero, sobre todo, esperamos y deseamos que este trabajo y este recorrido nos sirva para ejercitarnos en el manejo y reflexión de las ideas y que este viaje, esta experiencia, pueda ser revertida en un mayor conocimiento, lo que, sin duda, hará que valga la pena.

Para el estudio y análisis de los capiteles románicos como medio transmisor de las costumbres y valores de la sociedad segoviana nos centraremos principalmente en las aportaciones de Panofsky (1892-1968), ya que su influencia sigue siendo un referente imprescindible en la mayoría de los estudios histórico-artísticos de los últimos años. Panofsky inaugura una escuela historiográfica con la que pretende recuperar la unidad de la obra de arte, como él mismo señala:

“Un buen estudio del contenido no solo es útil para la comprensión Histórica de una obra de arte, sino también enriquece y clarifica la expresión estética de una forma peculiar”¹⁰.

[Panofsky, 1930, p. 30]

En nuestro estudio partimos de los tres niveles de significado que propone Panofsky:

1. Nivel Pre-Iconográfico. Reconocimiento.
2. Nivel Iconográfico. Significado.
3. Nivel Iconológico. Sentido Profundo.

[Niveles que desarrollaremos más exhaustivamente a lo largo del proyecto de investigación].

Contemplamos, además, distintos enfoques psicoanalíticos, estructuralistas y de la Historia del Arte y de todos ellos extraemos unas cuantas reflexiones generales que

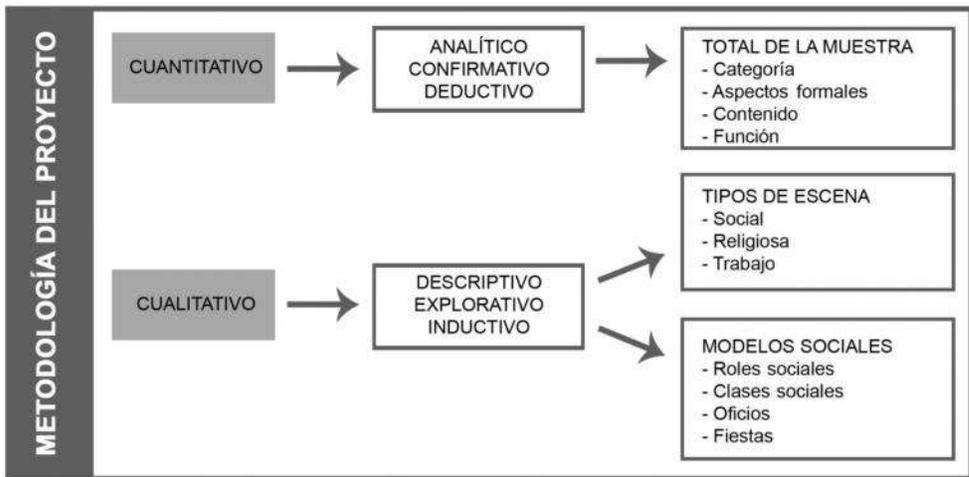
⁹ GOMBRICH, E. H., (2004). *op. cit.*, p.188.

¹⁰ PANOFSKY, E. (1930). *Hercules an Scheidewegw and andere antike Bildstoffe inder neveren Kunst, Studien der Bibliothek. Warburg*, XVIII. Leipziy_Berlin. Citado en HOLLY, M. A. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Cornell University Press (1.^a ed., 1984), p. 30.

nos van a ser muy útiles en el estudio de las imágenes representadas en los capiteles de las iglesias románicas y su valor informativo, educativo y representativo de modelos sociales.

- Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época.
- El testimonio de las imágenes debe ser situado en un “contexto” o, mejor dicho, en una serie de contextos: cultural, político, religioso, económico...
- El testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual.
- En el caso de las imágenes el investigador se ve obligado a leer entre líneas, fijándose en los detalles, en las ausencias y presencias y todo aquello que pueda ser utilizado para extraer información.

A modo de síntesis proponemos la metodología que queda reflejada en el siguiente gráfico (Cuadro 2):



CUADRO 2. Elaboración propia

El objeto de estudio de nuestra investigación se llevará a cabo en dos fases consecutivas. En la primera fase, partiremos de una introducción general y necesaria para centrar el objeto de estudio. En la segunda fase, tomaremos como referencia las iglesias románicas más representativas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, realizando un viaje a través de las imágenes que están representadas en sus capiteles como modelos transmisores de cultura, costumbres e ideologías. Finalmente, concluiremos con un capítulo donde comprobaremos si se han alcanzado los objetivos planteados, así como una verificación de la hipótesis propuesta como punto de partida.

La primera de las fases del estudio se centrará en un plano teórico conceptual que nos permitirá definir de forma clara y precisa la imagen, así como establecer claramente

las semejanzas y diferencias con otros tipos de comunicación. La iconografía como representativa de la realidad social nos llevará a la reconstrucción de la cultura de la época.

Por tanto, en esta primera fase nos centraremos en una visión general del fenómeno estudiado que necesariamente establecerá las perspectivas, los límites y los anclajes en los que nos apoyaremos para llevar a cabo un estudio más en profundidad en la segunda fase de la investigación.

Esta primera fase constituye una visión general del objeto de estudio, tal como queda reflejado en el siguiente gráfico (Cuadro 3).

Capítulo	2	3
Estudio Etapa	Teórico conceptual.	Teórico conceptual descriptivo.
Tarea	Revisión conceptual.	Contextualización histórica y evolución de la imagen.
Finalidad	Delimitación del objetivo de estudio, sus antecedentes artísticos y la relación de los mismos con la sociedad en la que se producen.	Estudio y reflexión del papel de la imagen como transmisor de ideología y representativo de modelos sociales.
Soporte Teórico	Historia del Arte. Historia de la Comunicación. Historia General de las CC. Sociales. Historia Universal. Teoría de la Cultura.	Historia. Teoría de la Comunicación. Teoría de la Cultura. Sociología. Historia del Arte.

CUADRO 3. Elaboración propia

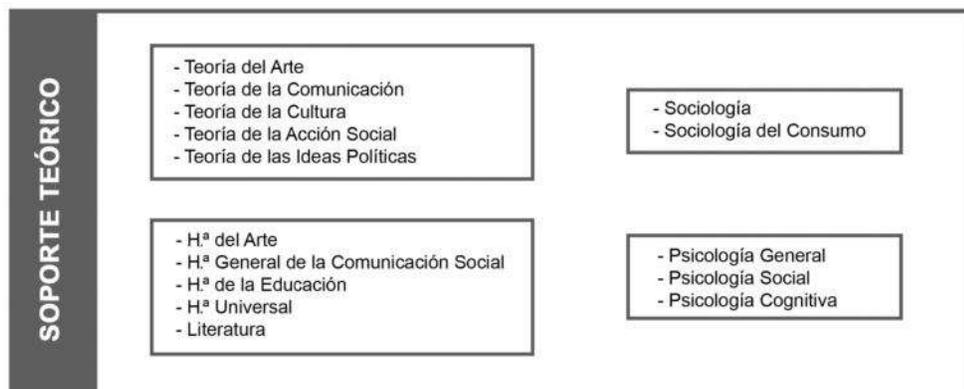
En la segunda fase, nos centraremos en el estudio de las iglesias románicas y de los capiteles en los que de forma ornamental se describen los distintos motivos sociales, costumbres, escenas religiosas y oficios de la época. Los pasos que seguiremos en esta segunda fase quedan representados en el siguiente gráfico (Cuadro 4).

Capítulo	4	5	Anexo
Estudio Etapa	Teórico histórico, cualitativo, cuantitativo descriptivo.	Conclusiva.	Documentos.
Tarea	Contextualización, historia y descripción. Trabajo temporal.	Grado de cumplimiento de los objetivos generales y específicos. Verificación de la hipótesis.	Fotografía del total de la muestra. Hojas de registro del trabajo experimental. Ficha individual del análisis de las iglesias románicas y de sus capiteles.
Finalidad	Conocer y describir los oficios y costumbres de la sociedad en la que se producen, así como su contribución a la difusión de su contenido como medio de información. Análisis y resultados de la muestra analizada.	Comprobar cómo a través del arte y de la participación en las actividades culturales se puede contribuir a la difusión de la forma de vida de una sociedad concreta. Nuevas vías de investigación.	Ejemplificaciones del papel de la imagen y su función divulgativa y representativa de los modelos sociales.
Soporte Teórico	Historia del Arte. Teoría de la Cultura. Historia de la Educación. Psicología Social.		

CUADRO 4. Elaboración propia

Es precisamente la naturaleza multidisciplinar del asunto objeto de investigación, la que se configura como la mejor justificación de la necesidad de estudiar la imagen y sus múltiples posibilidades.

El hecho de tener que recurrir a diferentes disciplinas y extraer de ellas conclusiones precisas nos proporcionará una visión global del valor de los estudios iconográficos, con la seguridad de que dichas disciplinas cuentan con una tradición amplia y sus teorías están basadas en investigaciones rigurosas y aceptadas por la comunidad científica (Cuadro 5).



CUADRO 5. Elaboración propia

La visión global que conseguimos con el carácter multidisciplinar del estudio se verá ampliada y completada por los diferentes enfoques específicos que, con una mayor profundidad, se van a realizar a lo largo del trabajo de investigación.

De esta manera, cabe señalar que, mediante el estudio **teórico conceptual**, conseguiremos definir y delimitar correctamente el objeto de estudio con gran rigurosidad.

Mediante el estudio **teórico descriptivo** podremos crear un marco contextualizador del objeto de estudio que lo enriquece y fundamenta.

El análisis **histórico-social** nos llevará a conocer la evolución que ha sufrido la imagen a lo largo de la historia y nos permitirá analizar su función propagandística a la vez de constituir un fiel reflejo de la realidad en el periodo histórico señalado.

Así, el investigador debe conocer al sujeto y sus interrelaciones, por lo que es imprescindible recurrir a la Psicología general, cognitiva y social.

La **Psicología general**, en tanto que estudia al individuo y su conducta.

La **Psicología cognitiva**, en cuanto que considera la imagen como parte de la comunicación con su respectiva influencia en la adquisición de los valores, las actitudes y las normas de los ciudadanos.

La **Psicología social** considerará tanto al emisor como al receptor de la imagen como sujetos que interactúan con la realidad social y establecen relaciones interpersonales que conforman, en muchas ocasiones, los estilos de vida de cada momento histórico.

También se hace necesario recurrir a la **Sociología**, porque nos va a permitir estudiar el comportamiento de los grupos sociales y sus interacciones. La integración del individuo en un grupo social condiciona y, en algunos casos, determina las ideas, las opiniones e incluso las ideologías.

En ningún caso debemos perder un enfoque que, desde la Teoría de la Comunicación, nos posibilite investigar las imágenes, pues estas no pueden estudiarse de forma ais-

lada, deben incluirse dentro de la Teoría de la Comunicación, puesto que los estudios iconográficos son una forma concreta de comunicación.

La politología y el estudio de las ideas políticas deberán ser áreas del saber básicas para comprender el adoctrinamiento religioso en cuanto que esta se destina a la instauración o perpetuación de estructuras de poder y por tanto de una innegable naturaleza política y religiosa.

Por último, durante toda la investigación se recurrirá a la observación. Acudir a la ejemplificación corresponde a una doble necesidad, por una parte de reafirmar todas las ideas expuestas de forma teórica y, por otra, de ilustrar las características del periodo analizado, comprobando el papel que desempeña la imagen en la configuración de la realidad social.

La última parte del trabajo consistirá en la verificación de la hipótesis planteada así como una constatación del grado de cumplimiento de los objetivos formulados, tanto generales como específicos.

Fuentes

“La mayoría de las investigaciones, en cualquier campo de actividad, están sustentadas en una serie de datos que se obtienen fundamentalmente de las fuentes de información y las obras de referencia”¹¹.

(Marcos Recio, 2007, p. 36)

En esta cita encontramos una clara diferencia entre fuentes de información y obras de referencia.

Las fuentes de información han sido definidas por diferentes autores; así, en el *Manual de fuentes de información* podemos leer:

“Se consideran fuentes de información a los materiales o productos originales o elaborados, que aportan noticias o testimonios a través de los cuales se accede al conocimiento, sea este el que sea”¹².

(Carrizo Saimero, Irueta-Goyone y López de Quintana, 1994, p. 30)

Las fuentes de información nos ofrecerán multitud de informaciones, estudios en profundidad, análisis comparativos, etcétera. Y las obras de referencia nos aportarán las informaciones puntuales sobre un fenómeno más concreto y más delimitado, que quedará recogido en la bibliografía utilizada en el trabajo de investigación.

Las fuentes documentales que se utilizan para el estudio de la propaganda y de los modelos sociales, a través de la imagen, no son distintas a las que se deben manejar en cualquier otro estudio de cualquier otro proceso comunicativo.

¹¹ MARCOS, J. C. (2007). “Las fuentes de la información al servicio de la publicidad. Investigación y Planificación”. En *Nuevas tendencias en la Publicidad del siglo XXI*. Sevilla-Zamora: Comunicación Social, p. 36.

¹² CARRIZO, G., IRUETA-GOYONE, P. y LÓPEZ DE QUINTANA, E. (1994). *Manual de fuentes de información*. Madrid: Cegal, p. 30.

Fuentes primarias

Textos bibliográficos:

Respecto a los textos centrales en nuestra investigación, vamos a establecer una clasificación entre aquellos que se centran en los aspectos epistemológicos específicos que se posicionan en el valor y las funciones de la imagen como motor de las transformaciones en el crear y sus procesos, así como en la importancia en la transmisión de ideologías; y aquellos que centrados en variables socioculturales nos sirvan para conocer la sociedad del momento en que tiene lugar nuestra investigación y contextualizan y completan las argumentaciones de los datos obtenidos en el estudio.

- Textos especializados sobre el uso de la imagen como documento histórico, el método iconográfico, los usos de la imagen y los relacionados con todo lo que concierne a la creación artística y su función social.
- Textos bibliográficos y revistas profesionales del ámbito comunicativo, histórico, sociológico, político y de temática socio-cultural, que nos aportan las bases teóricas necesarias y se constituyen en el punto de partida de nuestro trabajo de investigación.
- Los capiteles románicos de las iglesias de la comarca de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda.
- Como transmisora de ideología: escenas de guerra, religiosas y mitológicas.
- Como representativa de modelos sociales: oficios y costumbres de la sociedad de la época.

Fuentes secundarias

Recurriremos a la sabiduría popular, por lo que tendremos en cuenta los testimonios de personas de la zona estudiada, así como la ayuda de los distintos párrocos, como fuente principal del conocimiento de las iglesias estudiadas. De esta forma, se aportará una visión diferente que en ocasiones nos servirá para clarificar algunos aspectos de nuestro estudio.

Así pues, nuestras fuentes documentales no son otras que las de cualquier otro investigador. Sin embargo, dada la complejidad de la época en la que se produce y el hecho de que abarque casi infinitos aspectos de la vida social, se hace necesario acotar y sistematizar los instrumentos en relación a la temática abordada en nuestro estudio.

CAPÍTULO 2

El arte románico

“El románico ha de explicarlo todo: ha de explicar la biblia, el dogma, el apocalipsis y las vidas de los santos, y para esto está la decoración”.

(Marqués de Lozoya, 1975, p. 11)¹³

El arte románico

Contexto histórico

No es posible explicar un movimiento artístico concreto si no se realiza, al menos, un pequeño acercamiento al contexto histórico y cultural en el que se produce. El arte es un fiel reflejo de los hechos históricos, religiosos y costumbres que se dan en la época en la que surgen.

El arte románico surge en la Europa Occidental en los siglos XI y XII, en medio de un sistema feudal que organizaba la vida política, económica y social. En este momento histórico la población vivía convulsionada por las guerras y las invasiones, por lo que muchos se convirtieron en fieles seguidores de los señores feudales y de la iglesia cristiana.

El románico surge a lo largo de toda Europa con unas características propias gracias al intercambio de ideas que se genera mediante las peregrinaciones y las cruzadas. El tránsito de los ciudadanos consigue que este movimiento artístico se convierta en la primera manifestación de un arte propio en Occidente desde la caída del Imperio Romano.

Este peculiar movimiento artístico no se habría dado con las mismas características si no hubiera estado influenciado por varios hechos históricos, como:

- **Miedo al fin del mundo.** La población de la Edad Media vivía dominada por el miedo a que el mundo llegara a su fin y Dios descendiera de los cielos para juzgar a vivos y muertos. Esto propició que aumentara la preocupación por encontrar fórmulas para obtener una salvación inmediata buscando el refugio principal en la religión. Por este motivo, entre los temas más representados dentro de los monasterios y las iglesias románicas son los del apocalipsis, el Juicio Final o el infierno y sus demonios.
- **Reinvención de la Iglesia.** La Fe cristiana se unifica como movimiento religioso a lo largo de toda Europa gracias, en gran medida, al poder que había acumulado la Iglesia durante los siglos anteriores. Este poder se vio incrementado por la visión teocéntrica de Dios como centro de todo.

¹³ CONTRERAS, J. DE (Marqués de Lozoya) (1975). *El románico segoviano*. Segovia: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

- **Resurgimiento de las órdenes monásticas.** La importancia de la Iglesia hace que se produzca una reforma monacal de la orden benedictina y que los monasterios se extendieran por toda Europa aumentando, en gran medida, en número de monjes, gracias a la idea de la salvación inmediata que se conseguía al vestir el hábito. La construcción de los distintos monasterios, repartidos principalmente a lo largo de las rutas de peregrinación, hizo que el arte románico y sus principales características arquitectónicas tuvieran una difusión rápida y eficaz.
- **Aumento del número de peregrinaciones.** La necesidad de rendir homenaje a lo sagrado propició que aumentara el número de personas que realizaban, al menos una vez en la vida, una peregrinación a Tierra Santa o a Roma. Las peregrinaciones menores, llamadas así por la inferior distancia que se tenía que recorrer, también experimentaron un aumento considerable, destacando la peregrinación que se realizaba a Santiago de Compostela para visitar la tumba del apóstol Santiago.
- **Las cruzadas.** Movimientos bélicos que, unidos a las peregrinaciones, facilitaron la circulación de los habitantes de los distintos países de Europa y contribuyeron a la distribución de las ideas, las costumbres y, sobre todo, del arte románico como estilo artístico predominante dentro del continente.

Principales características del arte románico

El arte románico se caracteriza por ser un arte principalmente religioso. Las representaciones que alcanzan una mayor importancia dentro del arte románico son las iglesias y monasterios que surgieron de forma mucho más destacada en el ámbito rural de Europa.

Este estilo artístico se constituye como el medio idóneo para transmitir el mensaje de Dios, así como para reafirmar el triunfo de la Iglesia cristiana. Es principalmente un arte religioso y simbólico.

Al igual que el resto de movimientos artísticos, el románico tiene influencias evidentes de sus antecesores, como el romano y el prerrománico, así como marcadas influencias bizantinas (especialmente en la escultura y la pintura) y algunos elementos árabes.

Al darse fundamentalmente en una época donde la población era analfabeta, el arte románico tiene una clara función didáctica para dar a conocer hechos históricos y religiosos. De aquí surge la importancia de realizar un estudio iconológico e iconográfico de los capiteles de las iglesias románicas como transmisores de cultura y de ideología política y religiosa.

Como hemos dicho anteriormente, en la arquitectura hay una clara influencia del arte clásico, aunque se encuentra investida de un profundo simbolismo, algo que no se produce en la pintura y la escultura que adquieren un valor mucho más simbólico, dejando atrás el reflejo del mundo antiguo. A pesar de esta principal evolución, se produce un hecho curioso ya que, en el arte románico, la arquitectura, la pintura y la escultura se conciben como un ente inseparable.

La arquitectura románica

La arquitectura románica se produce principalmente en zonas rurales vinculadas a los caminos de peregrinación, por lo que sus principales exponentes son las iglesias y los monasterios.

- **Iglesias.** Surgen como un lugar en el que impartir creencias religiosas y celebrar la eucaristía, a la vez que dan cobijo a los peregrinos que se desplazaban desde sus poblaciones para lograr la salvación al visitar las reliquias de los santos o sus tumbas, como en el caso de Santiago de Compostela.

Planta

Al tratarse de edificaciones que servían como refugio a los peregrinos, tenían que responder a una serie de características que permitieran el tránsito de los visitantes sin interrumpir los oficios cuando se estuvieran celebrando. La planta más característica del arte románico es la denominada de cruz latina que es una variación de la planta basilical.

Esta planta está compuesta por una nave central y dos, o más, naves laterales, unidas por el denominado crucero. La planta finaliza con un brazo llamado transepto. El altar mayor se sitúa en la terminación de las naves, un espacio semicircular o ábside que da cobijo a la parte más importante de toda edificación religiosa. Es en ese punto, justo debajo, donde se encuentra una cripta, de mayor o menor tamaño dependiendo de la importancia de la obra arquitectónica, que alberga en su interior las reliquias.

Como se pretendía conseguir una buena convivencia entre los fieles que estaban escuchando los oficios y los que llegaban para visitar las reliquias, se proyectaron los deambulatorios o girolas, que no es más que la prolongación de las naves laterales. Es en el deambulatorio donde se abren pequeñas capillas o absidiolos. El deambulatorio se concibe fundamentalmente para la celebración de procesiones en el interior del templo. Suele ser frecuente su existencia en las catedrales o centros de peregrinación.

Alzado

Para conseguir una clara identificación de las distintas partes que componen las plantas de las iglesias, se crea un desnivel entre la nave central (siendo esta la más alta) y las laterales. Es en estos puntos donde se sitúan las tribunas o galerías, así como las ventanas o triforio que, proyectados en las naves laterales, proporcionan una luz natural e indirecta sobre la nave central.

- a) **Elementos sustentantes.** Llamados así por ser los elementos principales en los que se van a sustentar las edificaciones románicas. Nos referimos a: muros, pilares, contrafuertes y columnas.
 - **Muro.** Al tener que soportar el enorme peso de la bóveda, los muros están compuestos por sillares de piedra de gran tamaño, anchos y macizos. Suelen contener ventanas pequeñas y estrechas siendo, casi siempre, abocinadas. La

escasa iluminación con la que nos encontramos crea un ambiente oscuro que invita al recogimiento y a la oración.

- **Pilares.** Son el sustitutivo natural de las columnas con las que se edificaba en los movimientos arquitectónicos anteriores al románico. Es sobre ellos en los que recae el peso de las bóvedas. Existen tres tipos diferentes en función de su sección: rectangular, cuadrada o cruciforme. Generalmente están compuestos por columnas adosadas para formar los pilares compuestos.
 - **Contrafuertes.** Están situados en el exterior de las iglesias o monasterios románicos. La función principal de los contrafuertes es la de contrarrestar el peso de las bóvedas.
 - **Columnas.** En las edificaciones propias del arte románico son mucho menos numerosas que en movimientos artísticos anteriores a este. Son de dos tipos: gruesas y cortas, cuando están exentas de soportar gran cantidad de peso sobre ellas, y delgadas y altas cuando se utilizan adosadas a los contrafuertes.
- b) **Elementos sostenidos.** Se trata de los elementos arquitectónicos que quedan superpuestos sobre los elementos sustentantes: muros, pilares, contrafuertes y columnas.

La cubierta más frecuente dentro de la arquitectura románica son las bóvedas. Existen dos tipos principales de bóvedas: la bóveda de cañón, situada sobre la nave central, y la bóveda de arista, sobre las naves laterales. A pesar de que este tipo de bóvedas son las más comunes, podemos encontrar diferentes tipos de cubiertas, como en el románico segoviano en el que predominan las cubiertas planas de madera.

La bóveda de cañón central está reforzada por arcos fajones que descansan sobre los pilares y, en la parte exterior de la construcción, sobre los contrafuertes.

El arco más utilizado en la arquitectura románica es el de medio punto (Imagen 1). El crucero se encuentra coronado por una cúpula de media naranja que en el exterior forma el cimborrio o torre poligonal.

IMAGEN 1. Arcos de medio punto del pórtico de la iglesia de San Pedro Alcántara, en Perorrubio



- c) **Exterior de las iglesias.** La característica más importante de las construcciones románicas es su aspecto sólido y robusto. Los muros están contruidos con sillares. Los vanos son escasos en la extensión de los muros y la colocación de los contrafuertes imita el aspecto de pequeñas fortalezas (Imágenes 2 y 3). Como hemos señalado en el apartado anterior, las ventanas son escasas, pequeñas y abocinadas.



IMÁGENES 2 y 3. Iglesia de El Salvador, coronando la parte más alta del pueblo de Sepúlveda, como si de una fortaleza se tratara

“Las gigantescas y esplendorosas catedrales góticas habían sido concebidas para llevar las almas de los creyentes hacia Dios, mientras que los humildes templos románicos lo fueron para lo contrario, para llevar a Dios hacia las almas creyentes”¹⁴.

(Fernández, 2015, p. 15)

El crucero está coronado por el cimborrio o por la torre poligonal que cubre la cúpula interior.

Encontramos una orientación oeste en la fachada principal y suele estar flanqueada por una o dos torres.

¹⁴ FERNÁNDEZ, R. A. (2015). *Segovia para curiosos: un compendio de anécdotas y curiosidades sobre el arte, las historias de la villa castellana*. Segovia. Ediciones Derviche.

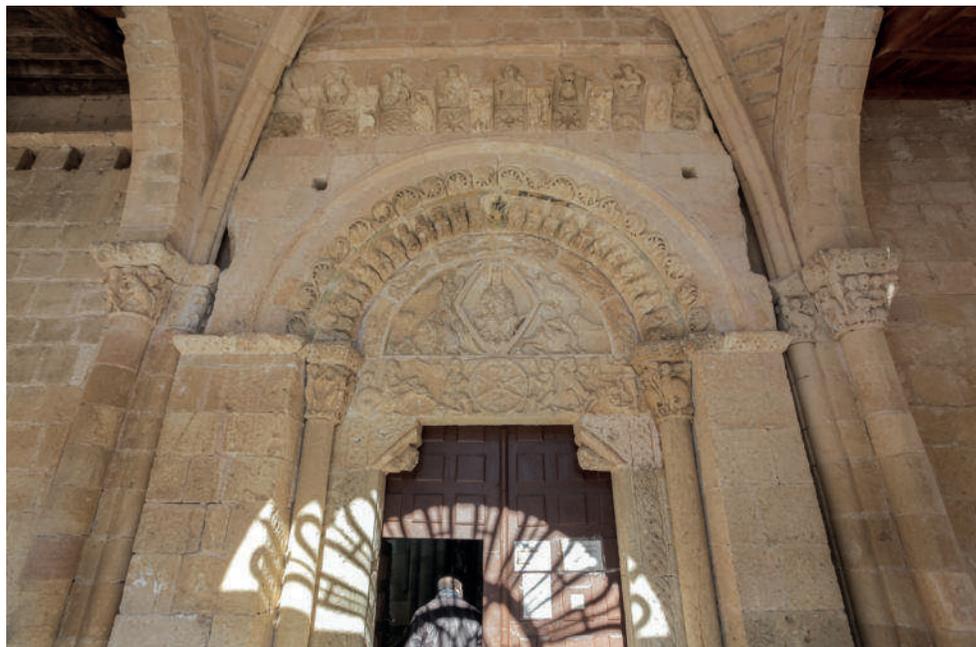


IMAGEN 4. Portada de la iglesia de la Virgen de la Peña, en la localidad de Sepúlveda



IMAGEN 5. Portada de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en la localidad de Duratón

La portada es el elemento principal y más importante de las construcciones románicas. Suelen situarse una en la fachada principal y otras dos en el transepto. La portada muestra arcos abocinados de medio punto a los que se denominan arquivoltas, que hacen de marco de un espacio semicircular denominado tímpano, en el

que se sustenta gran parte de la decoración escultórica. El tímpano queda situado encima de un dintel o soporte vertical denominado parteluz, que divide la entrada en dos partes. Las jambas del arco, al igual que las ventanas de los muros, también presentan abocinamiento (Imágenes 4 y 5).

- **Monasterios.** Durante los siglos XI y XII, son edificados una serie de monasterios de la orden cluniacense que se convertirían en los más representativos e importantes y que, además, contribuyeron de forma determinante a expandir el arte románico por toda Europa. Los monasterios se convertían en pequeñas ciudades, compuestas por varios edificios, con un alto nivel cultural, artístico y religioso, puesto que no constituían únicamente una construcción religiosa. A pesar de ello, los monasterios eran construidos a las afueras de las poblaciones para favorecer el recogimiento, la oración y el trabajo que desarrollaban los monjes de cada comunidad.

De entre todos los edificios que componían los monasterios, dos eran los más importantes y representativos de los mismos: la iglesia y el claustro.

- **Iglesia.** Eran construcciones románicas pequeñas. Estaban compuestas por una única nave de planta basilical o de cruz latina.
- **El claustro.** Amplio espacio abierto de planta cuadrada y ajardinado adosado a la iglesia. Se encuentra enmarcado por una galería cubierta con arcos de medio punto sobre columnas individuales o pareadas.

El claustro era el lugar de oración de los monjes. Por este motivo, y mediante el juego de luces y sombras que crea la galería, se genera un ambiente de recogimiento y tranquilidad. En los capiteles de las columnas que componen la galería estaban representadas imágenes que muestran historias del Antiguo y Nuevo Testamento, como punto de partida para iniciar la oración y la reflexión. Desde el claustro se puede acceder al resto de estancias importantes dentro de un monasterio, como el refectorio o comedor; la sala capitular, donde el prior se reunía con los monjes; y la biblioteca o escriptorium, donde se guardaban los fondos bibliográficos y se realizaban los trabajos de copias de los libros antiguos.

Además de los espacios religiosos, dentro de los monasterios podemos encontrar: la granja, los talleres, los almacenes, los dormitorios o celdas, la cocina y la hospedería, destinada a albergar a los peregrinos. Entre los monasterios más importantes de España encontramos: Santa María de Ripoll, en Cataluña; San Juan de la Peña, en Aragón; San Salvador de Leyre, en Navarra; y Santo Domingo de Silos, en Castilla y León.

La arquitectura románica en España

En la mitad norte del país se encuentran situadas las obras arquitectónicas pertenecientes al arte románico en nuestro país, puesto que en la mitad sur el arte que predomina es hispanomusulmán. El arte románico llega a España a partir del siglo XI, después de que el país se encontrara sumergido en profundas convulsiones bélicas y sociales causadas por la Reconquista.

Es en el Camino de Santiago, principal ruta de peregrinación española, donde el románico tiene su mayor expansión dentro del territorio español. Desde esta ruta, conflu-

yen estilos e influencias como los elementos arquitectónicos procedentes de Francia o Italia, así como el estilo Bizancio, que unidos a las influencias musulmanas y prerrománicas dan una personalidad única a las construcciones románicas hispanas.

La escultura románica

La escultura románica tiene una dependencia fundamental de la propia arquitectura del arte románico, puesto que en la piedra de los distintos componentes arquitectónicos (jambas, capiteles o tímpanos) eran labradas las distintas representaciones escultóricas. Por este motivo, dentro de la arquitectura románica es muy poco frecuente encontrar elementos de bulto redondo en comparación con el relieve. Lo más característico de la escultura románica es la predominancia de la escultura integrada en la propia arquitectura, pero también se realizan esculturas exentas, sobre todo Vírgenes con Niño.

El principal papel que tiene la escultura dentro del arte románico es didáctico y transmisor de ideología. Con las distintas piezas pretendían explicar la Biblia y el triunfo del bien sobre el mal a una población analfabeta que solo disponía de estos medios para su alfabetización.

Las figuras labradas se adaptan al marco arquitectónico, lo que en ocasiones les hace adoptar formas extrañas, aprovechando al máximo el espacio del que se dispone (*horrer vacui*). Se establece un sistema jerárquico en la escultura de las construcciones románicas, por lo que el tamaño con el que están representadas indica la importancia del hecho que simbolizan.

La característica fundamental de la escultura románica es la falta de espacio en las obras, representando figuras esquemáticas y rígidas, con actitud hierática y composiciones yuxtapuestas. Se puede comprobar un alargamiento exagerado en algunas de las figuras representadas, estas deformaciones se deben al deseo de adaptar las figuras al marco arquitectónico. La expresión en los rostros de los personajes es prácticamente nula, únicamente a finales del románico aparecen signos naturalistas que nos indican la proximidad con el arte gótico.

La influencia bizantina hace que cada tema se encuentre situado en un lugar específico de la construcción. En las portadas principales de las iglesias románicas, zona que separa el espacio profano al sagrado, suelen estar representados: el pantocrátor o Cristo Majestad, siempre con actitud de bendecir, situado en la mandorla que representa el resplandor de la luz divina. Junto a esta imagen se sitúan representaciones del Juicio Final o del Apocalipsis. Las representaciones del Juicio Final también son muy frecuentes en los tímpanos de las portadas.

La fachada occidental se identifica con el ocaso y el fin del día, así como con la muerte y el fin del mundo. Esta era la forma con la que intentaban atraer a los fieles al interior de la iglesia. Las advertencias y el temor al castigo divino se convertían en la mejor manera para atraer a los fieles hacia la cabecera de la iglesia en la que se encuentra la salvación.

La imagen más frecuente que encontramos a los lados del pantocrátor es el tetramorfos, que es la simbología de los cuatro evangelistas: el águila de San Juan, el ángel de san Mateo, el toro de san Lucas y el león de san Marcos.

La representación de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis tocando instrumentos musicales, y los profetas, la representación de los vicios y virtudes y los temas animalistas o bestiario también componen las imágenes más representativas de la escultura románica en las portadas.

Sin embargo, la representación de imágenes en los capiteles de las iglesias románicas son de temas mucho más variados, tanto en sus pórticos como en los claustros, entre las más destacadas encontramos: el Antiguo y Nuevo Testamento, la vida de los santos, motivos geométricos, vegetales o animales y el crismón.

Dentro de la escultura románica también tuvo mucha importancia la tallada en madera y posteriormente policromada. Estas tallas eran colocadas en los altares de las iglesias, de los monasterios y de las ermitas. La crucifixión de Jesucristo y la Virgen María eran los motivos más frecuentemente representados con esta técnica. Hay que destacar que en las figuras de las Vírgenes románicas, la mujer aparece sentada, creando la imagen de un trono, con Jesús en las rodillas, pero sin relacionarse o mostrar algún sentimiento hacia el Niño.

La pintura románica

La manifestación más importante de la pintura románica la encontramos en los murales de las iglesias (Imagen 6), que se realizaban principalmente sobre los muros, las bóvedas y los ábsides. España consiguió una gran maestría con el dominio de este arte. No hay que olvidar la pintura realizada sobre los frontales o las pinturas sobre tablas, que también servían para decorar y transmitir enseñanzas religiosas en las iglesias románicas.



IMAGEN 6. Pintura románica sobre la ábside de la iglesia de San Justo, Segovia

Podemos encontrar una serie de características principales que la pintura románica comparte con la escultura y las obras labradas en los capiteles y portadas de las iglesias románicas:

- Cumple una función didáctica y transmisora de ideología.
- Adaptación al marco y a los espacios en blanco por el miedo al espacio vacío.
- Figuras hieráticas y en posición frontal.
- Carencia de profundidad espacial y de perspectiva.

Sin embargo, la pintura románica también posee unas características muy marcadas que la diferencian de la escultura. Se trata de dibujos realizados con líneas muy gruesas para dar un contorno a las figuras y separar cada espacio de color. Se utilizan colores planos, sin matices y muy intensos (rojo, azul, amarillo y negro). Se realizan líneas paralelas para realizar un sombreado de las figuras, puesto que, tanto estas como los objetos, carecen de volumen.

Al igual que en el arte bizantino, el lugar más decorado es el ábside de las iglesias. Los temas más representados son el pantocrátor y el tetramorfos, sin olvidar a la Virgen con el Niño y la adoración de los Reyes Magos.

La pintura románica en España

El movimiento del arte románico en España se diferencia claramente en dos escuelas: la catalana, con influencias del arte bizantino y la castellano leonesa, de influencia francesa.

La escuela catalana

Clara influencia bizantina y paleocristiana. Caracterizada por la utilización de un rico cromatismo con colores muy vivos, rojo, verde y azul y la utilización de figuras hieráticas con una expresividad prácticamente nula. Entre sus obras más destacadas se encuentran los frescos de las iglesias de Tahull, Santa María y San Clemente de Tahull.

La escuela castellano leonesa

Por el Camino de Santiago se coló la influencia francesa en la que se basa la escuela castellano leonesa. Tiene una gama de colores reducida con gran presencia de los colores ocres y terrosos. A pesar de que, al igual que la pintura de la escuela catalana, las figuras siguen siendo planas, los protagonistas son mucho más expresivos y dinámicos. Se trata de una pintura más naturalista y con capacidad narrativa basada en el paisaje y la naturaleza.

El románico en Segovia y su provincia

En la provincia de Segovia, así como en la capital, hay un estilo artístico que predomina de forma evidente sobre todo lo demás. El arte románico está en cada uno de los rincones que se pueden recorrer en Segovia. Los arcos de medio punto, los capiteles de las columnas de sus pórticos o de sus portadas, o las bóvedas de cañón son una seña de identidad del arte románico en general y del arte segoviano en particular. No son pocas las iglesias de la capital segoviana que, con gran belleza, se alzan para reclamar su lugar en la historia de la ciudad. Al mismo tiempo, a los largo y ancho de la provincia, el estilo románico está repartido en prácticamente todos los pueblos que la componen.

Como ya hemos apuntado, la Edad Media fue una época marcada por el miedo al Juicio Final y la salvación solo podía encontrarse en la religión cristiana, que queda representada en Europa, España y Segovia por un arte imperial denominado románico.

El románico será un sistema completo que contempla la arquitectura, la pintura y la escultura, este último movimiento dedicado fundamentalmente al arte decorativo. El arte románico en España, y más concretamente en Segovia, se puede estudiar como una revolución, pues no vemos evolución de los movimientos anteriores en sus obras.

Uno de los rasgos fundamentales del arte románico es su función de educar y enseñar. Con las pinturas y sus piedras labradas, el arte románico tiene que explicar la Biblia, el Apocalipsis, las costumbres, las jerarquías, para que la población analfabeta comprenda y acepte la organización cultural y social de la época.

Las iglesias románicas estaban totalmente cubiertas de pintura, no solo el interior, sino que todos los capiteles estaban cromados, lo que otorgaba una belleza indiscutible a las iglesias y monasterios románicos. Algo que en la actualidad nos parece imposible de imaginar, pues siempre hemos conocido la piedra al desnudo, e incluso de este modo, es increíble la gran cantidad de información que nos ofrece.

“A nuestro gusto, una iglesia románica está más bella en el color piedra, pero entonces no, estaba todo pintado, y hemos podido comprobarlo aquí en Segovia, cuando se tiró el muro que cerraba la parte norte del atrio de San Martín, entonces aparecieron figuras del atrio policromadas en azul, rojo, en blanco y negro. Al poco tiempo esa pintura se hizo polvo y quedaron los capiteles desnudos en color de piedra”¹⁵.

(Marqués de Lozoya, 1975, p.12).

Una de las características que encontramos en Segovia es que las iglesias románicas están en los arrabales de la misma. Este hecho se debe a que Segovia era un conjunto de aldeas, pertenecientes al reino de Toledo, y no es hasta el siglo XIII, con Alfonso X, cuando se insta a que se pueble la ciudad. Al estar la población en las afueras, y cerca de los ríos, Segovia se convirtió en un referente industrial con la Fábrica de Paños gracias a la calidad del ganado de la zona. Por este motivo, en los arrabales segovianos encontramos iglesias románicas como San Justo, El Salvador, San Lorenzo, San Marcos, San Millán, Santo Tomás, Santa Eulalia y San Clemente. Un gran número de igle-

¹⁵ CONTRERAS, J. DE [Marqués de Lozoya] (1975). *El románico segoviano*. Segovia: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

sias que pueblan la ciudad. Sin embargo, no deberíamos olvidar que otras como Santiago, San Gil o San Blas han desaparecido. Es probable que, durante la Edad Media, Segovia contara con más de veinte iglesias románicas.

El alto número de iglesias en Segovia, y tan cercanas unas de otras, se debe a que, en un principio, las iglesias también servían de cementerios, por lo que las familias más ricas querían tener su propia iglesia. Este hecho era permitido por los diezmos que otorgaban el cuidado y mantenimiento de las mismas a varias familias.

Características del románico en Segovia

El románico que encontramos en la provincia de Segovia es un románico mucho más antiguo, del siglo XI; en la capital no es hasta finales del XI y XII, cuando llega en todo su esplendor. Sepúlveda, lugar por el que entra el románico en la provincia, cuenta con construcciones románicas de un siglo anterior a las que encontramos en la capital. Por este motivo es tan interesante estudiar el románico primitivo que encontramos en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda.

Se trata de un románico bastante primitivo y tosco, en el que destaca la ermita de San Frutos, la iglesia de la Peña o El Salvador, entre otras. Nos encontramos con un estilo románico que posee una gran influencia del arte aragonés. En estas primeras obras románicas, observamos algunas influencias de estilos anteriores como algunas capillas de ábside cuadrado o arcos de herradura, pertenecientes al estilo mozárabe. El románico que encontramos en la capital es un movimiento mucho más desarrollado y que refleja su plenitud, construcciones pertenecientes al siglo XII, y que posiblemente que se prolongaran a los siglos XIII y XIV.

El románico segoviano se caracteriza por unas construcciones sencillas, con muros muy gruesos, que buscan soluciones simples a los problemas que se planteaban. Casi todas las iglesias de Segovia presentan una sola nave central, exceptuando San Millán y San Martín, con tres naves. Se caracterizan también por poseer un ábside de gran belleza y planta semicircular y casi siempre con pórtico. Es precisamente el pórtico el que más interés presenta a la hora de analizar la imagen en el arte románico. Los pórticos situados casi siempre al mediodía, con alguna excepción, como San Millán, que además posee un segundo pórtico al norte (pórtico de invierno y pórtico de verano) o el de la iglesia de San Martín, que tiene tres: pórtico del mediodía, pórtico del poniente y pórtico del norte.

El pórtico, elemento casi inexistente en la arquitectura románica del resto de España, y los ábsides, son los elementos más diferenciadores de este movimiento en Segovia capital y provincia. Es posible que el pórtico se realizara como una forma de refugio del clima de Segovia para sus feligreses, pues era mucha la vida que se realizaba en torno a las iglesias. Son propias de la provincia de Segovia las cubiertas de madera, herencia de la tradición morisca y por la buena calidad de los pinares de la zona.

Hay que destacar la belleza de las imágenes realizadas en las cornisas de las iglesias románicas de Segovia. Cornisas y arquillos que guardan figuras religiosas, o escenas regionales, así como elementos decorativos. Es en este momento donde tenemos que destacar la belleza de la cornisa de la iglesia de San Juan de los Caballeros, así como las de San Martín y San Millán.

“Ayer, cual hoy, una imagen valió más de mil palabras e nuestros sacerdotes servíanse de las esculturas e las pinturas para apoyar sus sermones e enseñanzas, mostrando lo que debía hacerse, la palabra de Cristo o las enseñanzas de sus santos a través de todo aqueste universo artístico plasmado en la piedra”¹⁶.

(Fernández, 2015, p. 30)

Segovia guarda entre sus calles una peculiaridad que le hace muy especial, y es el hecho de que, además del gran número de monumentos religiosos románicos, también se conservan varios edificios de las mismas características de carácter civil. Las casas son más fáciles de cambiar y amoldar a gustos y modas, sin embargo, en la capital segoviana aún se conservan varios edificios de arte románico. La parte más antigua del Alcázar es de estilo románico, en el que se puede ver la sala de armas y las salas del Palacio Viejo. También la Torre de Hércules posee varias características del arte románico arquitectónico, así como las pinturas que aún se conservan en su torreón.

La belleza exterior de las iglesias románicas de Segovia con sus pórticos, la torre y los ábsides contrasta con el interior de las mismas decoradas con una decoración barroca bastante pobre, con algunas excepciones, como la iglesia de San Millán.

Función y significado de los pórticos románicos segovianos

La consideración artística que tienen los pórticos de las iglesias románicas se suma a la importancia social que tuvieron cuando fueron construidos. Estos pórticos adosados a las iglesias románicas fueron construidos con el fin de albergar reuniones sociales libres, es decir, actos simbólicos contrapuestos al sistema feudal que se desarrollaba en Europa en ese momento. Los pórticos están ubicados en el lado sur de las iglesias románicas para aprovechar los efectos benéficos del sol en los fríos inviernos segovianos.

Se pueden considerar los pórticos de las iglesias como una singularidad propia del arte románico castellano. Los pórticos son espacios techados que cubren el atrio de las iglesias, generalmente compuesto por arquerías (Imagen 7).

En Castilla nos encontramos con una situación peculiar y significativamente diferente a la del resto de Europa, puesto que aún se luchaba contra el islam y se buscaba la forma de reconquistar parte de su territorio por los cristianos. Este es el motivo por el que los monarcas promovieron los fueros para lograr una mayor independencia de sus ciudadanos. Los pórticos servían de lugar de reunión y abrigo para la población del momento que convivían en una sociedad feudal donde las libertades individuales eran prácticamente nulas. La edificación de estos espacios arquitectónicos supone el reflejo de una tendencia que apuesta por el derecho a la libertad y reflejan cómo se comenzaba a forjar una sociedad más abierta y con poder de influencia en la elección de las formas de gobierno y sobre algunas de las decisiones que más afectaban a su población.

¹⁶ FERNÁNDEZ, R. A. (2015). *Segovia para curiosos: un compendio de anécdotas y curiosidades sobre el arte, las historias de la villa castellana*. Segovia: Ediciones Derviche.



IMAGEN 7 . Atrio porticado de la iglesia de San Pedro Alcántara

La importancia de las iglesias, así como la de los pórticos, hizo que se constituyeran en los edificios de referencia dentro de las aldeas o poblaciones con mayor importancia. No servían únicamente como lugar de reunión y debate, sino que, también, servían de lugar para la administración de justicia, lugar de enterramiento, así como actos cívicos y sociales (mercados, lugar de juegos...). Por último, pero no menos importante, hay que recordar que los motivos labrados en los capiteles de los arcos que componen los pórticos, servían para inculcar a la población la educación cristiana y social mediante el adoctrinamiento político y religioso.

De esta manera, se puede afirmar que la construcción de pórticos en Segovia fue una de las aportaciones más destacadas al románico hispano. Una tendencia que tuvo sus orígenes o precedentes en el arte prerrománico, y concretamente del pórtico mozárabe de San Miguel de la Escalada, en León, y del pórtico de la iglesia prerrománica asturiana de San Salvador de Valdediós. El pórtico es una de las características definitorias del románico segoviano, que solo se da aquí y en otras zonas próximas a los límites de Segovia, como Soria, Burgos, Guadalajara, etc.

Además de estos primeros focos de influencia arquitectónica hay que destacar las galerías porticadas de Ávila, Burgos y La Rioja, en la comarca de la sierra de la Demanda. La elegancia de los pórticos y de las imágenes labradas en los capiteles constituyen a estas iglesias como piezas clave del románico español.

Si nos centramos en el punto de vista arquitectónico, las galerías porticadas son espacios techados que rodean las iglesias románicas por uno o más lados, compuestos por arquerías con arcos de medio punto y columnas, generalmente pareadas, o pilares que se apoyan sobre un pódium. Nos encontramos con volúmenes arquitectónicos en los capiteles y basas que contrastan con la sobriedad del resto de la construcción. Los

detalles labrados en los capiteles, que muestran escenas bíblicas, bélicas o etnográficas, así como animales imaginarios y mitológicos, aumentan la belleza de los pórticos. (No se busca belleza, sino la eficacia comunicativa de la imagen. La belleza en aquella época jugaba un papel mucho menos importante que el adoctrinamiento).

Con el paso de los siglos, algunos de los pórticos más importantes han sufrido un importante deterioro, incluso, en los peores casos, llegando a desaparecer. Algunos de los motivos principales del deterioro o desaparición de los pórticos son los siguientes:

- Las condiciones meteorológicas que borran las pinturas y desgastan y erosionan las esculturas realizadas en piedra. Hay que tener en cuenta que los capiteles eran labrados en piedra caliza, generalmente, un tipo de piedra blanda y fácil de trabajar con el cincel, pero que se disuelve con el agua y el paso de los siglos.
- Tapiar o cegar los vanos con mampostería y otros materiales. En algunos casos se respetaban las arquerías y columnas. En los últimos años, muchos de estos pórticos han sido restaurados de forma parcial o total gracias a la buena conservación de los mismos.
- Para ensanchar la nave de las iglesias, generalmente coincidiendo con el derrumbe total o parcial del muro o portada principal. Los arcos eran cegados para construir un nuevo muro.
- Sustituir los pórticos por muros cerrados. En estos casos era frecuente que los materiales con los que se había construido el pórtico fueran utilizados nuevamente para la construcción de ese muro.

Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda

En la Comunidad de Castilla y León se encuentra situada la comarca de Villa y Tierra de Sepúlveda, dentro de la provincia de Segovia, entre los ríos Duratón y Castilla. En la actualidad está compuesta por 39 municipios correspondientes a 52 poblaciones.

Uno de los aspectos más importantes que surge en esta época es la buena convivencia que se logró con los pueblos musulmanes, cristianos y judíos, lo que hizo que se convirtiera en un referente cultural, político y religioso. El aumento en los productos vendidos en los mercados, la producción agrícola y ganadera y, más tarde, la dependencia directa de la Corona de Castilla, contribuyeron a que aumentase la importancia y la riqueza de esta parte de la población.

La Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda surge como una institución política y jurídica autónoma, formada como un sistema de autogobierno con la autoridad suficiente para organizar tierras, pinares, aguas, etcétera. Se constituyó como una forma de englobar las costumbres y necesidades de la época de Alfonso VI.

Es a partir del siglo XI cuando se comienza a forjar la Comunidad de Villa y Tierra, donde el pueblo de Sepúlveda se convertiría en la población más importante de la región. La figura del rey estaba representada mediante un delegado real o regidor y se gobernaba mediante un Concejo.

La importancia que se les concedió a los vecinos en la toma de sus decisiones administrativas y fiscales facilitó la llegada de nuevos habitantes a la zona. Todos estos derechos quedarían marcados, más adelante, en los fueros que confirmarían los distintos reyes de Castilla. En esos momentos, los derechos eran prácticamente inexistentes en el resto de la Europa feudal, lo que concedía una gran capacidad de decisión y gestión al pueblo sobre sus tierras. Sepúlveda, convertida en cabeza de la Comunidad de la Villa, era donde se centralizaban todas las decisiones sobre las tierras y los pueblos que quedaban dentro de sus fronteras. Dentro de cada comunidad se elegían de forma democrática sus representantes, que serían la máxima autoridad de ese momento y que formaban los concejos, y solamente respondían ante el rey y sus representantes, que velaban por los intereses de la Corona.

A pesar de los representantes de la Corona, era el Concejo el que decidía de forma soberana sobre los intereses legislativos, judiciales, económicos y militares de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda.

Arte románico en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda

Una vez que ya hemos contextualizado el arte románico dentro de la provincia y de la ciudad de Segovia, queremos centrarnos en la base de nuestro estudio, como es el arte románico en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, y más concretamente en los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas.

“Muchos autores han analizado las construcciones sepulvedanas, puesto que algunas de ellas se encuadran entre las más antiguas del sur de Castilla”¹⁷.

(Garma Ramírez, 1998, p. 100)

Los capiteles se presentaban como una forma sencilla para dar a conocer la historia, las tradiciones o las enseñanzas bíblicas a las personas que en los siglos XI, XII y XIII poblaban España. La belleza de esos capiteles, en sus comienzos decorados con distintos colores, hacían muy llamativas las historias que allí se narraban.

“Las iglesias románicas estaban totalmente pintadas, no solamente al interior, sino que incluso lo que vemos desnudo, libre de pintura; los capiteles de los claustros o de los atrios, todo ello está pintado. Esto hoy nos choca un poco, quizá a nuestro gusto las iglesias están mejor así. A nuestro gusto una iglesia románica está más bella en el color de la piedra, pero entonces no, entonces estaba todo pintado”.

(Contreras, 1975, p. 12)¹⁸

Junto a la riqueza visual de los capiteles también encontramos los trabajos labrados en las cornisas y en los interiores de las iglesias; representaban distintas escenas de los santos, el Apocalipsis o el evangelio. En algunas obras románicas aún se conserva el policromado de dichas tallas, lo que hace pensar que las iglesias románicas fueron lo más parecido a un museo con lo que se podía contar en la Baja Edad Media. Sin embargo, la belleza de las iglesias no se limitaba solamente a estos as-

¹⁷ GARMA RAMÍREZ, D. (1998). *Rutas del románico en la provincia de Segovia*. Valladolid: Castilla Ediciones.

¹⁸ CONTRERAS, J. DE, *op. cit.*

pectos, sino que las majestuosas obras se completaban con esmaltes y hierros forjados, que hacían aún más interesantes estas edificaciones que servirían como un lugar de encuentro, de culto y de enseñanza. Se convertirían en el referente más importante de cada una de las poblaciones, siendo siempre un lugar al que acudir, convirtiéndose en lo que hoy en día sería un centro cultural y social.

La Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda posee una gran belleza y calidad en sus monumentos románicos. Iglesias y ermitas románicas salpican todo el paisaje sepulvedano. Es un magnífico ejemplo del movimiento artístico característico de la Edad Media que tuvo una rápida expansión debido a los peregrinos que transitaban los caminos para lograr la salvación divina.

“En lo arquitectónico, el románico sepulvedano tiene la monumentalidad y elegancia del gran románico de peregrinación”¹⁹.

(Garma Ramírez, 1998, p. 100)

A pesar de la gran cantidad de monumentos religiosos que podemos encontrar en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, cinco son las iglesias seleccionadas para la realización del presente trabajo de investigación, debido a que son las únicas que poseen un pórtico y, por lo tanto, permiten la realización de un estudio iconográfico de los capiteles románicos de los mismos.

En Sepúlveda, la cabecera de la comunidad, encontramos dos de las iglesias que forman parte del análisis: El Salvador y la Virgen de la Peña. En lo más alto de Sepúlveda se encuentra la iglesia de El Salvador (Imagen 8), edificada en 1903, lo que



IMAGEN 8. Vista panorámica de Sepúlveda con la iglesia de El Salvador en lo más alto

¹⁹ GARMA RAMÍREZ, D., *op. cit.*

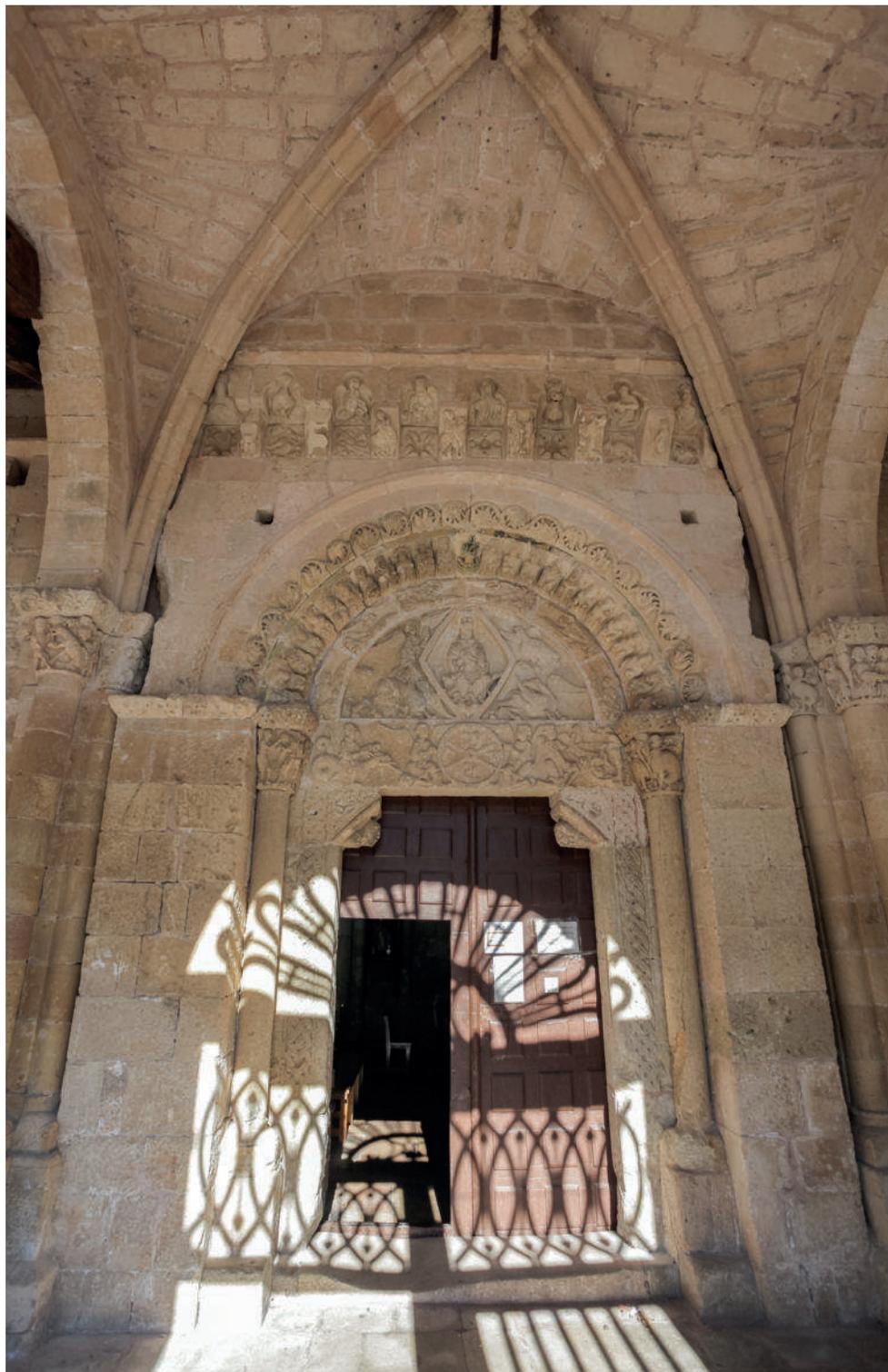


IMAGEN 9. Portada principal del santuario de la Virgen de la Peña, en Sepúlveda

hace que sirviera de modelo para la construcción de muchas de las iglesias de la zona. Se caracteriza por poseer un gran ábside semicircular con tres ventanales, columnas, contrafuerte y una única nave. Junto a la fachada septentrional se alza el campanario sobre una torre cuadrada con dos cuerpos de ventanales. En las fachadas sur y oeste se muestra una galería porticada de ocho grandes vanos, agrupados en parejas. Posee un interior primitivo simple, con una gran bóveda de cañón y de horno en la cabecera.

La patrona de Sepúlveda se encuentra situada en el santuario de la Virgen de la Peña, situada al borde de los acantilados, bajo los que pasa el río Duratón. Un pórtico de características góticas adosado en la fachada sur sustituye al románico, del que apenas quedan dos arcos, lo que deja oculto el ábside. La portada principal (Imagen 9) es una de las más destacables de la provincia de Segovia. En el tímpano podemos ver representado el pantocrátor, rodeado de los símbolos de los evangelistas. Escenas del Juicio Final, motivos vegetales y los ancianos del Apocalipsis completan la decoración de la misma. Posee un interior totalmente abovedado. El ábside queda cubierto por un retablo barroco.

Desde el punto de vista artístico e iconográfico, en relación a la decoración de los capiteles de las iglesias románicas, hay que destacar la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Imagen 10), en la localidad de Duratón. Aislada del resto de las casas que componen esta población segoviana, la edificación románica está compuesta por un ábside semicircular y una única nave.

La galería porticada se extiende por las fachadas sur y oeste. Está compuesta por diez ventanales sobre columnas germinadas y dos puertas de acceso (Imagen 11).



IMAGEN 10. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, situada en un valle alejado del resto de edificaciones del Duratón



IMAGEN 11. Galería porticada de Nuestra Señora de la Asunción

Encontramos una gran variedad de escenas labradas en sus capiteles. La representación del nacimiento y la adoración de los Reyes Magos, se mezclan con escenas vegetales y una gran cantidad de animales emparejados. La puerta principal tiene orientación sur y está decorada con hojas y florones incrustados en circunferencias, completándose la decoración con baquetones, medias cañas y capiteles. La planta de la iglesia es de crucería y está cubierta por una bóveda de nervios. Todo ello decorado por una gran cantidad de capiteles labrados con una importante muestra iconográfica.

De la iglesia de San Pedro, situada en la localidad de San Pedro de Gállos, destaca la galería porticada (Imagen 12). En la fachada lateral y en la sur, encontramos dos puertas gemelas adornadas con una banda de junquillos paralelos formando un zigzag. Los capiteles labrados guardan una gran información religiosa y mitológica, así como animales (aves enfrentadas) y escenas de la adoración de los Reyes Magos.

En la localidad segoviana de Perorrubio encontramos la iglesia de San Pedro Alcántara (Imagen 13), en la que hay que destacar su galería porticada como elemento más importante de la arquitectura románica en este monumento. El pórtico se extiende por las fachadas sur y oeste y está formada por nueve ventanales y dos accesos (uno de ellos se encuentra tapiado). La decoración de los capiteles se compone de figuras humanas y elementos vegetales, de grandes hojas rizadas. La portada principal está compuesta por tres archivoltas. Dentro de la iglesia destaca un arco triunfal que descansa en capiteles de gran tamaño.



IMAGEN 12. Galería porticada de la iglesia de San Pedro



IMAGEN 13 . Iglesia de San Pedro Alcántara, en la localidad de Perorrubio

CAPÍTULO 3

La imagen como representativa de modelos sociales y transmisora de ideología

“Su cuarto de sonrisa, un susurro, una miradita. Se va. (Las instantáneas tiendas de campaña que el aire y la luz ponen a nuestro estar aquí y allá convienen con todo y no con él). Él ve a los otros en su tienda de luz y aire, pero los otros no lo ven a él. Siempre anda fuera de su tienda, su fondo. No tiene ambiente general”²⁰.

(Ramón Jiménez, 1950, solapas interiores)

Los modelos sociales e ideología transmitidos y representados a través de la imagen

El empleo de la imagen como fuente documental ha sido objeto de estudio por numerosos investigadores. Aunque, en muchos casos, los testimonios de las imágenes se consideraban, por parte de los historiadores, como documentos de índole inferior a los textos escritos y a los testimonios orales, también es verdad que, cada vez más, las imágenes sirven para conocer acontecimientos políticos, tendencias económicas, estructuras sociales, así como para el estudio del pensamiento, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, e incluso la estética y las modas de culto al cuerpo, entre otros muchos temas.

Todos estos ámbitos de conocimiento no habrían podido llevarse a cabo si solamente nos hubiéramos limitado a las fuentes tradicionales, como los textos escritos o los documentos oficiales conservados en los diferentes archivos.

Las imágenes se han ido abriendo un importante camino como fuente documental y sirven de guía de estudio para conocer diferentes épocas y acontecimientos dignos de ser comprendidos y valorados. El empleo de las imágenes se remonta al siglo XVII, como señala Francis Haskell (1928-2009)²¹ en su obra titulada *Historia de las imágenes*, donde las pinturas de las catacumbas de Roma fueron testimonio de la historia del cristianismo primitivo y en el siglo XIX como testimonio de la historia social.

El Tapiz de Bayeux fue un referente importante como fuente histórica en el siglo XVIII. Este tapiz y su testimonio ha sido utilizado en numerosas ocasiones por los historiadores especializados en la conquista de Inglaterra por los normandos y en los acontecimientos que sucedieron en ella.

²⁰ JIMÉNEZ, J. R. En Vicente, E. (1950). *Tipos de la Calle*. Afrodisio Aguado, S. A. Solapas interiores.

²¹ HASKELL, F. (1993). *History and its Images*. Hong Kong: New Haven, p. 123.

Los cuadros de Joseph Vernet, de los puertos de los mares franceses, fueron muy alabados por un crítico de arte, según el cual, si otros pintores hubieran sido como Vernet, sus cuadros serían muy útiles, porque:

*“En sus cuadros podría leerse la historia de las costumbres, las artes y las naciones”*²².
(Lagrange, 1864, p. 77)

Las imágenes servirán para la reconstrucción de la cultura, los edificios, las gentes y las actividades que realizaban; también sus vestidos, el mobiliario, los paisajes urbanos y todos los utensilios que se usaban y se colocan en su contexto social original.

*“Las imágenes son una guía para el estudio de los cambios experimentados por las ideas de la enfermedad y de la salud y, todavía son más importantes como testimonios de cambio experimentado por los cambios de belleza, o de la historia de la preocupación por la apariencia externa tanto por parte de los hombres como de las mujeres. Del mismo modo, la historia de la cultura material sería prácticamente imposible sin el testimonio de las imágenes, que también han supuesto una contribución importante a la historia de las mentalidades”*²³.

(Burke, 2005, p. 12)

Los especialistas en historia de la cultura, Jacob Burckhardt (1818-1897) y Johan Huizinga (1872-1945), basaban sus estudios de la cultura italiana y de los Países Bajos en las pinturas de artistas como Rafael o Van Eyck, y en los textos de Burckhardt²⁴, que calificaba las imágenes como:

“Testimonios de las fases pretéritas del desarrollo del espíritu humano” y de objetos “a través de los cuadros podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época”.

Huizinga pronunció en 1905 la lección inaugural en la Universidad de Groning, cuyo título “El elemento estético del pensamiento histórico” era una clara defensa de la imagen y de la creación artística como una manera de formar imágenes que servían como fuente de conocimiento.

Otro académico de la generación de Huizinga, Aby Warburg (1866- 1929), se dedicó al estudio de la cultura y utilizaba, en sus investigaciones, tanto las imágenes como los textos escritos. El Instituto de Warburg fomentaba la imagen, como comenta la historiadora Frances Yates (1899-1981), que frecuentaba el instituto a finales de los años treinta:

*“Iniciada en la técnica de Warburg, consistente en utilizar los testimonios visuales como documento histórico”*²⁵

(Yates, 1975, p. 4)

²² LAGRANGE, L. (1864). *Les Vernet et la peinture au VIII^e siècle*. 2.^a edición. París, p. 77.

²³ BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, p. 12.

²⁴ BURCKARDT. Citado en BURKE, P., *op. cit.*, p.13.

²⁵ YATES, F. A. (1975). *Shakespeare's Last Plays*. Londres, p. 4.

Otros autores, como Gilberto Freyre (1900-1987), Philippe Ariès (1914- 1982), entre otros muchos, van concediendo a la imagen el lugar que le corresponde, no solo como testimonio, sino también como fuente para compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las diferentes culturas.

No obstante, habrá que esperar hasta los inicios de los ochenta para que el arte, con sus imágenes, comience a ser reconocido como fuente importante para la investigación; así como lo confirman las actas de un congreso de historiadores americanos celebrado en 1985 y dedicado a los “testimonios del arte”. Tras ser publicado un número especial del *Journal of Interdisciplinary History*, este congreso despertó tal interés que sus actas se volvieron a publicar en formato de libro escrito por los autores Robert I. Rotberg y Theodore K. Rabb²⁶.

A partir de este momento, Simon Schama, participante en el congreso anteriormente citado, se hizo famoso por la utilización de testimonios visuales en sus investigaciones. Sus estudios abarcan desde la cultura holandesa del siglo XVII hasta un interesante recorrido de las actitudes occidentales ante el paisaje durante varios siglos.

El uso de la imagen como documento histórico se convierte en una fuente imprescindible para compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de la cultura de cualquier momento. En definitiva, las imágenes nos permiten imaginar el pasado de un modo más vivo; al situarnos frente a la imagen nos situamos frente a la historia.

“El hecho de que las imágenes fueran utilizadas en las diversa épocas como objetos de devoción o medios de persuasión y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado”²⁷.

(Burke, 2005, p. 17)

Los testimonios de la imagen

Antes de comenzar una investigación utilizando la imagen como fuente importante y testimonio de una época, es conveniente definir la imagen y su importancia en la comunicación humana. El término “imagen” se utiliza para referirse a un conjunto de fenómenos o de realidades materiales e inmateriales diferentes. El concepto puede ser aplicado de forma general, tanto en la comunicación diaria como en la artística, didáctica y científica.

Son muchas las definiciones que encontramos del término “imagen”:

“Naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas”²⁸.

(RAE, 1975, p. 677)

²⁶ ROTBERG, R. I. y RABB, T. K. (eds.) (1988). *Arts and History: Images and Their Meanings*. Cambridge University Press.

²⁷ BURKE, P., *op. cit.*, p. 17.

²⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1975). *Diccionario Manual Ilustrado*. Madrid: Espasa Calpe, p. 677.

“Figura, representación y apariencia de una cosa. Representación viva y eficaz de una cosa, de una intuición o visión poética, por medio del lenguaje”²⁹.

(RAE, 1970, p. 731)

“Representación mental de una cosa percibida por los sentidos”³⁰.

(Casares, 1973, p. 462)

“Representación de un objeto en dibujo, pintura, escultura, etc.”³¹.

(Moliner, 1984, p. 90)

En todas estas definiciones la imagen se nos presenta como un tipo de copia más o menos exacta de la realidad, un calco, un recuerdo. Es decir, que el concepto de representación está continuamente presente en estas acepciones, como lo está en la definición de A. Moles, que concibe la imagen como:

“Un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del medio óptico (universo perceptivo) susceptible de persistir a través del tiempo, y que constituye uno de los principales componentes de los mas-media”³².

(Moles, 1973, p. 47)

Un soporte que materializa un fragmento del universo perceptivo es, ante todo, una cosa real y tangible en el que se destaca, por encima de cualquier otro rasgo, la materialidad y se deja en segundo término la función de representación o de réplica. De esta definición de Moles podemos extraer las ideas de materialidad (aspecto fabricado de la imagen) y de independencia con respecto a los temas u objetos representados.

En el caso de algunas imágenes, solemos hablar de una reproducción o de una copia de la realidad, concediéndola todo el crédito que la realidad misma tiene. Sin embargo, toda copia o representación es siempre parcial y no puede ser de otra manera. La realidad es como es, poliédrica, tridimensional y solamente perceptible por el conjunto de nuestros sentidos, estando estos inmersos dentro ella.

La realidad es siempre viva, dinámica y cambiante. La imagen supone “congelar” un mínimo aspecto de esa realidad en unas pocas dimensiones cerradas y limitadas.

“Toda imagen supone una reducción quirúrgica de la realidad a la que extirpan rasgos del carácter”³³.

(Zunzunegui, 1989, p. 136)

Además, la imagen constituye una visión del mundo basada en una serie de partículas inconexas e independientes³⁴, como señala Berger refiriéndose a la fotografía:

²⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1970). *Diccionario de la Lengua Española* (19.ª edición). Madrid, p. 731.

³⁰ CASARES, J. (1973). *Diccionario ideológico de la Lengua Española* (2.ª edición). Barcelona: Gustavo Gili, p. 462.

³¹ MOLINER, M. (1984). *Diccionario de uso del español*, Tomo II. Madrid: Gredos S. A., p. 90.

³² MOLES, A. (1973). En *Imagen y Comunicación*, de F. Torres. Valencia, F. Torres, p. 47.

³³ ZUNZUNEGUI, S. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedera Universal del País Vasco, p. 136.

³⁴ SONTAG, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

“La imagen fotográfica, a diferencia de la memoria, no preserva significados, sino que ofrece apariencias, a las que se otorga una importante credibilidad en función de la inmediatez, tomadas al margen de su significado”³⁵.

(Berger, 1975, p. 15)

Todo lo anteriormente expuesto no supone que queramos negar el valor de la imagen, sino lo que pretendemos es situar su aportación cognoscitiva en el nivel que le corresponde y reivindicar su papel como otra alternativa útil para la construcción de lo que estamos denominando realidad.

Por tanto, consideramos la imagen, en palabras de Justo Villafañe como:

“Una selección de la realidad”³⁶.

(Villafañe, 1985, p. 23)

La selección de la realidad es uno de los hechos que constituyen la naturaleza icónica. Una de las características fundamentales de todo lenguaje icónico es su grado de isomorfismo (similitud de forma) en relación a las características de los referentes, dicho grado varía a lo largo de una amplia escala:

“Una gama continua de formas va de los medios menos isomórficos a los que lo son más; incluye elementos intermedios como los sonidos onomatopéyicos del lenguaje, los ideogramas, las alegorías y otros símbolos convencionales”³⁷.

(Arnheim, 1976, p. 247)

Es ese grado de isomorfismo el que explica, en principio, la mayor universalidad de los lenguajes icónicos respecto al lenguaje hablado, mucho más arbitrario y por consiguiente más sujeto a convenciones. Aunque en este trabajo defenderemos que la cuestión del parecido o similitud está también sujeta a convenciones y que, por lo tanto, la iconicidad, como nos lo advierte Joan Costa, es en buena medida resultado de la subjetividad y la personalidad creativa de quienes manejan las técnicas de producción icónica y de cómo las usan. Lo que nos parece fuera de toda duda es que existe una relación objetivable, mensurable, entre determinados tipos de imágenes y sus referentes:

“Una fotografía en color es más icónica que una fotografía en blanco y negro; un retrato es más icónico que una caricatura... un mapa o el plano de una ciudad son menos icónicos que una fotografía aérea; un esquema, un diagrama o un organigrama apenas son icónicos de aquello que representan; una fórmula química o matemática o una página escrita son todavía menos icónicos, menos semejantes a lo que representan –grado cero de iconicidad”³⁸.

(Costa, 1992, p. 65)

Así, una escala de iconicidad mide el grado de isomorfismo que una imagen guarda con su referente. Una escala de iconicidad intenta mostrar en una forma ordenada los diferentes

³⁵ BERCER, J. (1975). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 15.

³⁶ VILLAFANE, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, p. 24.

³⁷ ARNHEIM, R. (1976). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: EUDEBA, p. 247.

³⁸ COSTA, J. (1992). “Imagen pública. Una ingeniería social”. En *Claves de Comunicación Social*. Madrid: Fundesco, p. 65.

grados de correspondencia que pueden darse entre ambos términos. Advertimos, no obstante, que en el análisis de la relación entre imagen y realidad, no se puede reducir esta a una mera cuantificación de la iconicidad entre una y otra. Una imagen, independientemente de su grado de iconicidad o abstracción, es también una forma de representación que sirve para modelizar la realidad gracias, precisamente, a que posee equivalentes estructurales de cualquier situación de realidad, ya que estos, aun siendo necesariamente “visuales”, no son siempre “icónicos”, baste pensar en las relaciones de orden espacio-temporal que imperan en la realidad y sus formas de representación mediante imágenes.

Una escala de iconicidad, para resultar de alguna utilidad, debe cumplir dos objetivos: debe dejar claras las diferencias entre cada nivel, para lo cual cada nivel deberá tener una formulación lo más particular posible y, al mismo tiempo, cada nivel debe abarcar el mayor número de imágenes. En otras palabras, la escala de iconicidad más operativa será aquella que, con menor número de niveles, consiga abarcar el mayor número de imágenes posible. De cualquier manera, cualquier escala que se proponga tiene siempre que mostrarse reduccionista respecto a los aspectos que son posibles aislar en una imagen y que permitirían situarla en uno u otro nivel, se presupone en principio una definición de “iconicidad” a la que tal escala deberá ajustarse y, en esta misma definición, reside como veremos la eficacia o no de la clasificación resultante. Para nuestros fines, tomaremos en consideración las propuestas por Conrado Maltese (1970), Abraham Moles (1973) y Justo Villafañe (1985), centrando nuestra atención preferentemente en aquellos niveles que hagan referencia a la bidimensionalidad del soporte, es decir, aquellos que tratan de la imagen plana.

De acuerdo a esto, la primera observación es que las escalas que hemos propuesto como modelos difieren entre sí fundamentalmente por dos motivos:

- El número de niveles.
- Los criterios utilizados para determinar el grado de iconicidad correspondiente a cada nivel.

A continuación analizamos las escalas más interesantes para nuestra investigación:

CONRADO MALTESE (1970)

En *Semiología del mensaje objetual* (1970), Maltese propone una escala basada en un catálogo de las propiedades táctiles y visuales que pueden ser cubiertas por un determinado repertorio de signos:

“(...) pedir un repertorio de signos es lo mismo que pedir un repertorio de procedimientos para instituir equivalencias entre una parte y un todo y entre un conjunto definido y un conjunto llamado a sustituirlo”³⁹.

[Maltese, 1970, pp. 164-165]

Lo que viene a ser lo mismo que instituir un “repertorio de procedimientos de codificación” que, en el caso de la imagen, se traduce en las técnicas empleadas para construir signos icónicos que dupliquen las propiedades táctiles y ópticas del referente, aumenten solo las ópticas o que, aun siendo solo visuales, sustituyan simbólicamente (por medio de sinestesias) las propiedades táctiles. Tales propiedades son:

³⁹ MALTESE, C. (1970). *Semiología del mensaje objetual*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972, pp. 164 y 165.

- Táctiles:
 1. Forma en el espacio.
 2. Tamaño.
 3. Peso.
 4. Dureza.

- Visuales:
 5. Forma de los contrastes de claroscuro.
 6. Forma de los contrastes cromáticos.

De acuerdo a esto, la escala que propone el autor, queda de la siguiente manera (Cuadro 6):

0. Objeto de referencia.
1. Duplicado (comunicación de 6 propiedades sobre 6 de la experiencia visivo-táctil de referencia).
2. Reproducción (comunicación directa de 5 propiedades sobre 6).
3. Facsímil/modelo (comunicación directa de 4 propiedades sobre 6: peso y dureza pueden ser, por ejemplo, considerados no interesantes).
4. Representación plana óptica a colores (comunicación directa de 2 propiedades sobre 6 y reducción a dos dimensiones de la propiedad 1).
5. Representación plana óptica en negro (comunicación directa de una propiedad 6 y reducción a dos dimensiones de la propiedad 1).
6. Proyecciones geométricas (comunicación sustitutiva o indirecta de las propiedades 1 y 2: por ejemplo, una proyección ortogonal. Si completadas por el color representan sustitivamente también las 5 y 6).
7. Representación simbólica plana sumaria (comunicación sumaria de las propiedades 1 y 6).
8. Representación simbólica plana sumaria (comunicación sumaria de las propiedades 1 y 6).
9. Representación simbólica plana reducida (comunicación esquemática sustitutiva de las propiedades 1 y 6).
10. Representación simbólica plana esquemática (comunicación esquemática solo de la propiedad 1).
11. Abstracción signíca.

CUADRO 6. Maltese, C.

ABRAHAM MOLES (1973)

La escala de iconicidad más conocida es la que Abraham Moles (1973) plantea; dividida en trece grados que van desde la máxima iconicidad (el propio objeto que se designa en tanto especie o signo ostensivo en la definición de Umberto Eco), hasta aquellas imágenes de iconicidad nula (descripción del objeto mediante palabras o fórmulas algebraicas). El principio que rige esta escala decreciente radica en que el “grado de iconicidad” de una forma es inverso a su “grado de abstracción”, comparando siempre la imagen con el objeto (Cuadro 7).

Escala de iconicidad decreciente			
Nivel	Definición	Criterio	Ejemplos
12	El referente físico mismo		Objeto en vitrina o en exposición
11	Modelo bi- o tridimensional a escala	Colores y materiales arbitrarios	Reconstrucción ficticia, maqueta
10	Esquema bi- o tridimensional reducido o aumentado	Colores y materiales escogidos según criterios lógicos	Mapas e 3 dimensiones, globo terráqueo
9	Fotografía o proyección realista en un plano	Proyección perspectiva rigurosa, medios tonos y sombras	Catálogos ilustrados, posters
8	Dibujo o fotografía de alto contraste	Continuidad del contorno y cierre de la forma	Afiches, catálogos, fotografías técnicas
7	Esquema anatómico	Corte en la carrocería o envoltorio; respeto por la topografía; cuantificación de elementos y simplificación	Corte anatómico, corte de un motor, plano de conexiones eléctricas, mapa geográfico
6	Representación "estallada"	Disposición perspectiva artificial de piezas según sus relaciones de vecindad topográfica	Objetos técnicos en manuales de ensamble o reparación
5	Esquema de principio	Sustitución de los componentes por símbolos normalizados; paso de la topografía a la topología; geometrización	Mapa de conexiones de un receptor de TV, mapa esquematizado del metro
4	Organigrama o esquema de bloque	Los elementos son "cajas negras" funcionales, conectadas lógicamente; presentación de funciones lógicas	Organigrama de una empresa, flujograma de un programa computacional
3	Esquema de formulación	Relación lógica, no topológica, en un espacio no geométrico, entre elementos abstractos. Los lazos son simbólicos y todos los componentes visibles	Fórmulas químicas desarrolladas, sociogramas
2	Esquema en espacios complejos	Combinación de un mismo espacio de representación de elementos esquemáticos pertenecientes a sistemas diferenciales	Fuerzas y posiciones geométricas en una estructura metálica; esquema estática; representación sono
1	Esquema de vectores en espacios puramente abstractos	Representación gráfica en un espacio métrico abstracto, de relaciones entre tamaños vectoriales	Gráficos vectoriales en electrotécnica
0	Descripción en palabras normalizadas o fórmulas algebraicas	Signos abstractos sin conexión imaginable con el significado	Ecuaciones y textos

CUADRO 7. Moles, A.

JUSTO VILLAFañE (1985)

Por su parte, Villafañe propone una escala de iconicidad para la imagen fija-aislada que, a nuestro entender, resulta la más interesante por dos motivos: aparece estructurada de acuerdo a un criterio de iconicidad que, aunque similar en muchos puntos al esgrimido por Moles, tiene la virtud de hacer referencia únicamente a las imágenes sobre superficie plana o bidimensional, como ocurre con el dibujo; por otro, los niveles de clasificación permiten distinguir perfectamente las funciones asociadas a cada nivel. Así, la “descripción” requerirá de imágenes pertenecientes a los niveles superiores de la escala, mientras que la función informativa puede situarse en un nivel más bajo, etc. Lo que con ello se deja entrever es que, en cada caso, la iconicidad no es una relación que se mueve entre el signo y el “objeto real”, como quería Moles, sino que, en cada caso, es la función adscrita al signo la que determina el contenido que deberá ser vehiculado por aquel:

“El plano del metro no necesita ‘informar’ del color de las estaciones, ni el pictograma clavado en la puerta de un lavabo representando una mujer, nos indica si esta es joven o vieja. Ahora bien, la maqueta que tiene que presentar un arquitecto al que le han encargado el proyecto de una nueva línea del metro, o la foto de una mujer archivada en una agencia matrimonial, deberán poseer otro tipo de datos visuales mucho más elaborados para poder cumplir su función primordial: la descripción”⁴⁰

(Villafañe, 1985, p. 43)

Escala de iconicidad que propone Villafañe:

Grado
11. La imagen natural: Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad (Cualquier percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo).
10. Modelo tridimensional a escala: Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad (La Venus de Milo).
9. Imágenes de registro estereoscópico: Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio (Un holograma).
8. Fotografía en color: Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.
7. Fotografía en blanco y negro: Igual que el anterior.
6. Pintura realista: Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional (Las meninas de Velázquez).
5. Representación figurativa no realista: Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas (El Guernica de Picasso, una caricatura).
4. Pictograma: Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas (Siluetas. Monigotes).
3. Esquemas motivados: Todas las características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas (Organigramas).
2. Esquemas arbitrarios: No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico (La señal de tráfico que indica “ceda el paso”).
1. Representación no figurativa: Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación (Una obra de Miró).

CUADRO 8. Villafañe, J.

⁴⁰ VILLAFañE, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, p. 43.

A esta escala de iconicidad se asocian determinadas funciones de la imagen (Cuadro 9).

Grado de nivel de realidad	Función pragmática
11. Imagen natural	Reconocimiento
10. Modelo tridimensional a escala	Descriptivo
9. Imagen de registro estereoscópico	
8. Fotografía en color	
7. Fotografía en blanco y negro	
6. Pintura realista	Artística
5. Representación figurativa no realista	
4. Pictogramas	Información
3. Esquemas motivados	
2. Esquemas arbitrarios	
1. Representación no figurativa	Búsqueda

CUADRO 9. Villafañe, J.

Donde, como vemos, se distingue entre descripción e información: esta implica discriminar la parte más importante de los contenidos que se quieren comunicar, lo que conllevaría una mayor abstracción a fin de que algunos elementos secundarios de la imagen no distraigan de los elementos principales. En definitiva, estas escalas no son más que formulaciones teóricas de los distintos niveles de realidad.

Por otro lado, y desde la etimología de la palabra *imago-inis*, podemos acercarnos a algunas de las características de este concepto. Este sustantivo latino equivale a “retrato” y evoluciona desde una tripe vertiente: reproducción, representación e imitación, siempre en contacto con las formas “imari” o “imitari”⁴¹.

Pero también pertenece a la misma raíz de “magia”, o arte de realizar cosas maravillosas en contra de las leyes naturales, comportando elementos de hechizo, sugestión, fascinación, poder cautivador, etcétera.

Así pues, la imagen es el continuo juego entre lo real/irreal, la presencia y la ausencia, el pasado congelado en el presente para el futuro. La imagen es un fenómeno de representación y de percepción de algo que existe por sí mismo, ya que la realidad no suele crear imágenes (sí exceptuamos el reflejo producido por el agua).

La imagen la crea el hombre, la elabora contando con unos medios técnicos determinados, con todas las posibilidades y limitaciones de los mismos pero nunca es fiel a su totalidad, nunca abarca la realidad a la que recuerda.

En la aparición de la imagen probablemente juega un papel relevante el reflejo de la figura humana como motor desencadenante de la producción icónica, así lo sugiere Gubern⁴² en la llamada “hipótesis del lago”. El hombre se veía confrontado con su propia

⁴¹ COROMINAS, J. (1974). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, p. 990.

⁴² GUBERN, R. (1987). *El simio informatizado*. Madrid: Fundesco.

imagen, es decir, con la repetición de su propia figura (lo mismo y lo otro) reflejado en las aguas del lago.

Siguiendo este mismo sentido mítico encontramos la explicación de Gibson⁴³, que nos habla del acto gráfico fundamental. Mucho antes de que existiese el concepto de representación como lo entendemos hoy, es lógico pensar que los hombres observasen con asombro y extrañeza el trazo que un dedo podía dejar sobre el barro o sus huellas sobre la arena; es, precisamente, a este trazo lineal que puede dejarse sobre casi todas las superficies, excepto la del agua, a lo que Gibson denomina acto gráfico fundamental.

Este trazo puede realizarse a través de dos sistemas opuestos, pero a la vez complementarios: trazando un canal (con distintos materiales: palo, dedo...) o dejando un depósito (de diferentes materiales: tizas, pigmentos...).

A estos trazos podemos considerarlos como imagen que es huella de su acto productivo. Nos estamos refiriendo a lo que podríamos llamar "prehistoria de la imagen", época lejana donde las imágenes eran el trabajo de artesanos.

Estas primeras imágenes participaban de una especie de magia en la medida que eran muy escasas y constituían un reflejo de la realidad. Posteriormente, en la historia de la imagen podemos distinguir tres etapas siguiendo la división propuesta por Moles⁴⁴:

Primera etapa: corresponde a las técnicas de grabado sobre cobre, madera, litografía, etc., y en la que aparece la imprenta permitiendo la multiplicidad de imágenes, aunque estas siguen aún muy limitadas.

Segunda etapa: coincide con el descubrimiento de la trama fotográfica (finales del siglo XIX), época del triunfo de la imagen.

Tercera etapa: corresponde al momento en el que Moles estudiaba la historia de la imagen (1991), cuando se empieza a tomar conciencia de su uso y su utilidad en el campo de la comunicación. Desde esta tercera fase, señalada por Moles, hasta la actualidad podemos observar cómo el aumento de la imagen ha sido espectacular, ya que las posibilidades tecnológicas han permitido que puedan realizarse y reproducirse con gran facilidad y perfección, lo que ha propiciado que su uso se extienda a todos los ámbitos de la comunicación.

La imagen suele utilizarse con un fin determinado, ya sea informativo, persuasivo, didáctico, etc., y según la función que queramos dar a la imagen, tenemos la posibilidad intencional de manipulación de la realidad a la que hace referencia. Esta manipulación estará dirigida a conseguir el efecto pretendido: informar, motivar, adornar, explicar, etcétera.

El tema de nuestro estudio estará orientado hacia la comunicación a través de las imágenes de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas (imágenes fijas) y el papel social que desempeñan; por lo que la reflexión acerca de las imágenes irá di-

⁴³ GIBSON, J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin.

⁴⁴ MOLES, A. (1991). *La imagen, comunicación funcional*. Mexico: Trillas.

rigida no solamente a descubrir los diferentes aspectos que determinan la imagen en sí misma, sino también a analizar lo que significan como transmisoras de ideologías y representativas de los valores sociales.

“La imagen es una cristalización de lo real sensorial”⁴⁵.

[Moles, 1991, p. 13]

La imagen es imagen de alguna cosa, que en un principio pretende sostener relación con lo “real”, que es su punto de referencia objetivo; en cualquier caso la imagen es siempre un testigo de algo. Toda imagen es figurativa en la medida en que se presenta como un soporte de comunicación.

Nuestro estudio será, por una parte “fenomenológico”, en tanto que analizaremos las imágenes de los capiteles de las iglesias románicas, diferenciando sus tipos, formas, tamaños, etc., y por otro lado “funcional”, ya que lo que nos interesa es conocer el papel que desempeñan estas imágenes como transmisoras de ideologías y de los valores sociales del momento en que se produjeron, lo que nos permite comunicar y conocer el mundo que nos rodea.

Por tanto, el estudio de los capiteles lo haremos desde un punto de vista en el que contemplaremos un conjunto de imágenes de “comprensión” y de “comunicación”. Dejaremos sin analizar la imagen artística, pues esta sería otro objeto de estudio.

Para finalizar, atenderemos a la expresión de la imagen como “una cristalización de lo real sensorial”, en palabras de Moles, convenientemente materializada en un mensaje que llega al receptor y le traslada significados, explicaciones, comentarios, actitudes, valores y normas sociales. En este sentido prestaremos atención al papel que las imágenes cumplen como vehículo de transmisión de valores y de ideología en el periodo histórico estudiado.

Analizaremos los roles sociales, los personajes y su implicación en la vida social y cultural del momento, las costumbres, los oficios, las escenas y todos los mensajes en los que exista transmisión ideológica, porque las imágenes son la expresión de un pasado. Nos remitimos a Fontcuberta para apoyar nuestras reflexiones:

“Toda imagen es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o de un intercambio (un depósito de tinta, un efecto de carga eléctrica o magnética, una reacción química). En síntesis, una diferente modulación de información almacenada, de “memoria”. Solo la consciencia histórica nos permitirá calibrar entre huellas directas y diferidas, matizar los diferentes grados intermedios”⁴⁶.

[Fontcuberta, 1994, p. 79]

En este sentido, hay que considerar que todo espectador entra en contacto con la imagen desde una perspectiva ideológica que forma parte de su competencia global, sin que importe demasiado que sea o no consciente de ello. Por tanto, la imagen deberá ser contemplada como dotada de cierta competencia ideológica y, como dice Eco⁴⁷, la

⁴⁵ MOLES, A., *op.cit.*, p. 13.

⁴⁶ FONTCUBERTA, J. (1994). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 79.

⁴⁷ ECO, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, pp. 120 y ss.

competencia ideológica puede jugar un papel importante en la actualización de los mensajes transmitidos por las imágenes. Solamente así puede explicarse de forma satisfactoria que la contemplación de una imagen en diferentes ocasiones nos transmite alternativas distintas.

No debemos olvidar que la imagen es también lenguaje. Se considera lenguaje al recurso de comunicación utilizado por un emisor para transmitir cualquier información a un receptor. Todo lenguaje se basa en la utilización de un cierto código que ambas partes (emisor y receptor) conocen y les resulta comprensible.

El lenguaje visual se apoya en signos cuyo significante es de carácter visual, y en él existen diferentes tipos de signos: la señal, el indicio, el icono y el símbolo. A la hora de analizar el fenómeno del lenguaje de las imágenes conviene distinguir, como en el lenguaje escrito, tres aspectos sobre los que se articulan los diferentes tipos de signos: el léxico, la gramática y el estilo.

Por lo general, los artistas no inventan imágenes, sino que recurren al patrimonio artístico de la cultura en la que están inmersos; en ocasiones, algunos creadores introducen modificaciones que permiten renovar el repertorio aportando a la cultura una mayor dimensión.

Dado que el objeto inmediato de la iconografía es la imagen, para poder conocer su significado y su importante papel comunicador, así como agente socializador que contribuye a la formación de los ciudadanos, el investigador tiene que dominar las leyes y los elementos que la rigen. En este sentido, Castiñeiras⁴⁸ establece cuatro grandes campos de estudio (Cuadro 10):

El estudio de los temas y motivos. Consistente en el análisis de la obra basado en una distinción de su contenido.
El estudio de los elementos figurativos que utiliza el autor para describir o expresar una idea: simple figura, personalización y atributo.
El estudio de los modos de expresar el contenido: símbolo, alegoría y narración.
Las relaciones entre texto e imagen.

CUADRO 10. Castiñeiras González, 1998, p. 41.

El lenguaje visual tiene una característica propia que le hace distinto de los demás lenguajes. Consiste en la relación que existe entre "icónico" y "realidad", proporcionándole credibilidad. Esta particularidad específica del lenguaje visual es la que le convierte en el más eficaz de todos en la función comunicativa; de aquí la importancia y empleo masivo de la imagen visual en todos los ámbitos de la comunicación social. Es tan abundante la presencia de la imagen que empieza a hablarse de "una civilización de la imagen" e incluso se ha popularizado el proverbio: "una imagen vale más que mil palabras".

⁴⁸ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, S. A., p. 41.

"(...) el importante papel que en la actualidad la imagen ha alcanzado en aspectos tan fundamentales de la vida del hombre, como aprendizaje u ocio, explica en parte el desinterés de nuestra sociedad por la palabra y la lectura"⁴⁹.

(Castiñeiras González, 1998, p. 39)

La mayoría de las informaciones que el hombre contemporáneo, habitante de las grandes urbes, recibe se analizan a través de los sentidos de la vista y el oído. De ellas, más del 80 %, específicamente a través del mecanismo de la percepción visual. De aquí que sea correcto hablar de la "civilización de la imagen" para referirse al universo comunicativo contemporáneo.

El incremento espectacular que ha experimentado el lenguaje visual viene acompañado de la alta rentabilidad comunicativa y del desarrollo vertiginoso que han experimentado las diversas técnicas de representación gráfica, sobre todo en cuanto al grado de fidelidad reproductiva, a la memorización y transmisión de imágenes y al consecuente desarrollo de los medios audiovisuales de la comunicación.

Ahora bien, el lenguaje visual no nos interesa exclusivamente por sí mismo, como conjunto de signos, sino como recurso o instrumento aplicado a la creación artística. Es decir, prestamos atención al lenguaje en función del objeto perseguido con su uso (creación) y de los efectos y consecuencias que con ese uso se consigue (contemplación), o dicho de otra manera, la obra de arte se convierte en una herramienta de enseñanza y de aprendizaje.

Por esto nuestro trabajo de investigación no es un estudio de la imagen que se limite a establecer los mecanismos ópticos, las formas de percepción, ni los elementos morfológicos y dinámicos; tampoco se ciñe al análisis semántico de las expresiones visuales. Nuestra concepción es pragmática, es decir, consideramos que la obra se produce con intención comunicativa y en esta, la imagen visual es uno de los factores constitutivos del proceso de comunicación. Además, el estudio se hará relacionándolo con todos los otros fenómenos que participan de forma activa en el mismo hecho comunicativo.

No analizaremos la imagen como una entidad con significado propio y relacionado con otros objetos comunicativos, sino que estudiaremos una situación social generadora de necesidades comunicativas que son satisfechas con diferentes objetos artísticos, entre ellos los visuales, foco prioritario de este trabajo de investigación.

De este modo, si el significado de una imagen se manifiesta por el uso que se hace de ella, para conocer ese significado deberán conocerse todas las circunstancias sociales, culturales, políticas y económicas que concurren en el acto de comunicación. Si queremos averiguar el valor y las funciones que han cumplido y cumplen los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en el periodo estudiado, obligatoriamente debemos recurrir a la historia, pues nos proporcionará los datos del contexto social en el que se labraron, datos necesarios para poder interpretarlos de forma correcta.

Estudiar los capiteles nos ayudará a conocer mejor esa parte de la historia de España. Esperamos que el fruto de este trabajo aporte conocimiento acerca del papel de las

⁴⁹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., op. cit., p. 39.

obras de arte como transmisoras de ideología y representativas de las actitudes, valores y normas de la sociedad en un periodo concreto.

Finalmente, debemos considerar, a la hora de enfrentarnos al estudio de la imagen, la conveniencia de hacer una distinción entre iconografía e iconología para posteriormente conocer los métodos de estudio de la imagen y proponer el que vamos a utilizar en esta investigación.

Iconografía e iconología

Se llama Iconología a la rama de la simbología y de la semiología que estudia las denominaciones visuales del arte, por ejemplo, la representación de las virtudes, vicios y otras cosas morales o naturales, con la figura o apariencia de personas. Por extensión, se trata de la ciencia que estudia las imágenes, emblemas, alegorías y monumentos con que los artistas han representado a los personajes mitológicos, religiosos o históricos, y se diferencia de la iconografía en que esta tiene por fin la simple descripción de imágenes, mientras que la iconología las estudia en todos sus aspectos, las compara y las clasifica, llegando incluso a formular leyes o reglas para conocer su antigüedad y diversos significados e interpretaciones.

La iconología, considerada en toda su amplitud, puede dividirse en tres ramas en razón del objeto representado:

- Iconología pagana. Comprende las imágenes propias de la idolatría o religiones no cristianas.
- Iconología profana o civil. Comprende las figuras de personajes históricos que no sean objeto de culto religioso.
- Iconología religiosa. Se refiere a Dios, a los ángeles, a los santos y a otras imágenes procedentes de la religión.

La Iconografía (palabra compuesta de “icono” y “grafe” –descripción–) es la descripción de las temáticas de las imágenes y también el tratado o colección de estas. Los matices de su diferencia conceptual con la iconología son a veces poco precisos. Mientras que la iconografía es esencialmente descriptiva, la iconología profundiza hasta alcanzar el significado último de las imágenes. Se busca el significado histórico, filosófico, social...

Así como el término iconografía es conocido desde hace siglos, el de iconología se remonta hasta el propio Platón, que le da el significado de lenguaje figurado. Más cercano en el tiempo aparece en 1593, en Roma, un libro publicado por Cesare Ripa con el título *Iconología*⁵⁰. Consistía en un catálogo de imágenes referentes a virtudes, vicios, dioses, cada uno de ellos acompañado por una figura femenina que los representa. Muchos artistas lo tomaron como fuente de representación de estos temas. Sin embargo, su intención era claramente iconográfica. No fue hasta finales del siglo XVII y principios del XVIII cuando algunos autores lo toman como representación alegórica y ya en el siglo XIX se incluye con este significado en los diccionarios.

⁵⁰ RIPA, C. (1996). *Iconología*. I-II, Madrid: Akal.

Warburg consideró que solo tras un estudio profundo del pasado se podían explicar muchas de las grandes obras renacentistas. Él y sus discípulos Panofsky, Saxl y Wind incorporan este método a sus estudios. Iconografía es la ciencia que estudia el origen y formación de las imágenes, su relación con lo alegórico y lo simbólico, así como su identificación por medio de los atributos que casi siempre les acompañan. Esta ciencia tiene su origen en el siglo XIX y fue desarrollada a lo largo del XX. El gran estudio de la iconografía y su desarrollo podemos encontrarlo en un grupo de iconógrafos famosos afincados en Hamburgo durante los años inmediatamente anteriores a la toma del poder de Hitler. De este grupo formaban parte Warburg (1866-1929), Saxl (1890-1948), Panofsky (1892-1968) y Wind (1900-1971); todos ellos académicos con excelente formación y variados intereses en el campo de la literatura, la filosofía y la historia. Las aportaciones de la escuela de Warburg, en relación al estudio de las imágenes, podemos resumirlas en los tres niveles de interpretación correspondientes a otros tres niveles de significado formulados por Panofsky, que no se quedaron en la mera descripción y clasificación de los distintos temas y aspectos formales de las obras de arte (iconografía), sino que quiso averiguar el significado de la obra en su condición de documentos culturales (iconología).

Métodos de estudio

Kleinbauer⁵¹ propone una interesante clasificación basada en dos puntos de vista que en su opinión resumían las diferentes propuestas de los investigadores en el estudio de las imágenes.

El primer punto de vista se centra en la perspectiva intrínseca, que consiste en el estudio de la obra desde dentro y, por lo tanto, a partir de la descripción y el análisis de sus cualidades inherentes, es decir, todo lo relacionado con la forma y con el contenido. En este sentido abarca el estudio de las propiedades físicas: forma, tamaño, color, que responderían al interrogante ¿cómo?, a los problemas de atribución, que contestarían al ¿quién?, a los datos de temporalidad ¿cuándo?, a su proveniencia ¿dónde?, así como a las características formales: temática, simbolismo y función.

El segundo punto de vista se ocupa de la vertiente extrínseca que considera la obra de arte desde fuera y tiene por tanto un campo de actuación mucho mayor. Así, podemos considerar las circunstancias espacio temporales, problemas artísticos relacionados con la psicología y el psicoanálisis, así como los determinantes sociales, políticos, culturales e intelectuales propios de una historia social, de una historia de las ideas y de la historia de las mentalidades. Pero la obra de arte constituye un todo, es forma y contenido, significado y significante, elementos que pueden separarse sin desvirtuarse. De ahí que las palabras de Hegel adquieran un importante significado:

*“El contenido forma un todo con la forma figurada, y esa unidad constituye su aspecto esencial”*⁵².

(Hegel, 1979, p. 53)

En su *Introducción a la estética*, Hegel (1828) concede un valor inestimable al arte en la historia de la cultura, puesto que los artistas han utilizado su obra como *“un medio*

⁵¹ KLEINBAUER, W. E. (1971). “Modern Perspectives”. En *Western Art History*. Nueva York, University of Toronto, p. 37.

⁵² HEGEL, G.W. F. (1979). *Introducción a la estética*. Barcelona: Ed. Península, p. 53.

*para tener conciencia de las ideas e intereses más sublimes del espíritu". De esta manera los pueblos, a través de las creaciones artísticas, han puesto de manifiesto que "la filosofía y la religión estarían concretadas en las formas creadas"*⁵³.

Las aportaciones de Hegel tienen su reconocimiento en muchos historiadores del arte, entre los que destaca Panofsky, que concibe la obra de arte como un ente orgánico en el que tanto la forma como el contenido forman una unidad, y el estudio del contexto ayuda a entender el significado. Es precisamente Panofsky el que crea una nueva escuela historiográfica cuyo principio se basa en la consideración de la unidad de la obra de arte, como él mismo señala:

*"Un buen estudio del contenido no solo es útil para la comprensión histórica de una obra de arte, sino que también enriquece y clarifica la experiencia estética de una forma peculiar"*⁵⁴.

(Panofsky, 1930, p. 26)

Erwin Panofsky fue un estudioso importante en el desarrollo de la metodología de la Historia del Arte que postuló, como dijimos anteriormente, tres niveles en el acercamiento a las imágenes.

El **primer nivel preiconográfico** es el meramente descriptivo y contesta a la pregunta ¿qué veo? Después viene el iconográfico o convencional y finalmente el iconológico o de significado. Estos tres niveles generan un conocimiento de una imagen artística que va de la superficie a la profundidad. Según Panofsky, el primer paso para la apreciación del arte es simplemente observar una imagen y decir qué vemos, antes que intentemos atribuirle un significado.

El **segundo nivel iconográfico** de interpretación tiene que ver con nuestro conocimiento del mundo: podemos nombrar a las personas, reconocer situaciones e inferir estados emocionales. Según el bagaje cultural que tengamos podemos identificar una imagen de una figura masculina clavada en una madera como la Crucifixión o podemos decir que trece hombres sentados en una mesa representan "La última cena". En palabras de Panofsky, la iconografía tiene que ver con temas convencionales y por eso implica un trabajo especializado sobre la imagen porque hay que indagar en un universo cultural. La iconografía muestra que ciertas formas son, por ejemplo, santos o dioses o alegorías particulares. Los santos, como los "dioses paganos", generalmente tienen un atributo que los identifica.

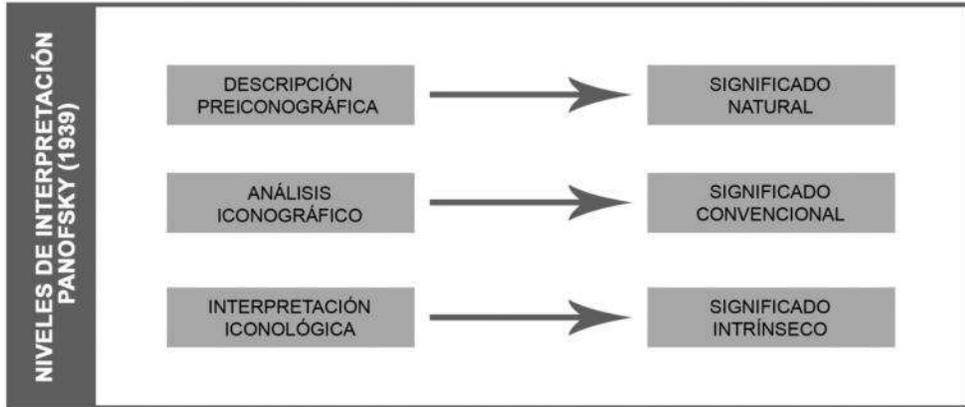
El **tercer nivel o iconológico** es el más profundo y significativo. La iconología busca relacionar el sentido simbólico de los objetos y figuras en el arte con lo político, poético, religioso, filosófico y tendencias sociales de la personalidad, periodo o país que se estudia. La iconología interpreta y ubica una imagen en relación al horizonte cultural de una época. Para llegar al tercer nivel se tiene que pasar necesariamente por los dos primeros, el primario y el iconográfico. Y, por supuesto, requiere de un conocimiento más especializado que implica adentrarse en las disciplinas histórica, filosófica, científica, etcétera. Según Panofsky una imagen artística brinda, en una forma conden-

⁵³ HEGEL, G. W. F., *op.cit.*, p 10.

⁵⁴ PANOFSKY, E. (1930). Citado en Holly, M. A. (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*. Cornell University Press (1.ª edición), p. 26.

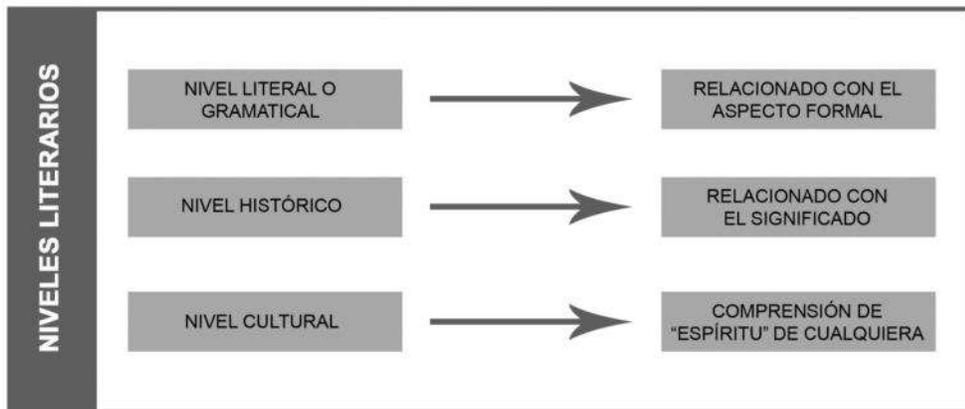
sada, los valores intelectuales y culturales de un grupo social. Por esta razón insistía en que las imágenes forman parte de una cultura total y no pueden entenderse si no se tiene un amplio conocimiento de esa cultura.

Es en este tercer nivel en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil y de hecho indispensable (Cuadro 11).



Cuadro 11. Niveles de interpretación. Panofsky (1939)

Estos tres niveles plásticos de Panofsky se corresponden con los tres niveles literarios que distinguía mucho antes el filólogo clásico Friedrich Ast⁵⁵ (1778-1841), pionero en el arte de la interpretación de los textos “hermenéutica” (Cuadro 12).



CUADRO 12. Elaboración propia a partir de Ast en Burke (2005, p. 45)

En definitiva, lo que hizo Panofsky y sus colegas fue aplicar al mundo de las imágenes una tradición alemana de interpretación de textos. Panofsky insiste en que las imágenes forman parte de una cultura total y no pueden entenderse si no se tienen conocimientos de esa cultura, y para interpretar el mensaje es preciso estar familiarizado

⁵⁵ FRIEDRICH, A. (1778-1841). Citado por BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, p. 45.

con los códigos culturales. El esquema tripartito de Panofsky se mueve de las partes al todo, y del todo a las partes. Se trata, pues, de una interpretación circular y orgánica cuyo mayor énfasis está en el contenido y en el contexto de la obra de arte.

Así, con la lectura iconográfica e iconológica, la historia del arte se convierte en una descodificación de símbolos. Panofsky distingue dos tipos de símbolos, los símbolos ordinarios, propios de la iconografía y símbolos en el sentido de Cassirer, constitutivos de la iconología⁵⁶.

1. Símbolos ordinarios. Se trata de imágenes que pueden descifrarse a través del conocimiento de la tradición visual y textual. Así, conocemos el significado de la Cruz, la Torre de Babel o la Paloma del Espíritu Santo.
2. Símbolos cassirianos. Son los que forman parte de las condiciones psicológica, culturales, sociales, políticas, filosóficas y espirituales que actúan sobre el artista y que utiliza en sus obras, unas veces de forma consciente y otras inconscientemente.

La aportación más novedosa de Panofsky es, sin duda alguna, el haber sabido ofrecer un método aplicable a diferentes campos de investigación histórica. Panofsky no se deja llevar por la mera contemplación de las obras de arte sino que intenta buscar las causas y las consecuencias de las mismas, así como el significado de las imágenes y su relación con la situación histórica en la que se producen. La obra de arte deja de ser una creación intemporal y comienza a tener su tiempo concreto. Un tiempo concreto en el que se unifican arte y pensamiento, donde las obras de arte son vistas como imágenes y como ideas. Por esta razón, el análisis de las imágenes necesita recurrir a diferentes fuentes y disciplinas, como la historia social, la psicología, etcétera. En definitiva, el estudio de las obras de arte debe hacerse siempre desde una perspectiva integral.

Otro de los grandes estudiosos del método iconográfico fue Guy de Tervarent⁵⁷, cuya preocupación por la iconología le llevó a estudios de naturaleza iconográfica que quiso sistematizar, postulando estos análisis en cuatro estadios fundamentados en el mundo de las imágenes, las cuales nos presentan formas visuales o motivos iconográficos que, una vez identificados, se convierten en temas iconográficos. Un estudio más profundo nos trasladará al origen visual o literario, desarrollando su manifestación en el espacio y el tiempo. Así, el método de análisis podemos resumirlo en los siguientes apartados:

- Las obras de arte analizadas.
- La literatura de la época o en la época.
- Identidad con obras artísticas anteriores ya conocidas.
- Elementos que configuran la obra de arte.

⁵⁶ PANOFSKY, E. (1992). *Estudio sobre iconografía. "Introducción"*. Madrid: Alianza Editorial, p. 22.

⁵⁷ Tervarent, G. (1981). "De la méthode iconologique". En *Académie Royale de Belgique*, Tomo XII.4, Bruselas: Pierre du Colombier.

Está claro que la Iconología debe apoyarse en la Iconografía para poder identificar y clasificar la imagen que se estudia, ver su origen y evolución en el tiempo. Sin embargo, esta última puede constituir por sí sola un propio método.

Lo que se deja de manifiesto es que en el estudio de la obra de arte se hace imprescindible la aplicación de distintos métodos y análisis para que podamos comprender en su totalidad lo que significó en su tiempo.

Posibilidades y limitaciones de los métodos

Las críticas, a estos métodos señalados, han sido muy numerosas. Las más generales hacen referencia a que estos métodos no tienen en cuenta la calidad artística de la obra de arte, y se fija en muchos otros datos que están relacionados con el contenido de la obra. Otras críticas giran en torno a la idea que los iconólogos tienden a ver, en las obras de arte, muchos más simbolismos que los que en realidad pretendió mostrar el artista. Esta crítica la hace el propio Panofsky diciendo:

“Hay que reconocer que existe cierto peligro en el hecho que la iconología pueda comportarse no como etnología en contraposición de etnografía, sino como astrología en contraposición a la astrografía”⁵⁸.

(Panofsky, 1979, p. 51)

Estas críticas han exigido al estudioso saber discernir entre lo que es intencionado y lo que pueda ser inconsciente en la obra de arte. Profundizando en todas estas críticas, Gombrich ha señalado las cuatro limitaciones de los estudios iconológicos que, según él, necesitan una profunda revisión:

- La trampa de la interpretación fácil está sustentada con numerosas citas y notas a pie de página que sirven para convencer al lector de una demostración que se ha elaborado con anterioridad.
- La imagen visual debe estudiarse teniendo en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas le asignan, de tal manera que la forma de una representación no puede ser separada de su función y de las necesidades de la sociedad que las produce y las demanda. Al entender el arte como mensaje y comunicación, Gombrich considera que tanto la forma como la función de las obras de arte tienen que estar continuamente adaptándose a las transformaciones sociales. Esta relación entre la forma y la función en el arte abre nuevas vías de investigación histórica que forzosamente deben discurrir por los cauces de la sociología y la antropología.
- Dentro de la visión de la obra de arte como mensaje, Gombrich apunta la dificultad de determinar el significado de la obra de arte por el carácter abierto y polisémico de la imagen, cuya comprensión es susceptible de diferentes interpretaciones en función de los receptores del mensaje y de la época en que se estén contemplando. De ahí la afirmación de Umberto Eco, de que las líneas de significación de una obra de arte están abiertas por el camino de su continua recepción.

⁵⁸ PANOFSKY, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, p. 51.

“Hemos visto, pues, que:

- 1) las obras ‘abiertas’ en cuanto en movimiento se caracterizan por la invitación a hacer la obra con el autor;
- 2) en una proyección más amplia (como género de la especie ‘obra en movimiento’), hemos considerado las obras que, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, ‘abiertas’ a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos;
- 3) toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal”⁵⁹. (Eco, 1992, p. 44)

Vemos pues, cómo son tres los niveles de intensidad en que se presenta un mismo problema. El tercer nivel es el que interesa a la estética como formulación de definiciones formales; y sobre este tipo de apertura, de la obra acabada, la estética contemporánea ha insistido mucho. Veamos, por ejemplo, la siguiente afirmación de Pareyson, la que consideramos como una de las más valiosas páginas de fenomenología de la interpretación:

“La obra de arte... es una forma, un movimiento concluso, que es como decir un infinito recogido en una concreción; su totalidad resulta de una conclusión y, por consiguiente, exige que se la considere no como el hermetismo de una realidad estática e inmóvil, sino como la apertura de un infinito que se ha completado recorriéndose en una forma. La obra tiene por esto infinitos aspectos, que no son solo “partes” suyas o fragmentos, porque cada uno de ellos contiene la obra entera y la revela en determinada perspectiva. La variedad de las ejecuciones tiene, pues, su fundamento en la compleja naturaleza, tanto de la persona del intérprete cuanto de la obra que debe ejecutarse... Los infinitos puntos de vista de los intérpretes y los infinitos aspectos de la obra se responden, se encuentran y se aclaran recíprocamente de tal modo que determinado punto de vista logra revelar la obra entera solo si la toma en ese determinado aspecto, y un aspecto particular de la obra, que la revele entera bajo una nueva luz, debe esperar el punto de vista capaz de captarlo y proyectarlo...”

Y esto permite, pues, afirmar que:

... todas las interpretaciones son definitivas en el sentido de que cada una de ellas es, para el intérprete, la obra misma, y provisionales en el sentido de que cada intérprete sabe que debe siempre profundizar la propia. En cuanto definitivas, las interpretaciones son paralelas, de modo que una excluye las otras, aun sin negarlas”⁶⁰.

(Pareyson, 1954, p. 119)

⁵⁹ ECO, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Paneta Agostini, p. 44.

⁶⁰ PAREYSON, L. (1954). *Estetica. Teoria della formatività*. Turín: Edizioni di «Filosofia», p. 119.

- En último lugar, Gombrich señala, una vez más, el problema del significado intencional que consiste en saber con exactitud lo que el autor pretendió que significase. Por lo que hay que considerar, por una parte, el significado de la obra en sí misma y, por otra, las posibles implicaciones, siempre abiertas a numerosas interpretaciones. En este sentido, Umberto Eco reivindica lo que él denomina *intentio operis*:

*"El texto (imagen) es un dispositivo concebido con el fin de producir su lector modelo"*⁶¹.
(Eco, 1995, p. 68)

Una vez analizadas las limitaciones y dificultades de los métodos que se encargan del estudio de las imágenes, Gombrich formula una serie de reglas que deberían seguir todos los investigadores que se enfrentan a la difícil tarea de interpretar las obras de arte.

1. La primacía de los géneros. El investigador debe establecer los géneros y tenerlos en cuenta a la hora de hacer sus interpretaciones.
2. La ley del decoro. Decoro significa "lo adecuado" e implica que existe una conducta adecuada en las diferentes circunstancias y, por supuesto, unos temas adecuados a los contextos en los que se producen.
3. La falacia del diccionario. Si utilizamos los diccionarios de imágenes con independencia del contexto estaremos analizando imágenes muertas y sus interpretaciones no servirán para nada.

Estas tres reglas sirven a Gombrich para hacer una dura crítica del mal uso de la iconología como método para interpretar la obra de arte:

*"Deberíamos exigir al iconólogo que después de cada uno de sus vuelos volviera a la base y nos explicara si los programas del tipo de los que ha disfrutado reconstruyendo pueden documentarse con fuentes primarias o solo con las obras de sus colegas iconólogos. De lo contrario corremos el peligro de estar construyendo un modo mítico de simbolismo, casi igual a como el Renacimiento construyó una ciencia ficticia de los jeroglíficos basada en la falsa idea de partida acerca de la escritura egipcia"*⁶².

(Gombrich, 1994, p. 48)

Este breve repaso sobre el valor de la imagen y sus posibilidades como fuente de investigación nos sirve para situarnos ante los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas, sabiendo que nos va a permitir compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de la cultura dominante en la que se producen, años comprometidos, difíciles, pero llenos de posibilidades culturales y artísticas como tendremos ocasión de contemplar en el capítulo 4 de este trabajo de investigación.

Queremos ser rigurosos en nuestro estudio, por lo que evitaremos interpretaciones fáciles y simplistas, nos centramos en los aspectos fundamentales, haciendo una

⁶¹ ECO, U. (1995). *Interpretación y sobre interpretación*. Cambridge: University Press, p. 68.

⁶² GOMBRICH, E. H. (1994). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial, p. 48.

síntesis precisa que nos permita eliminar los aspectos accesorios de las ideas centrales. Así, compartimos las palabras de Cassirer, referidas al valor de la representación artística.

“En el acto de la visión y la representación artística se separa lo contingente de lo necesario, en él sale a la luz la esencia de las cosas que encuentra su expresión visible en la forma artística. También aquí la teoría científica de la experiencia –tal como la acuñaron Kepler y Galileo– está directamente subordinada al concepto y a la exigencia fundamental de exactitud que había establecido y asegurado la teoría del arte”⁶³.

[Cassirer, 1951, p. 205]

Partimos del concepto de obra abierta definido por Eco y de las posibilidades que nos da esa abertura que ofrece un sin fin de posibilidades de interpretación y significación, tarea que esperamos concluir evitando las dificultades y limitaciones que los estudiosos del tema han definido y hemos señalado anteriormente.

“(...) la obra de arte (imagen) es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante”⁶⁴.

[Eco, 1992, p. 15]

“(...) la obra como de una “forma”, es decir, como de un todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia precedente: ideas, emociones, disposiciones a obrar, materias, módulos de organización, temas, argumentos, estilemas fijados de antemano y actos de invención. Una forma es una obra conseguida: el punto de llegada de una producción y el punto de partida de un consumo que, al articularse, vuelve siempre a dar vida a la forma inicial desde diferentes perspectivas”⁶⁵.

[Eco, 1992, p. 18]

También partimos de la importancia de las imágenes y del papel que desempeñan en las representaciones visuales en la vida política, religiosa y cultural del momento histórico en que son producidas, constituyendo así un documento histórico de gran valor. Nuestro estudio se centra en las imágenes y no en el arte, es preciso aclarar este tema, pues nuestra intención en ningún momento es pretender hacer una valoración o crítica artística, sino centrarnos en el valor de las imágenes que utilizaron los artistas románicos y el papel propagandístico y representativo de los modelos sociales del periodo histórico en que fueron labrados.

⁶³ CASSIRER, E. (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires: Emecé, 1951, p. 205.

⁶⁴ ECO, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Paneta Agostini, p.15.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18

CAPÍTULO 4

Las imágenes representadas en los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda. Estudio experimental

“Estas galerías fueron cementerios en su origen, cumpliendo también una finalidad educadora, con su imaginería tallada, y sirvieron al mismo tiempo como lugar apropiado para discutir los fueros, vehículo de una de las instituciones medievales más típicas de nuestro país, en el que no arraigó el feudalismo.

En tierras frías como las de Castilla y Navarra, la galería, adosada por regla general al costado sur, proporcionaba lugar abrigado de reunión a la corporación rural, donde todos los cabezas de familia trataban cuestiones que afectaban al gobierno del pueblo y a la justa aplicación de los fueros que se iban concediendo para repoblar las tierras yermas reconquistadas”⁶⁶.

(Lafora, 1988, p. 13)

Contexto histórico y cultural

Contexto histórico

Fue en los siglos XI y XII cuando comienza a desarrollarse el arte románico en Europa y constituye un pilar en el que se apoyarían para la recuperación que experimentaron los distintos países de este continente consiguiendo una unidad cultural y religiosa.

Con el feudalismo, propio de esta época, Europa consiguió una relativa estabilidad y favoreció el crecimiento económico que se estaba produciendo en esos momentos. Gracias a este auge económico, cultural y social, los países europeos se lanzaron a conquistar nuevos territorios, gracias a la Reconquista o a las cruzadas y también a proyectar y construir grandes obras arquitectónicas como iglesias, catedrales y monasterios repartidos por todo el territorio europeo.

Es en este momento cuando la Iglesia consigue una gran independencia y protagonismo. Las autoridades eclesiásticas se identificaron al mismo nivel que el grupo de la nobleza. De este modo, comenzó una gran rivalidad entre los papas y los emperadores por imponer su influencia, unido a unos duros enfrentamientos por los que ambos grupos defendían su autoridad para investir o nombrar a los obispos de cada región y en los que finalmente logró imponerse el papa.

⁶⁶ LAFORA C. R. (1988). *Por los caminos del románico porticado. Una forma arquitectónica para albergar el derecho a la libertad*. Madrid: Encuentro Ediciones.

En este contexto cultural, las autoridades eclesiásticas no podían dejar que la casa de Dios desmereciera a la de un noble, por lo que no escatimaron en simbología religiosa para enfatizar su poder. Era en las iglesias donde se acumulaban los objetos valiosos y las distintas donaciones. Hicieron mucho hincapié en construir iglesias de gran tamaño y hermosura, con grandes muros de piedra, decisión determinante del sistema arquitectónico románico.

Las Iglesias de oriente y occidente se separaron en el año 1054 y los papas necesitaban asegurar su autoridad, por lo que Gregorio VII acometió una reforma para unificar la liturgia en todos los reinos de Europa Occidental, el llamado rito gregoriano. A su vez, y de forma paralela, el monasterio de Cluny emprendió la reforma en la orden benedictina, fundando distintas comunidades y poniéndolas al servicio del papa. Con estas dos reformas consiguieron llevar a cabo un nuevo proyecto de Iglesia unificada e independiente, para lo que utilizaron y difundieron el arte románico como el estilo moderno de una Iglesia reformada.

Para fortalecer su imagen y su autoridad, el mundo eclesiástico se distanció de forma evidente del mundo laico, principalmente con sus más significativos rituales. Desde ese momento, solamente ellos podían comulgar bajo las dos especies (el pan y el vino) y conocían a la perfección el latín, lengua en la que se oficiaba la liturgia. En esta época, el pueblo llano, analfabeto y temeroso de la llegada del Fin de los Tiempos, y del hecho de que Cristo volvería para juzgar a vivos y muertos aceptaron a la Iglesia y sus sacramentos como su salvoconducto, mensaje que aparece en las imágenes que podemos contemplar en todas las iglesias románicas.

En este contexto social, surge una nueva creencia en el culto a las reliquias. Los fieles pensaban que los restos del santo garantizaban la salvación, por lo que peregrinaban a Roma, Santiago de Compostela y a Tierra Santa. A través de las rutas de peregrinación, Europa fortaleció las comunicaciones y los artistas románicos que compartían devoción por su oficio lograron un lugar de intercambio de ideas y motivos, lo que hace que todas las iglesias románicas tengan un nexo común.

Contexto cultural

En la Edad Media nos encontramos con un contexto cultural feudal que es teocéntrico, es decir, Dios es el centro de todo, tanto en lo social, como en lo político y en lo cultural.

En la sociedad medieval los cristianos estaban divididos en tres grupos bien diferenciados. La literatura espiritual de la época afirmaba claramente la superioridad de la vida monástica sobre el estado clerical y el laico. A pesar del ocupar el último puesto, el pueblo laico estaba de acuerdo en afirmar que se encontraba en ese lugar y buscaba conseguir la salvación de cualquier forma posible, por lo que aumentó la unión del pueblo con todo lo religioso. También se realizaban donaciones de tipo agrario, incluso con mano de obra, ayudando a levantar algunas de las construcciones religiosas que se estuvieran construyendo en ese momento, simplemente por el hecho de que los religiosos incluyeran sus nombres en las distintas oraciones. La creencia de que los monjes estaban más cerca de Dios y del hecho de que tuvieran asegurada la salvación, hizo que aumentara el número de solicitudes de hábito.

La salvación estaba asegurada desde el momento en el que se vestía el hábito monástico y se aseguraba una total participación en los ritos religiosos. Los únicos requisitos que debían cumplir eran: renunciar al matrimonio, prescindir de sus prerrogativas y desprenderse de los bienes terrenales. Cuando no se podía acceder a la vida monástica, las únicas vías para alcanzar la salvación era mediante la penitencia a través de las peregrinaciones o de las cruzadas, promovidas por el propio papado.

Peregrinaciones y cruzadas

La peregrinación a los lugares santos que contenían las reliquias de los santos fueron muy habituales durante los siglos centrales de la Edad Media. Roma, Tierra Santa y Santiago de Compostela eran los lugares preferidos por los peregrinos para lograr su salvación. Sin embargo, también existían peregrinaciones menores como la de Santa Fe de Conques o Liébana, donde los fieles se desplazaban para rendir culto a los restos de la Santa Cruz. De todas las peregrinaciones que se registraron en esta época la que alcanzó una mayor afluencia de peregrinos fue Santiago de Compostela, debido en gran medida a la facilidad del camino. Hay que tener en cuenta que realizar una peregrinación a Jerusalén costaba al menos tres años de viaje entre la ida y la vuelta.

Por otro lado, nos encontramos con las cruzadas que tenían como únicos fines la liberación del Santo Sepulcro y la de ayudar a los cristianos de oriente que se encontraban en territorio musulmán.

Uno de los aspectos más importantes que ocurrieron gracias a las peregrinaciones y a las cruzadas en Europa fue la posibilidad de crear una red de intercambio de ideas y un conocimiento cada vez más grande de las formas constructivistas de la época, que fueron puestas en práctica en las distintas regiones. Los movimientos de personas dieron lugar a la comunicación y distribución de distintas técnicas y de los maestros arquitectónicos que contribuyeron a dar una forma unitaria a las distintas construcciones románicas.

Todo esto ayudó a la proliferación de monasterios renovados que durante el siglo X se llevaron a cabo. Al ser la idea de superioridad del monacato sobre el resto de los estamentos asumida por toda la población, la construcción de los monasterios se duplicó distribuyendo por toda Europa edificios prácticamente idénticos. La construcción de estos monasterios tuvo un papel determinante en la Orden de Cluny.

Fue en el monasterio de Cluny (Borgoña, 910), donde se inició la reforma de la regla benedictina de forma rigurosa, con tal éxito que aumentó el número de abadías hasta las 1450, la mayor parte de ellas situadas en territorio francés. Gracias a la obligación de la lectura de 2015 salmos diarios en esta orden se produce una gran expansión de los libros de salmos ilustrados o salterios. La importancia de la Orden de Cluny, siendo la más extensa de Occidente y su abad el segundo jefe de la cristiandad después del papa, contribuyó a la expansión del románico en Europa.

El dinero que se necesitaba para la edificación de estas construcciones religiosas salía de las distintas donaciones que realizaban los grandes señores, que en ocasiones querían edificar una iglesia cerca de su castillo. El papa también contribuyó a la

construcción de las mismas con la concesión de indulgencias para todos los que contribuyeran a la construcción y restauración de algunas de estas obras arquitectónicas. Sin embargo, la contribución desinteresada, mediante su mano de obra, de los fieles más humildes era la forma de financiación para la construcción de pequeñas iglesias rurales. De esta manera, las construcciones románicas las realizaban dos o tres obreros cualificados mientras que el resto lo realizaban los campesinos bajo la supervisión de los primeros. La aportación personal también era habitual en construcciones mayores como la de la catedral de Santiago, donde los peregrinos llevaban piedras para la construcción de los cementerios o de algún elemento arquitectónico.

En esta época, el trabajo de un arquitecto o el papel del artista no era el propiamente dicho, sino que los encargados de obra dirigían y coordinaban los trabajos que se realizaban en los distintos talleres para la edificación de la casa de Dios.

En la construcción de los grandes monasterios, eran los propios abades, formados en aritmética, los que contribuían al diseño de sus iglesias. En muchos casos la planta y los cálculos necesarios para la edificación eran realizados por ellos mismos. En este momento surgen los talleres itinerantes que se desplazaban de construcción en construcción para la edificación de estas obras arquitectónicas, generalmente por los distintos caminos que seguían los peregrinos. En estos talleres se formaban grandes canteros y escultores.

De esta manera, por toda Europa, se distribuyó un arte románico unitario ligado de forma inevitable a la espiritualidad de los hombres de la época. El arte románico se manifestó gracias a la marcada espiritualidad que fue la que otorgó una impronta unitaria, así como un sistema homogéneo, a la que vez que creó muchas variedades o escuelas regionales.

Una vez más, podemos comprobar cómo en esta sociedad tan teocéntrica todo gira alrededor de Dios, incluidas la figura del artista y del arte en general. En definitiva, el artista de los monumentos románicos tienen que deleitar, mostrando encanto y estilo ornamentado, así como emocionar con la expresividad de sus creaciones sin olvidar instruir, gracias a la sencillez de sus contenidos, para conseguir un adoctrinamiento de la población.

Estudio experimental

Los motivos que fueron labrados en los capiteles de las iglesias románicas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda son muy amplios en su contenido temático.

Nuestro estudio se centra principalmente en el contenido de las imágenes labradas en los capiteles ya que, como hemos expuesto, estamos investigando el valor de la imagen como transmisora de ideología y representativa de modelos sociales.

Una vez realizado el estudio teórico del arte románico en general y el arte románico en la provincia de Segovia en particular (capítulo 2) y de la iconografía (capítulo 3), nos centramos en los capiteles de los pórticos de las iglesias y tratamos de realizar un análisis sistemático que nos permita alcanzar los objetivos y la hipótesis planteada.

Para ello partiremos del análisis de contenido, pues posee un conjunto de técnicas de análisis variadas y diversas que nos van a ser útiles en nuestro estudio. En toda investigación de análisis de contenido, cualquiera que sea la técnica a utilizar, se debe proceder ordenadamente a una secuencia de etapas. A continuación presentamos las fases de nuestra investigación.

Fases de la investigación

- **Preanálisis.** Fase correspondiente a la organización del trabajo y toma de decisiones:
 - Lectura flotante.
 - Recopilación del material.
 - Localización de índices.
 - Elaboración de indicadores y establecimiento de categorías.
- **Fase de explotación del material.** Fase de aplicación de las decisiones tomadas sobre el material a investigar. En este momento se buscan y reconocen los índices y se agrupan en categorías o códigos.
- **Tratamiento e interpretación de los resultados.** Fase en la que se lleva a cabo el tratamiento estadístico y se obtienen los indicadores cualitativos y cuantitativos que describen el contenido de la obra analizada. Posteriormente se pasa a la interpretación de los datos obtenidos con la finalidad de demostrar o no los objetivos planteados y la hipótesis formulada en nuestro trabajo de investigación.

Todas estas fases, correspondientes al análisis de contenido, fueron representadas gráficamente por Bardin (Cuadro 13) en 1986. Señalando las diferentes fases con los recorridos necesarios para llevar a cabo un trabajo de análisis e investigación.

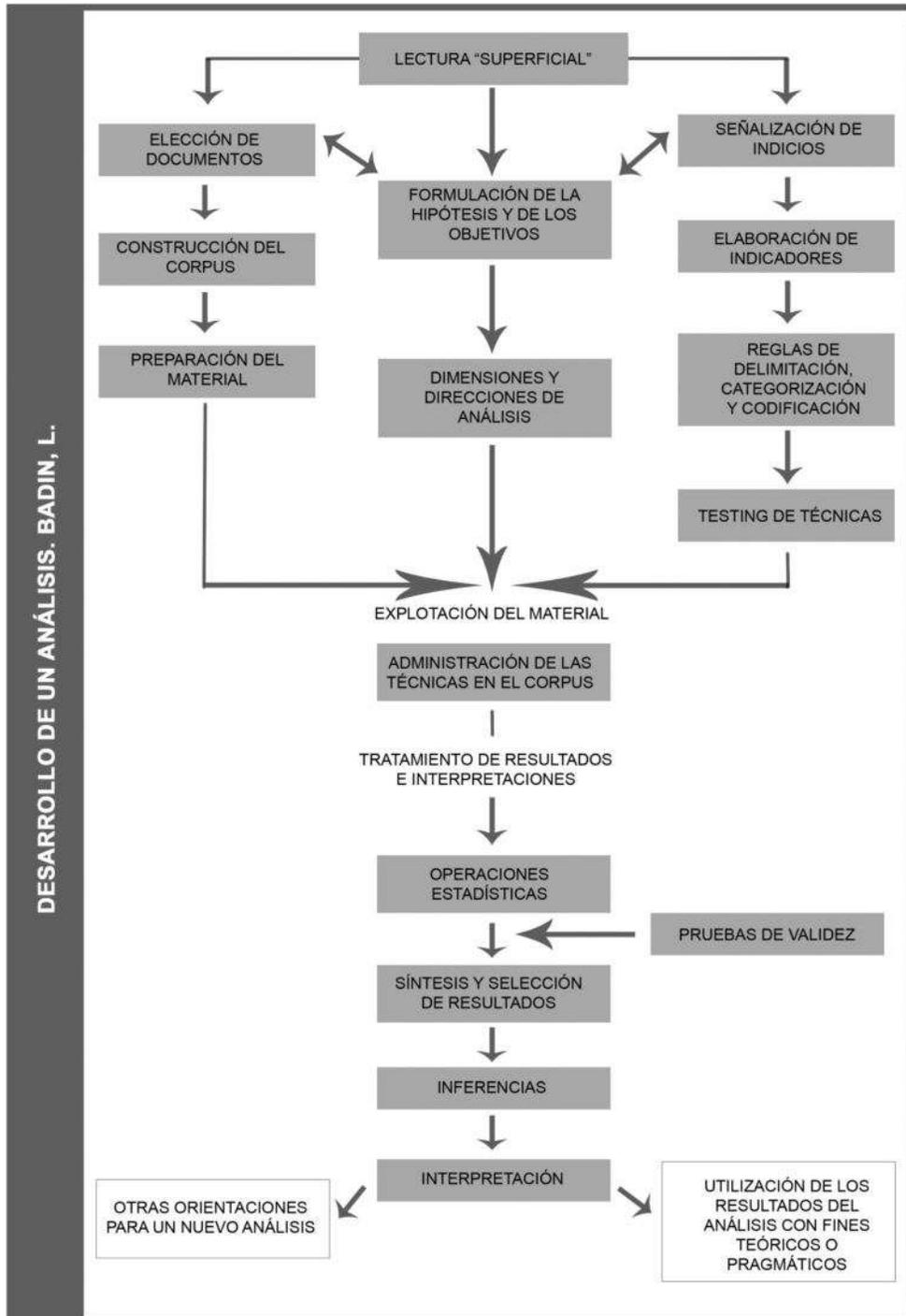
El análisis de contenido cumple una doble función:

- Una función heurística, que enriquece el tanteo exploratorio y sirve para descubrir las imágenes existentes.
- Una función de verificación, confirmando o invalidando la hipótesis trazada como punto de partida.

Así, este método de análisis de contenido aplicado a nuestra investigación será un magnífico modelo para interpretar las imágenes de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas bajo ciertas condiciones de organización y rigor.

El trabajo se inicia con una primera fase de descripción (enumeración, tipos de imágenes, contenido, aspectos formales y técnicos, función) y se culmina con una etapa de interpretación (significación de la obra artística como transmisora de ideología y representativa de modelos sociales).

El procedimiento que nos va a permitir el paso de una fase a otra es la cuantificación numérica y la inferencia, operación lógica por la cual se admite que una proposición es cierta en virtud de sus relaciones con otras proposiciones consideradas como verdaderas.



CUADRO 13. Desarrollo de un análisis. Badin

A continuación explicamos los pasos seguidos en nuestro trabajo de investigación:

Preanálisis

Este primer momento del trabajo de investigación podemos considerarlo como el periodo de intuiciones que tiene como objetivo sistematizar las ideas para llegar a un sistema de desarrollo de las operaciones y poder determinar un programa preciso a seguir. Consta de diferentes etapas, pero la realización de estas etapas no tiene por qué seguir un orden cronológico. Por ejemplo, elegir la muestra del trabajo a analizar puede ser anterior o posterior a la formulación de los objetivos, dependerá del tipo de investigación a realizar. En nuestro estudio, la muestra ha sido seleccionada a lo largo del proceso debido a la necesidad de recopilar los distintos capiteles de las iglesias localizadas en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, y una vez que ya se habían definido los objetivos y formulado la hipótesis.

- **Lectura flotante.** Constituye el momento en el que tomamos contacto con el material que queremos investigar. De aquí surge la hipótesis y la selección de la muestra, en el caso de que no se haya fijado anteriormente.

En nuestro caso, dicha lectura flotante se realizó sobre los capiteles que encontramos en los pórticos y las portadas situadas en las iglesias románicas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, así como los conocimientos teóricos que hemos realizado sobre este tema.

- **Recopilación de material.** Es la constitución del “corpus” que pretende ser analizado a partir de un universo de documentos.

El “corpus” para el análisis corresponde a los capiteles de las iglesias románicas que quedan agrupadas en las siguientes categorías (Cuadro 14):

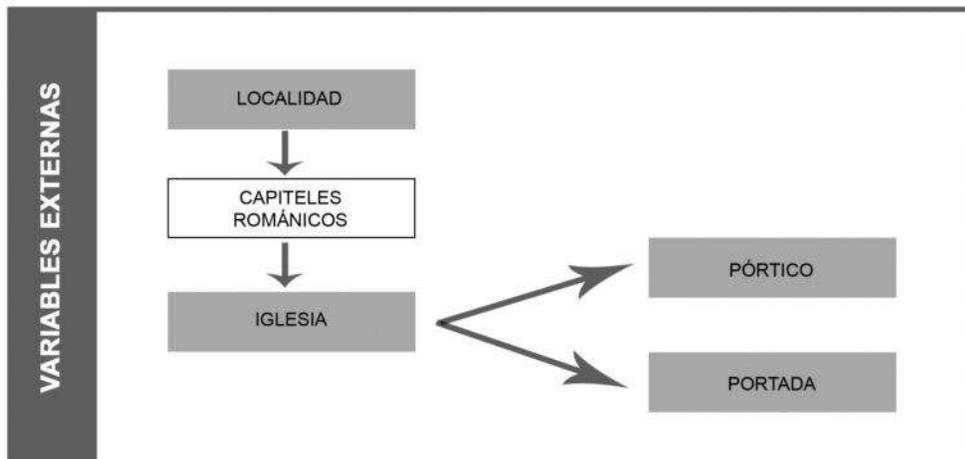
Iglesia	Localidad	Capiteles Pórtico	Capiteles Portadas
San Pedro de Alcántara	Perorrubio	12	2
Virgen de la Peña	Sepúlveda	2	10
San Pedro	San Pedro de Gáillos	6	2
Ntra. Señora de la Asunción	Duratón	14	6 (2 Portadas)
El Salvador	Sepúlveda	4	0

CUADRO 14. Categorías correspondientes al corpus del análisis realizado. Fuente: Elaboración propia

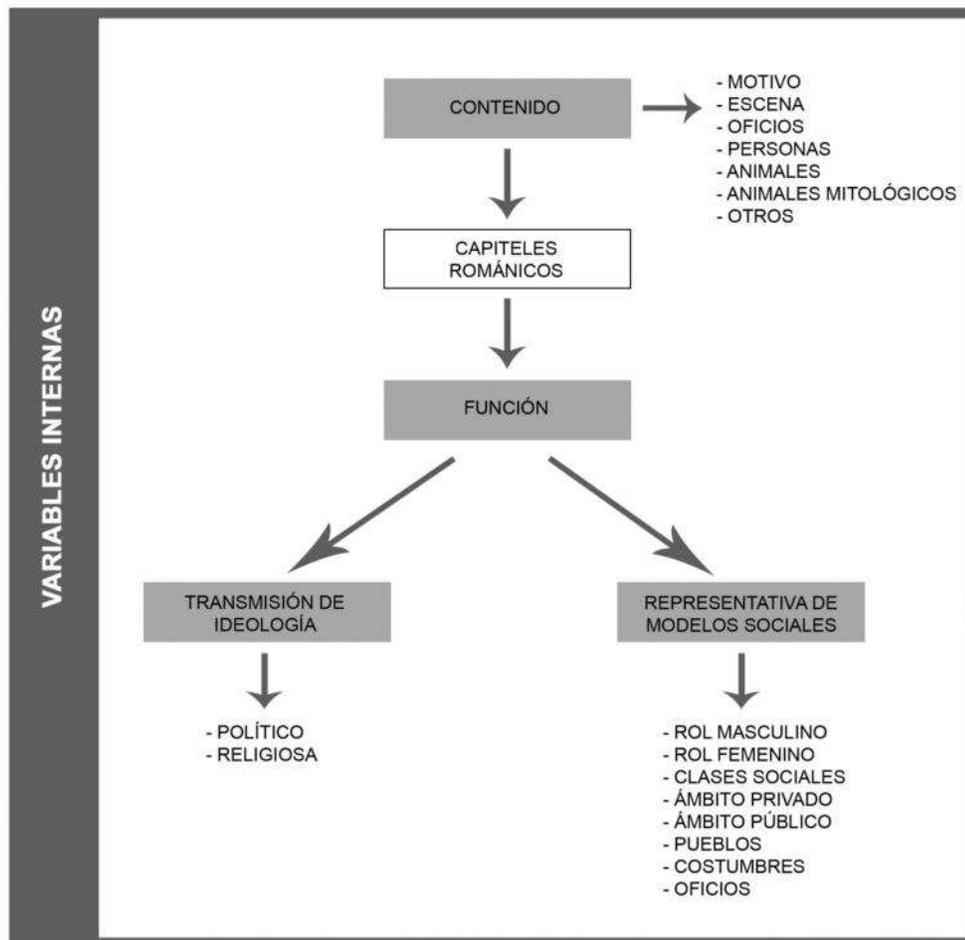
Localización de índices

La localización de los índices señalados en nuestro estudio se realizó atendiendo a diferentes criterios:

- Variables externas de la muestra seleccionada (Cuadro 15):
 - Localidad
 - Identificación de la iglesia
 - Pórtico
 - Portada



CUADRO 15. Variables externas de la muestra seleccionada. Elaboración propia



CUADRO 16. Variables internas de la muestra seleccionada. Elaboración propia

- Variables internas: corresponde al eje central de nuestra investigación, y son las referidas a (Cuadro 16):
 - Contenido de los capiteles:
 - Motivos
 - Escenas
 - Oficios
 - Personajes
 - Animales
 - Animales mitológicos
 - Objetos
 - Función:
 - Transmisión de ideología
 - Representación de los modelos sociales de la época

Con este estudio podemos comprobar cómo la obra arquitectónica del románico en la época analizada por una parte informa y expresa y, por la otra, representa y crea. Teniendo en cuenta todos estos aspectos creemos acercarnos más al conocimiento y el valor que tienen los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas para reflejar los modelos sociales imperantes en la época en la que se construyeron y cómo puede servir de transmisión de ideología política y religiosa.

Elaboración de indicadores y establecimiento de categorías para el análisis de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas

Una vez señalados estos índices necesitamos elaborar los indicadores según los cuales se van a considerar los parámetros. Estos indicadores nos van a permitir establecer una serie de categorías, es decir, clasificar, agrupar, codificar los elementos significativamente comunes. Para ello dividimos la muestra en unidades operativas que posteriormente nos servirán para la descripción precisa, la interpretación y el tratamiento de los resultados.

Los indicadores establecidos en función de los índices quedan definidos de la siguiente forma:

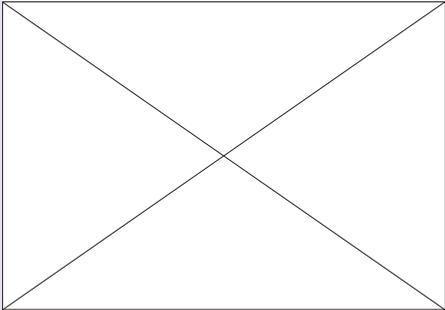
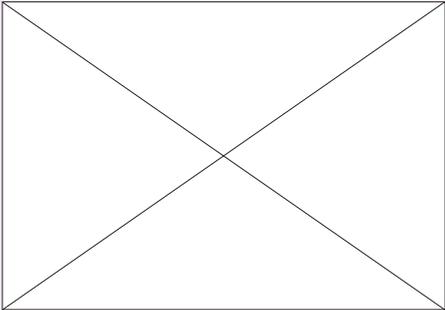
- Transmisora de ideología: político/religiosa.
- Representación de los modelos sociales de la época: rol masculino y femenino, las clases sociales, la vida en el ámbito privado (hogar) y en el público (las calles), los pueblos, sus gentes, los oficios y costumbres como medio de subsistencia.

Con estos indicadores queremos obtener datos sobre los modelos sociales y estilos de vida que los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas transmiten; así, estamos de acuerdo con Valeriano Bozal en afirmar:

“La imagen..., no solo es vehículo más o menos preciso de una ideología, es formadora de sensibilidad, a su través se fijan en nuestra mente tipos y motivos, modos de aproximarnos a la realidad”⁶⁷.

(Bozal, 1991, p. 218)

⁶⁷ BOZAL, V. (1991). “Las imágenes de la enseñanza, la enseñanza de la imagen”. En *Revista de Educación*, 296. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Nombre de la iglesia (Población)	Pórtico N.º de capiteles:
	
Motivos: Geométricos: Florales: Animales: Personales: Arquitectónicos:	Animales: Perro: Burro-Caballo: León: Aves:
Escenas: De la nobleza: Del pueblo: Bíblicas: Bélicas: Mitológicas: Animales: Religiosas:	Animales mitológicos: Sirena: Pájaro con cabeza de mujer: Dragón: Caballos con patas y cabeza de águila: Pegaso: Centauro: León alado:
Oficios: Agricultura: Labores del hogar: Músicos: Soldados:	Objetos: Corona, trono y bastón de mando: Castillo, arco, acueductos: Espada, flecha, lanza y escudo: Instrumentos musicales: Hoja, árbol, piña, fruta: Concha:

FICHA 1. Elaboración propia

Fase de explotación de materiales

Esta fase consiste en la aplicación sistemática de todas las decisiones formuladas en la fase del preanálisis.

La operación fundamental en esta etapa consiste en buscar las unidades de registro o unidades de significación, y el modo en el que van a ser recogidas para que la información resulte de utilidad. En esta fase confeccionamos unas unidades de registro para recoger la información de cada pórtico y portada de cada una de las iglesias objeto de investigación (Ficha 1).

Con todos los datos obtenidos en las hojas de registro obtendremos la información que hemos recogido en el análisis dispuesta para su tratamiento e interpretación.

Fase de tratamiento e interpretación de los resultados

Una vez recopilado el material a analizar hemos determinado dos fases diferentes para abordar el análisis y así poder obtener más datos sobre la muestra seleccionada.

Una primera fase externa sobre los datos objetivos de la obra analizada, en la que hemos contemplado: localidad, iglesia (pórtico y portada).

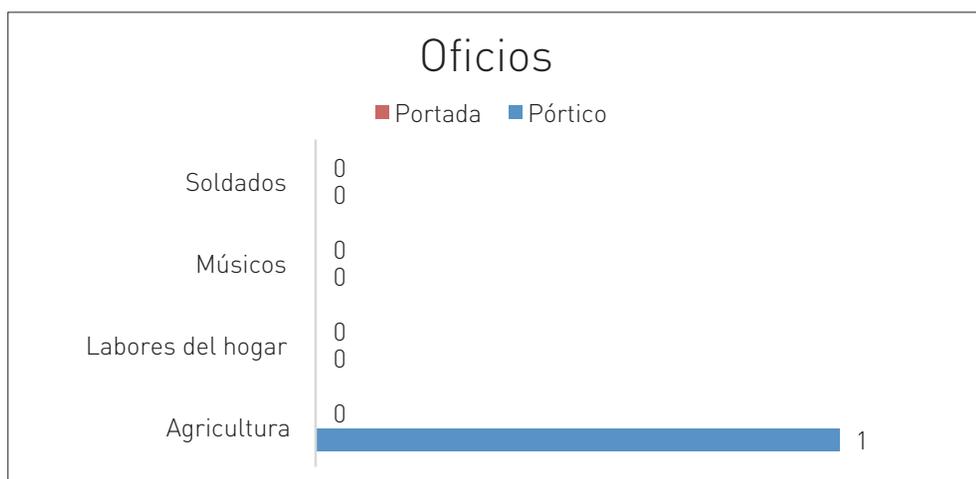
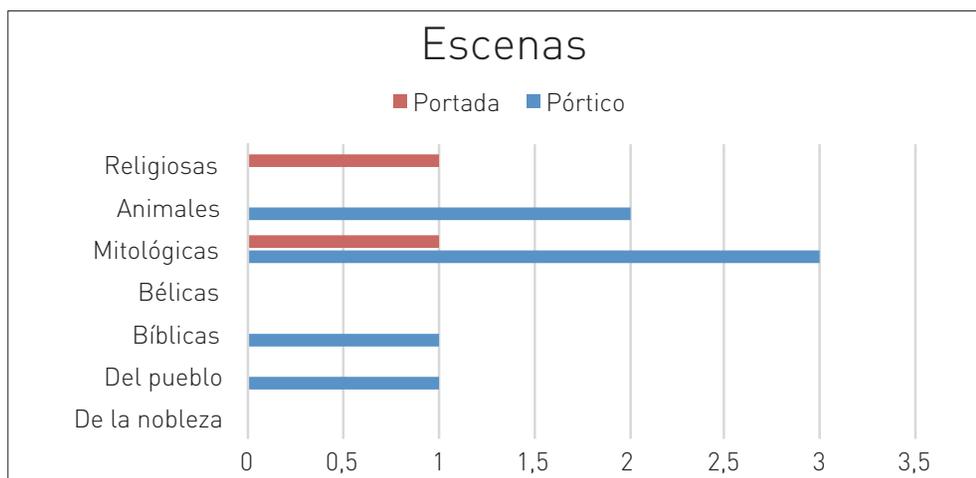
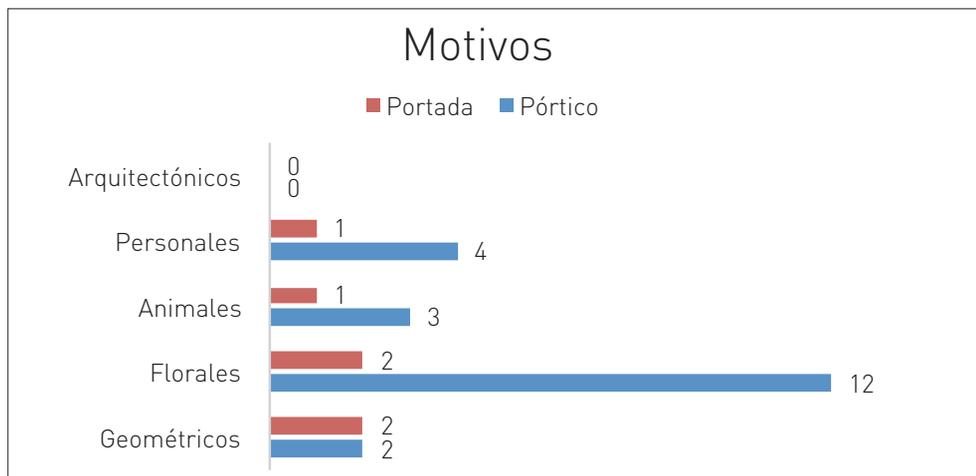
Una segunda fase interna en la que analizamos el contenido: motivos, escenas, oficios, personajes, animales, animales mitológicos y objetos. Y la función que cumple la obra artística como transmisora de ideología político/religiosa y representativa de los modelos sociales.

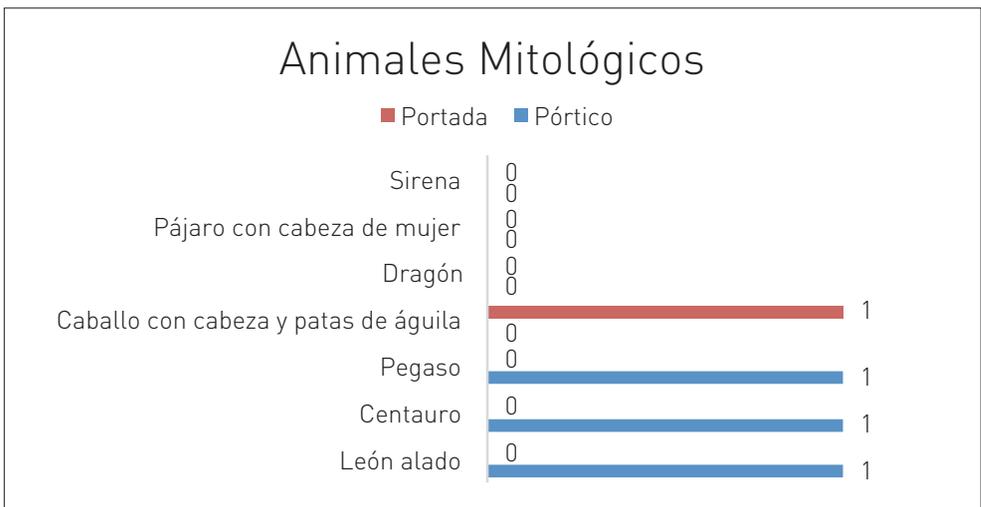
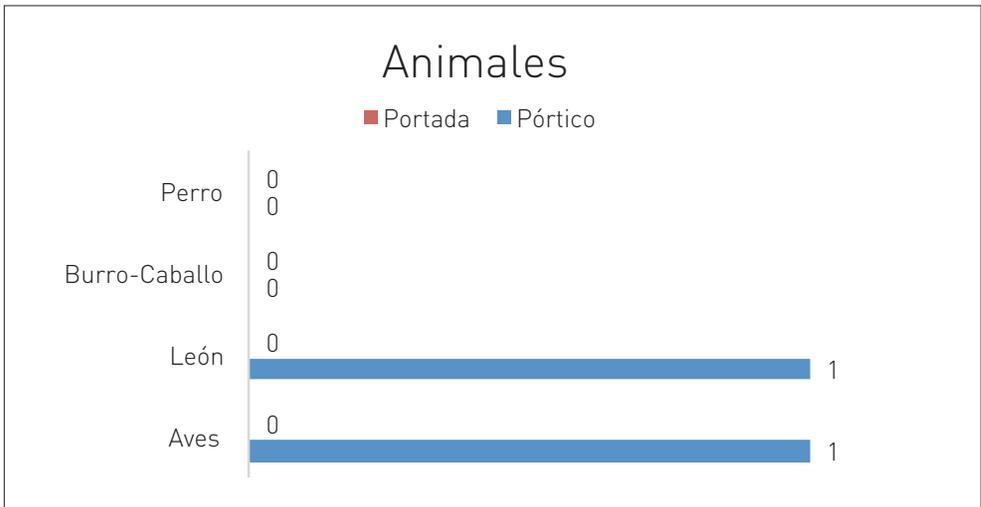
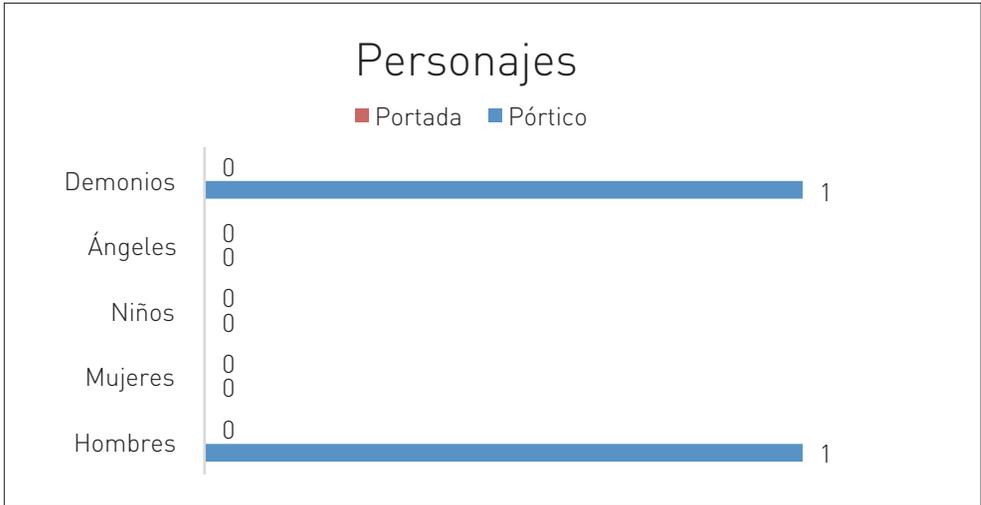
Una vez superada la fase de tratamiento de los datos pasamos a la interpretación de los mismos, obtenidos en el estudio y análisis del total de los capiteles (58) que constituyen la muestra seleccionada.

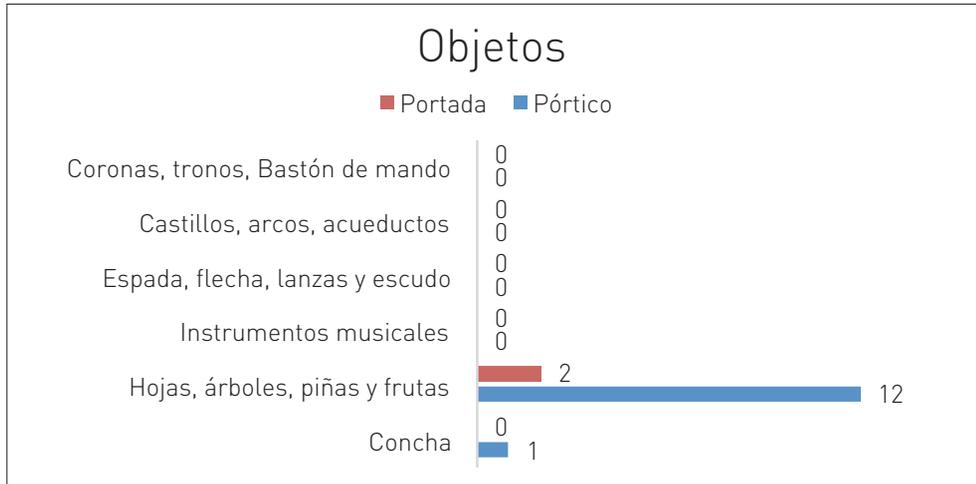
En esta fase se lleva a cabo el tratamiento estadístico de los resultados y se obtienen los indicadores cuantitativos que nos van a permitir describir el contenido del material analizado. También se obtienen los indicadores cualitativos que nos van a posibilitar la realización de inferencias que completen y enriquezcan los datos cuantitativos.

A continuación presentamos los resultados obtenidos en nuestro análisis, señalando en primer lugar los datos obtenidos de cada una de las iglesias que componen nuestra muestra, después se presentan los datos del total de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas y, finalmente, los datos de los capiteles de las portadas de cada una de las iglesias.

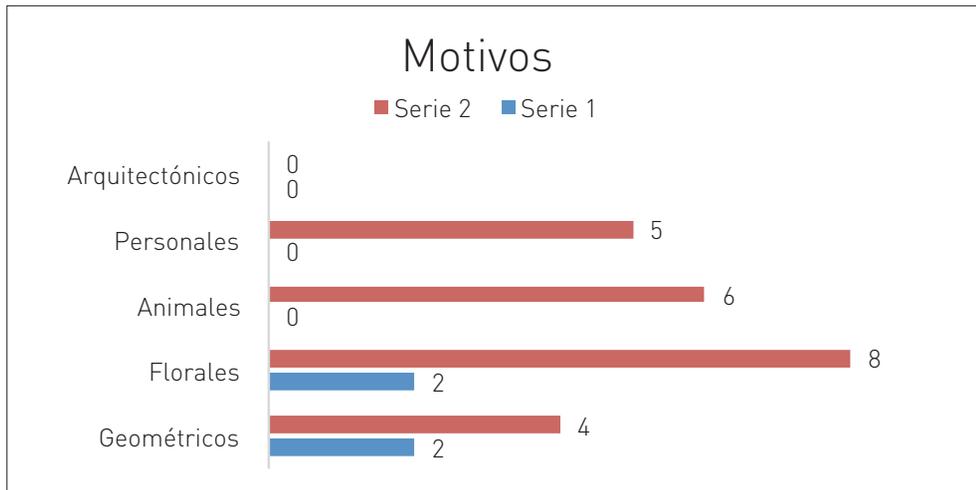
Datos y gráficos de la muestra analizada clasificada por iglesias y categorías:
Iglesia de San Pedro de Alcántara (Perorrubio)

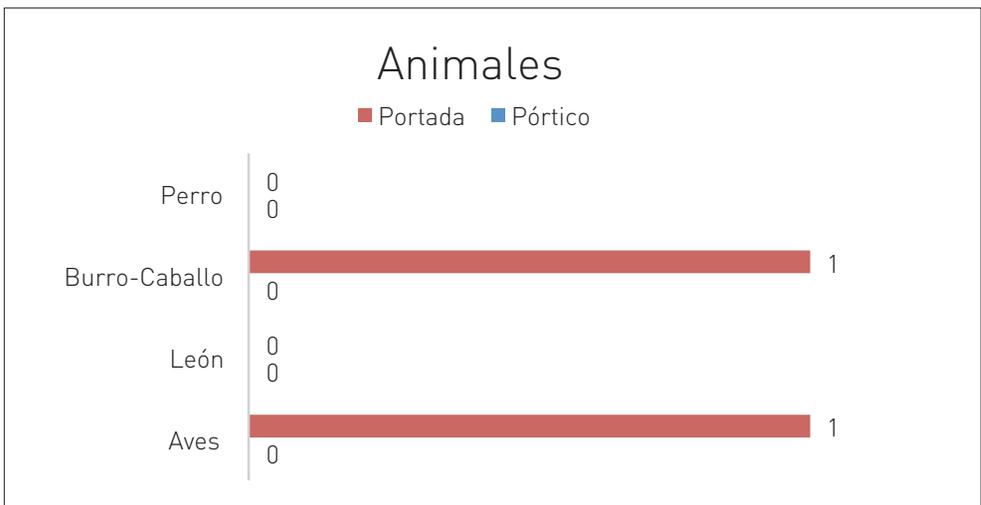
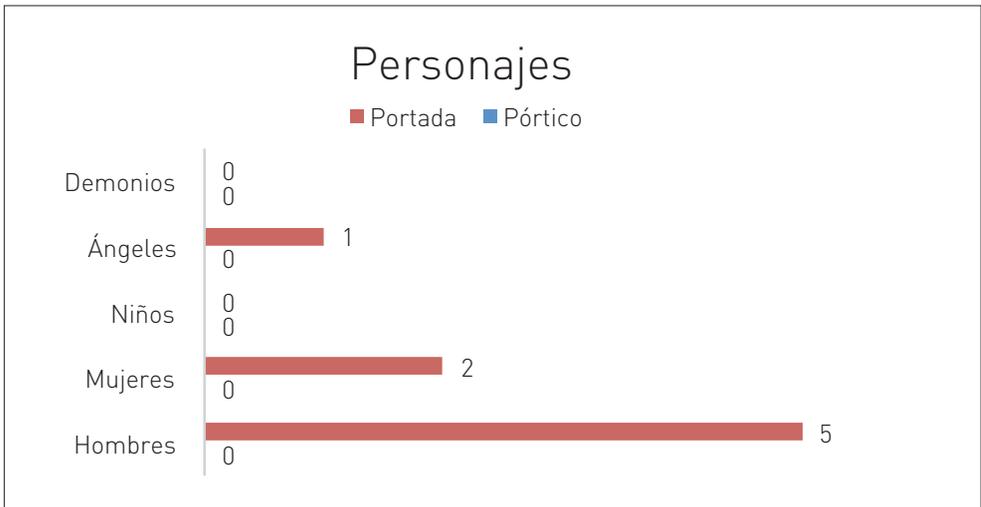
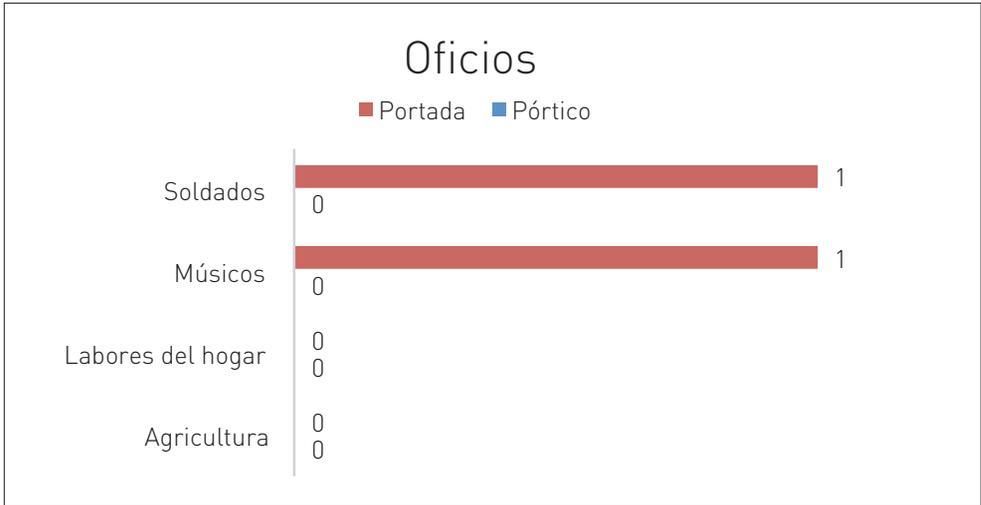


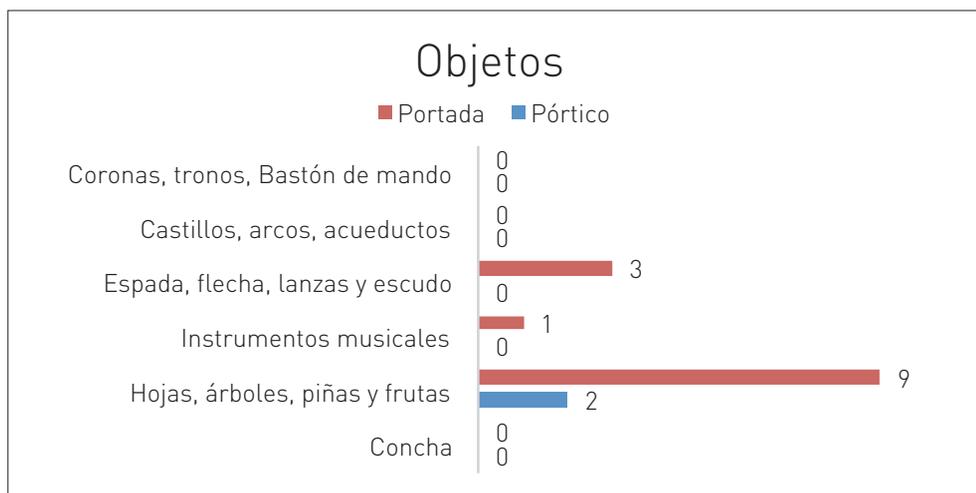




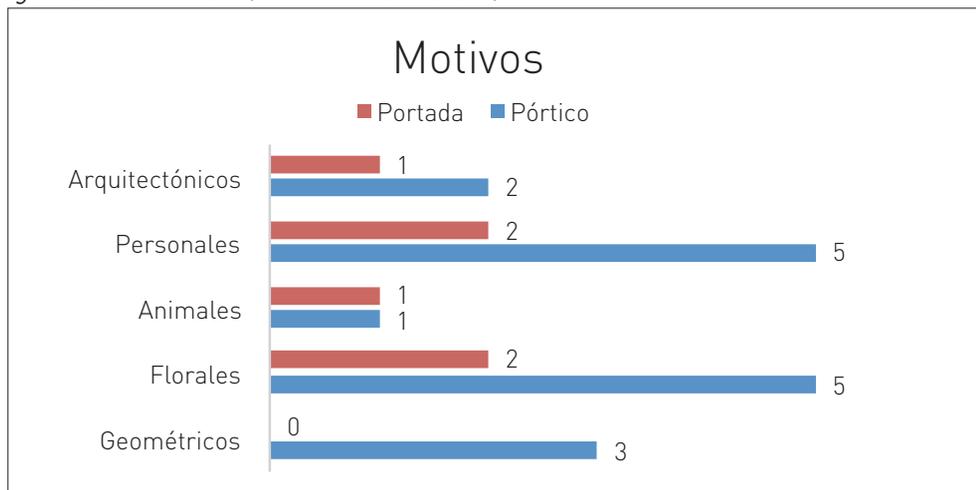
Iglesia de la Virgen de la Peña (Sepúlveda)

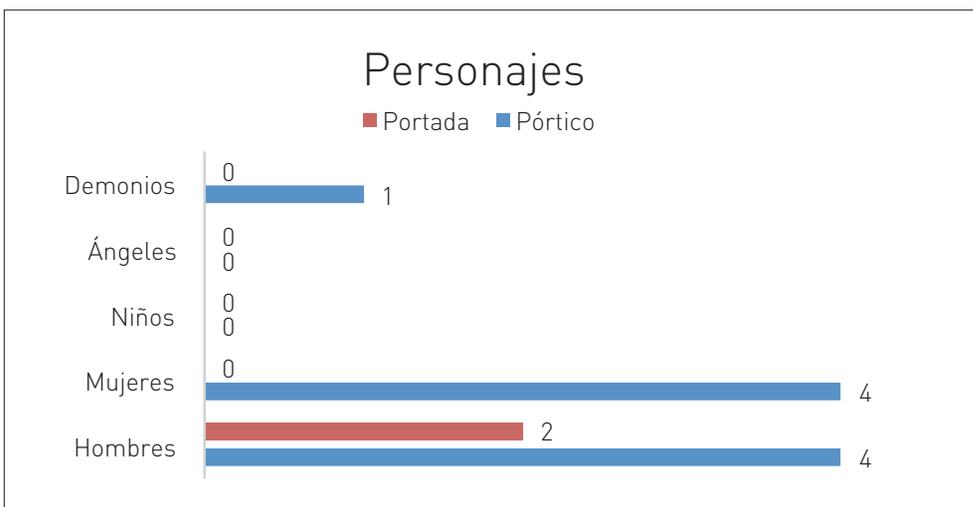
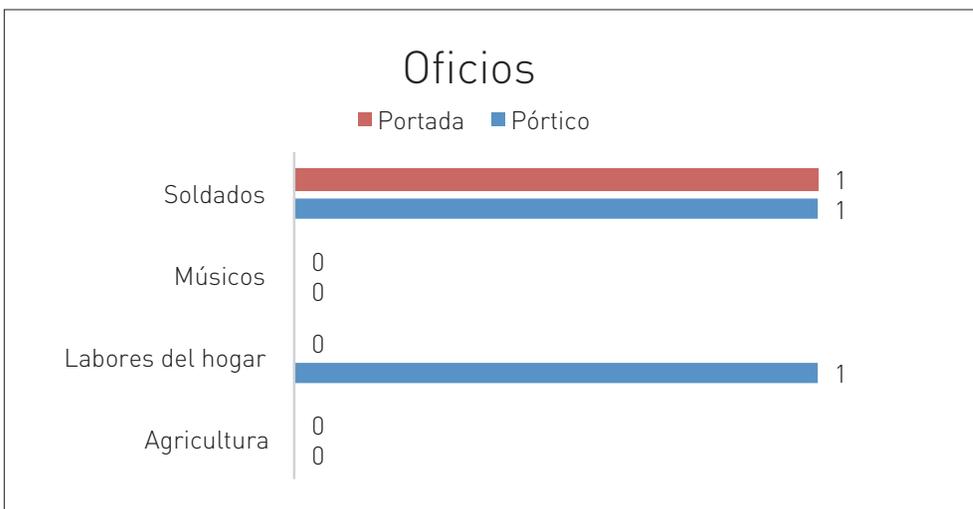
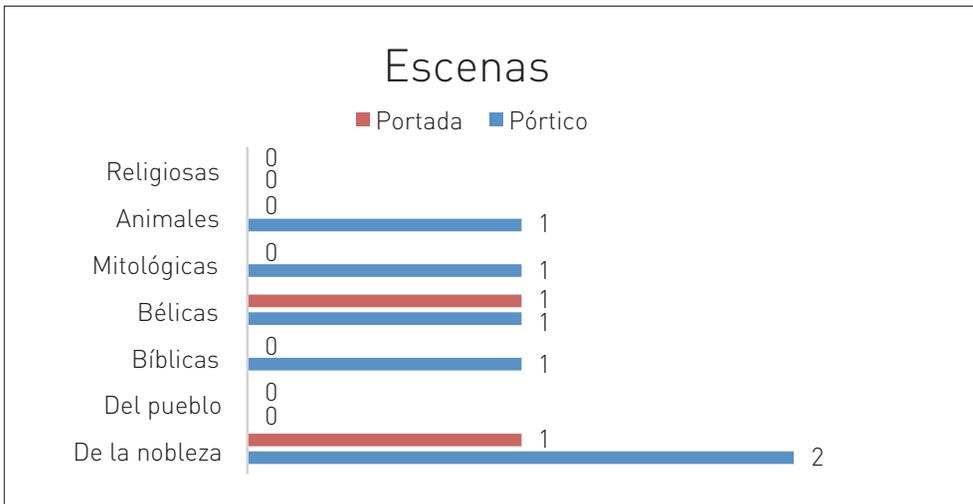


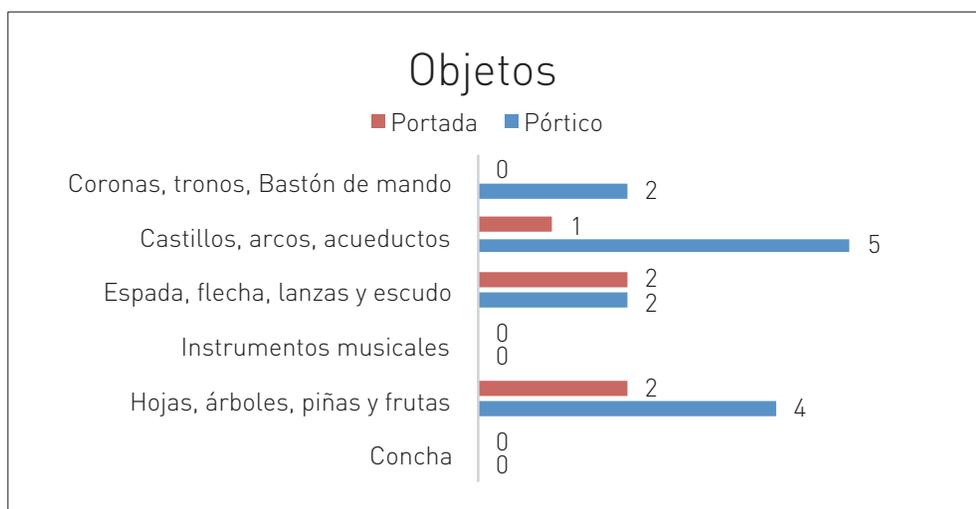
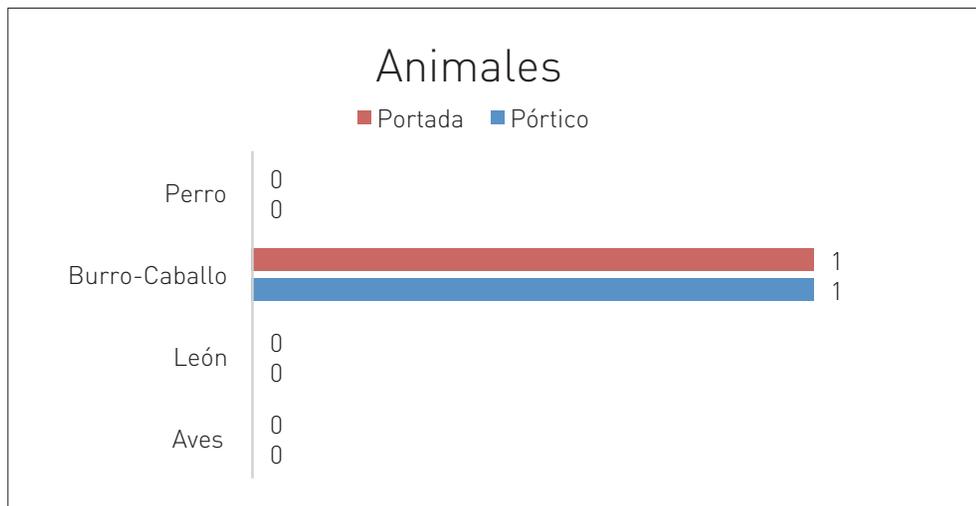




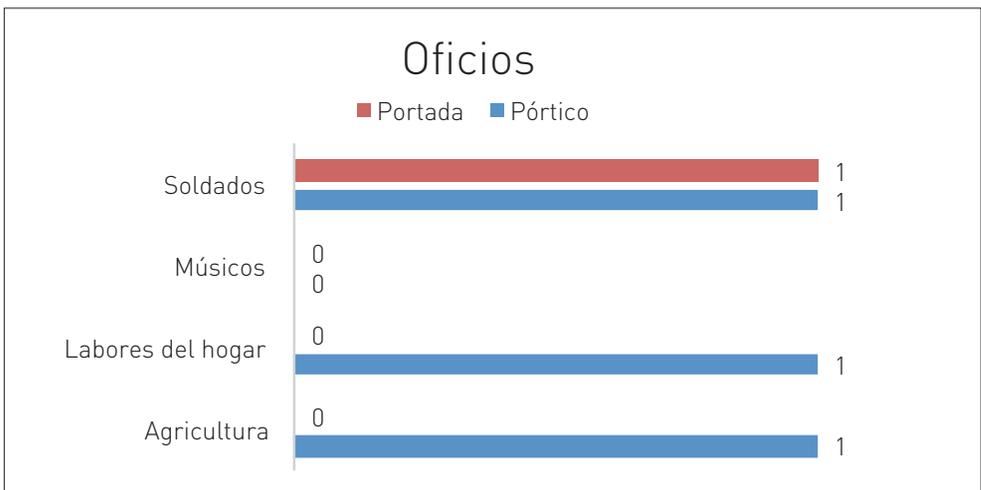
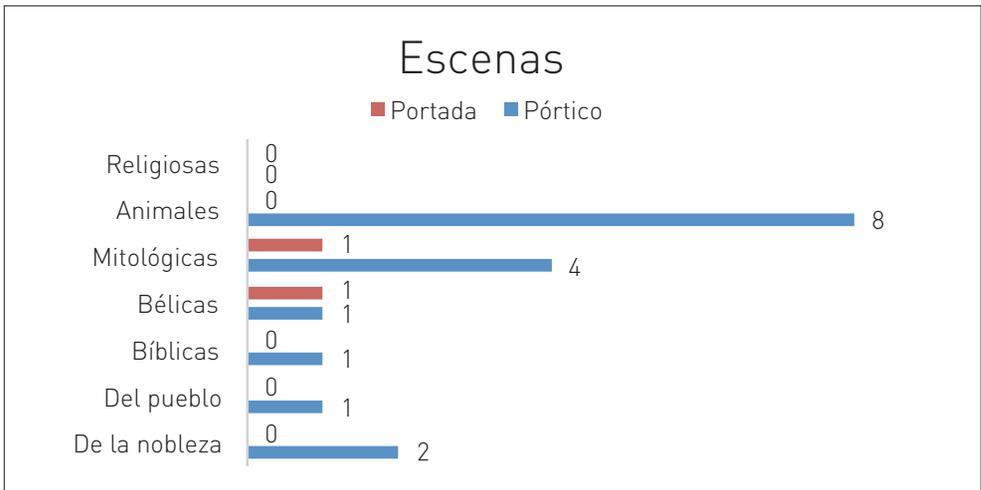
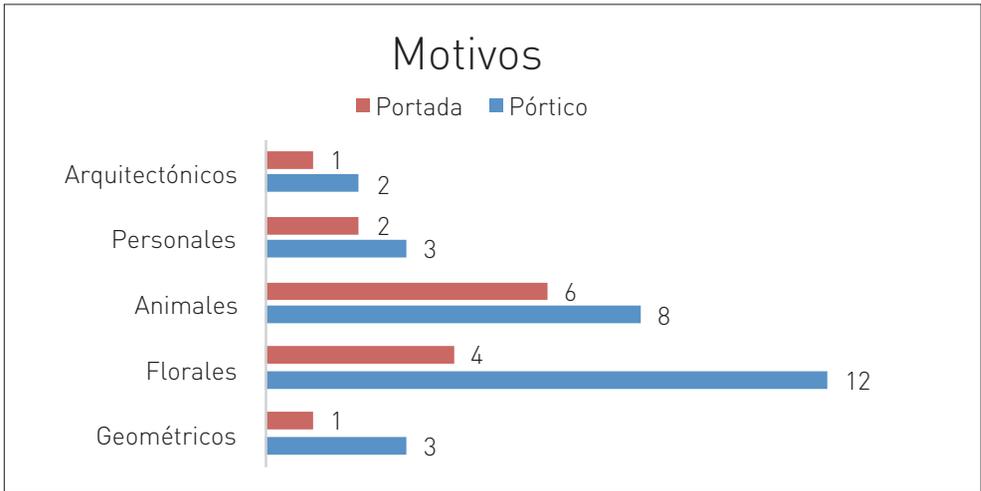
Iglesia de San Pedro (San Pedro de Gállos)

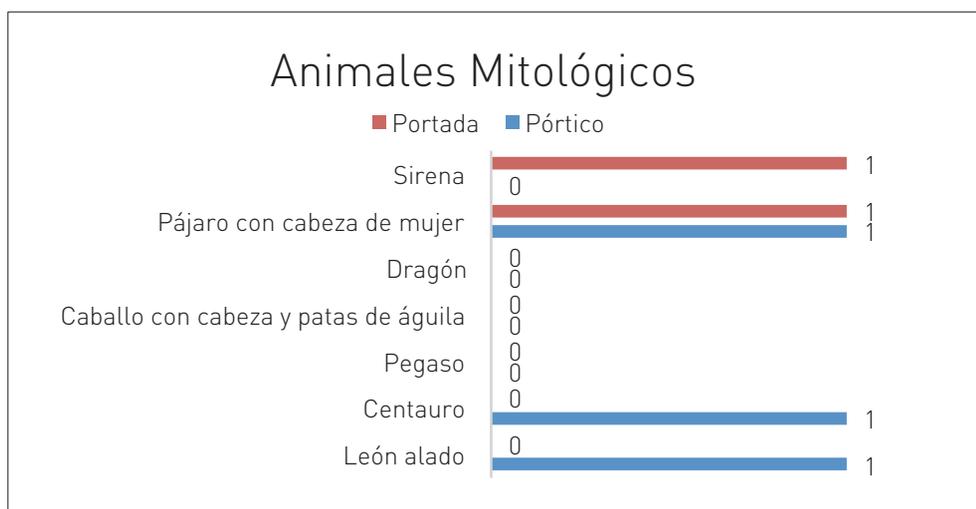
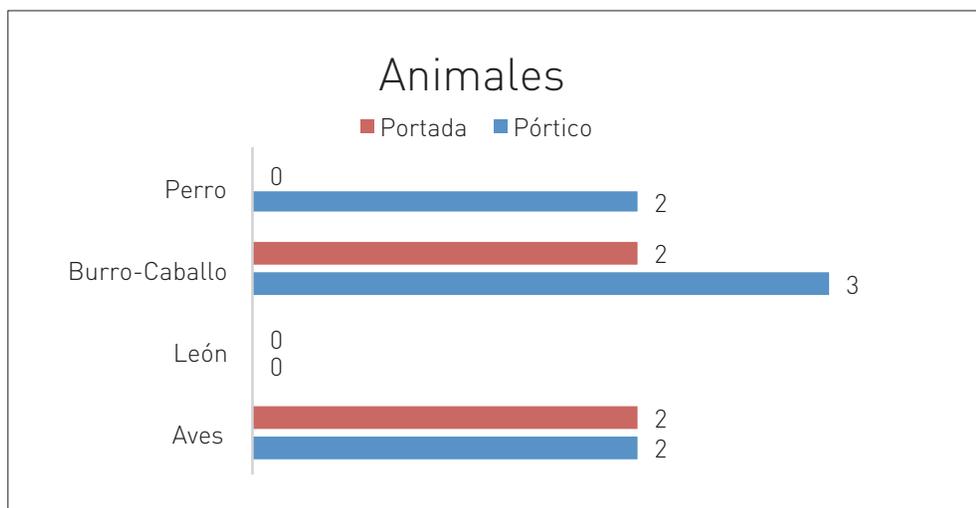
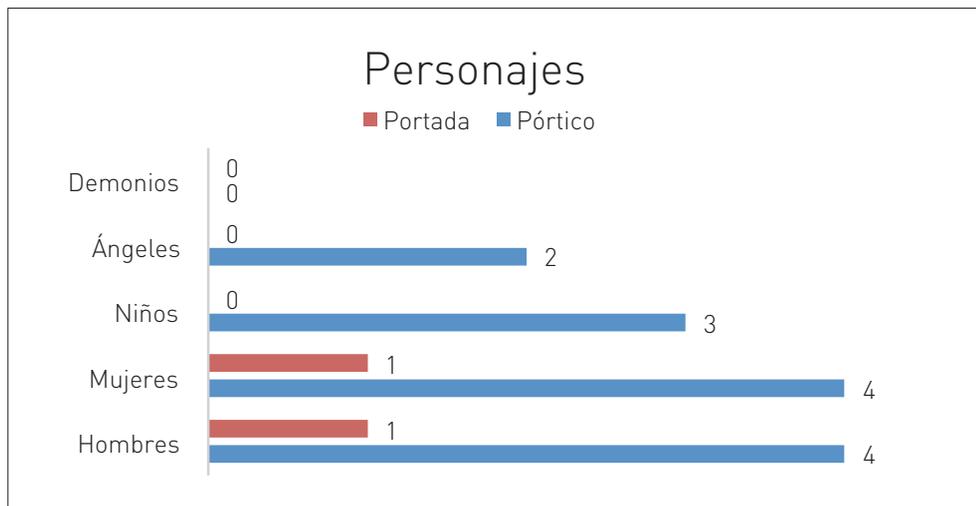


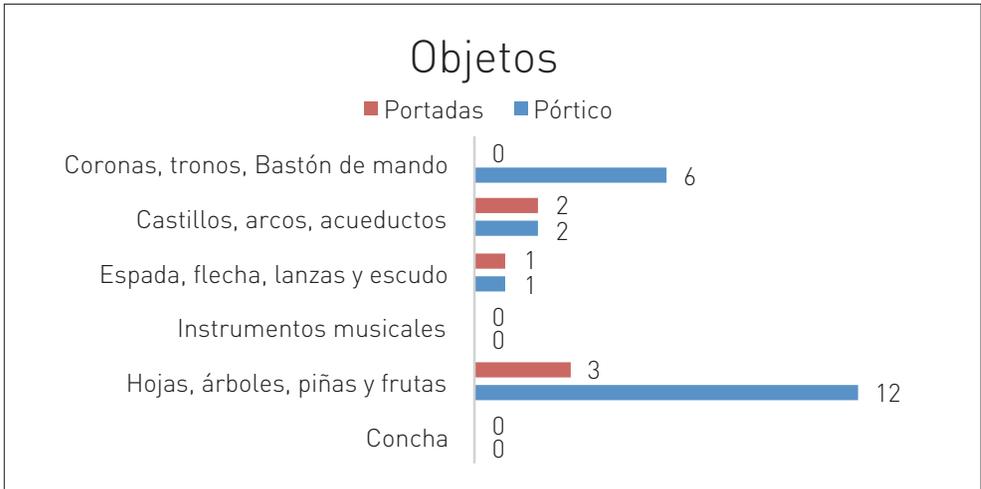




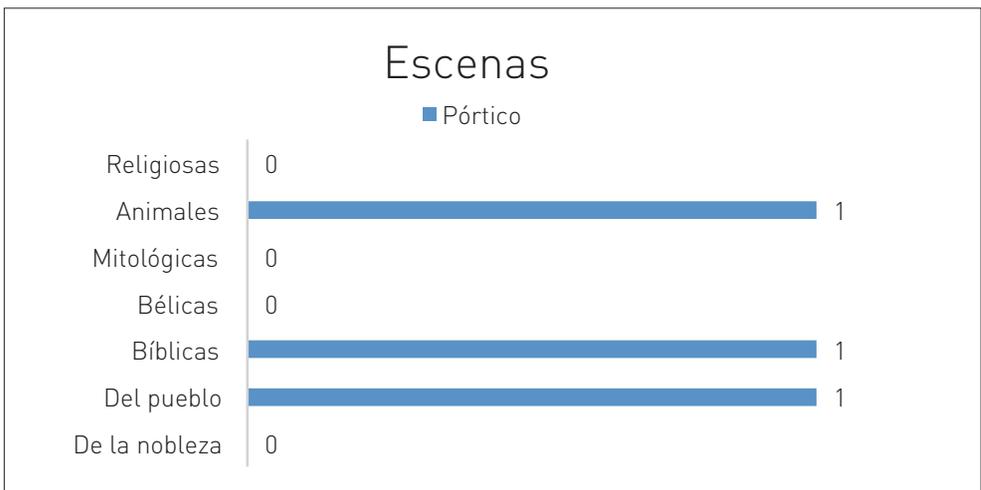
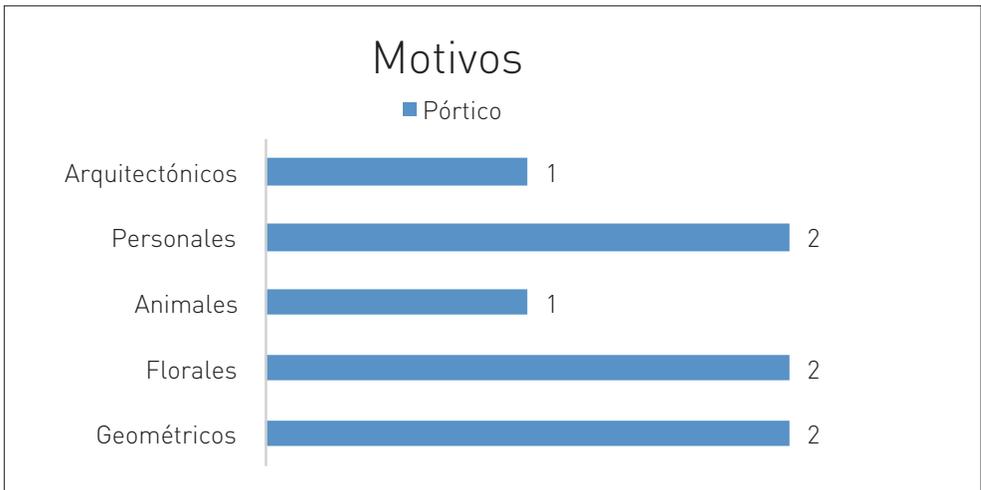
Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Duratón)

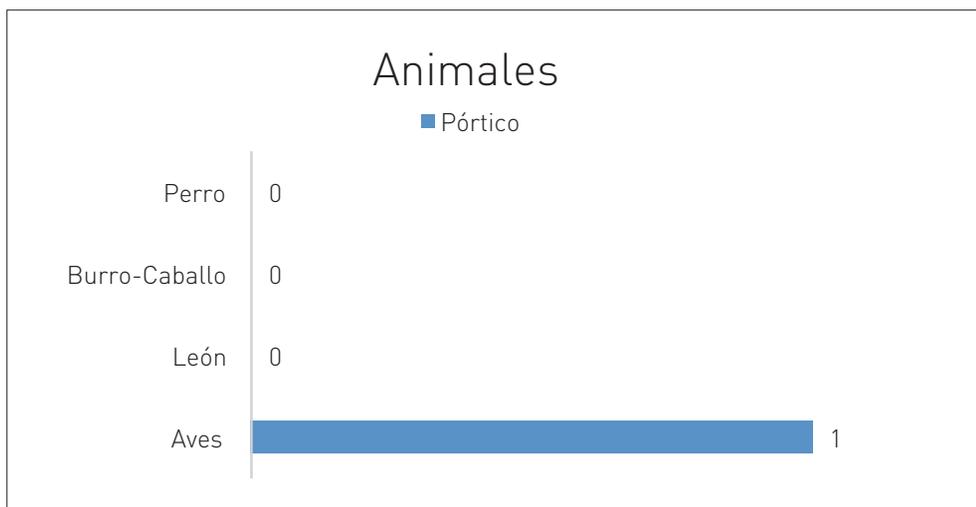
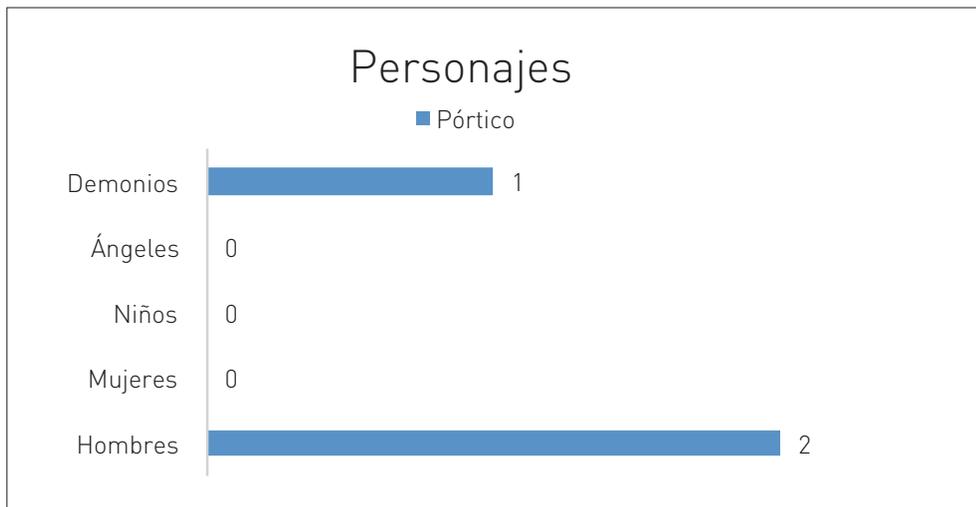
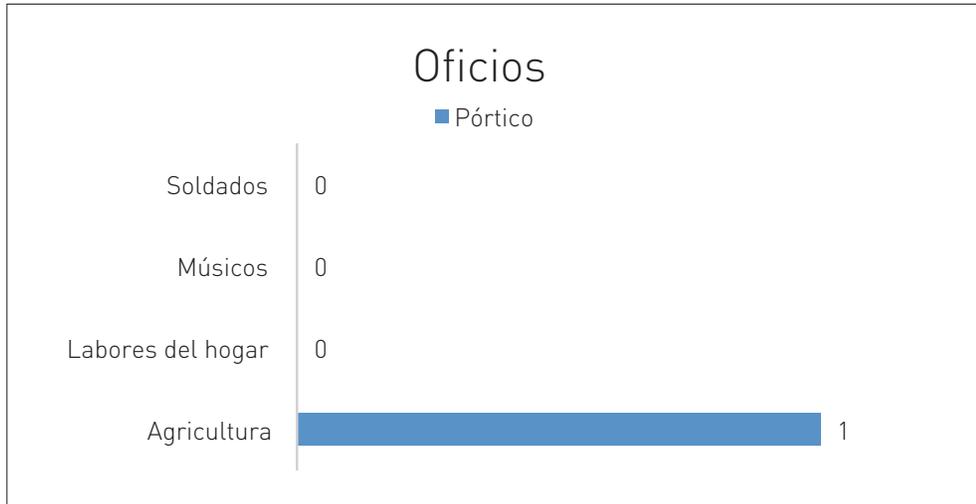






Iglesia de El Salvador (Sepúlveda)





Animales Mitológicos

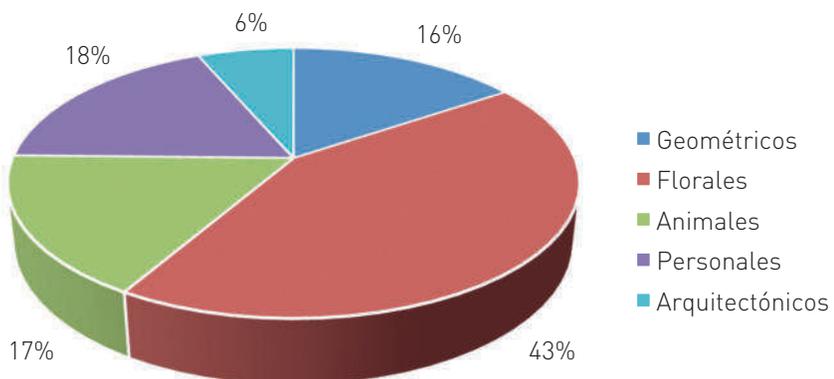
	■ Pórtico
Sirena	0
Pájaro con cabeza de mujer	0
Dragón	0
Caballo con cabeza y patas de águila	0
Pegaso	0
Centauro	0
León alado	0

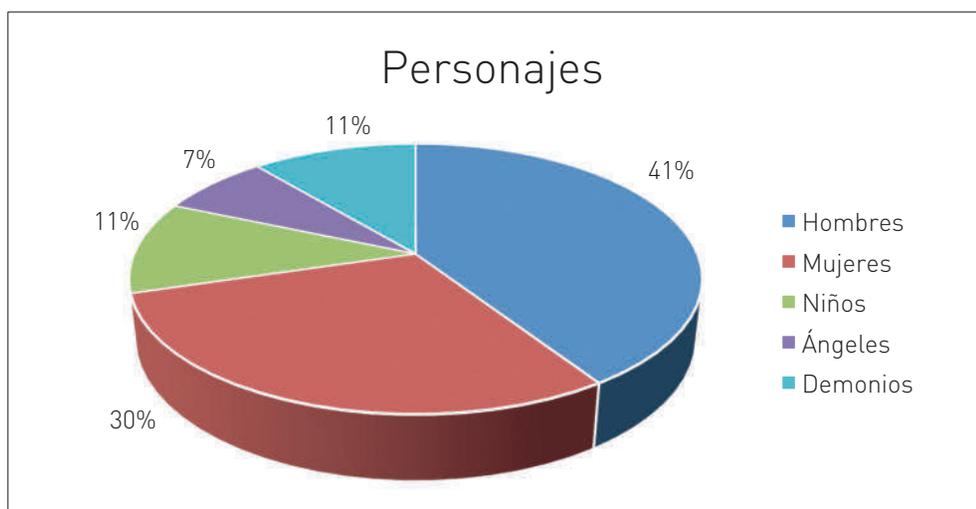
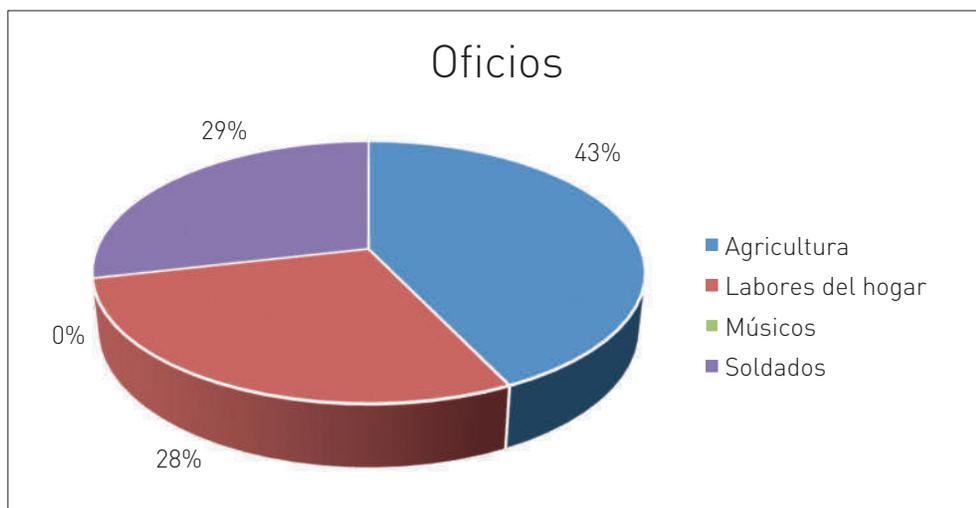
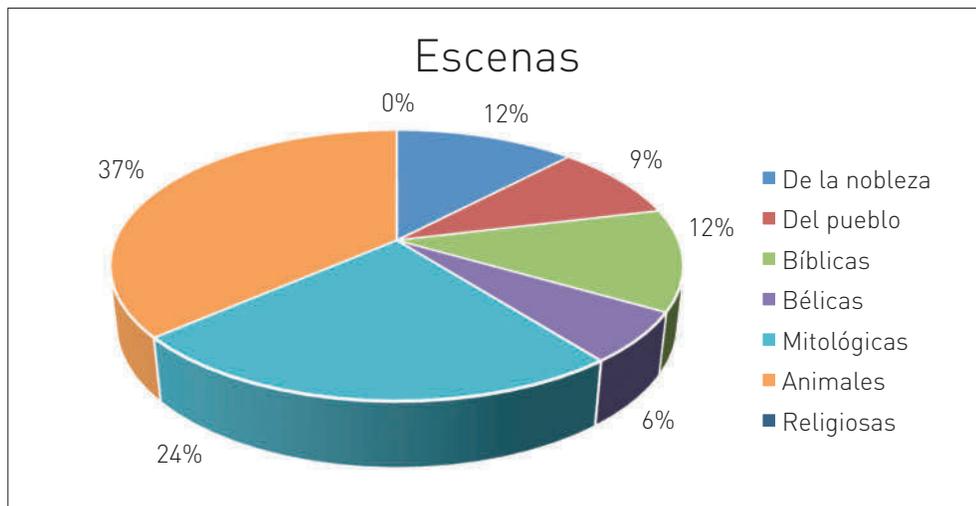
Objetos

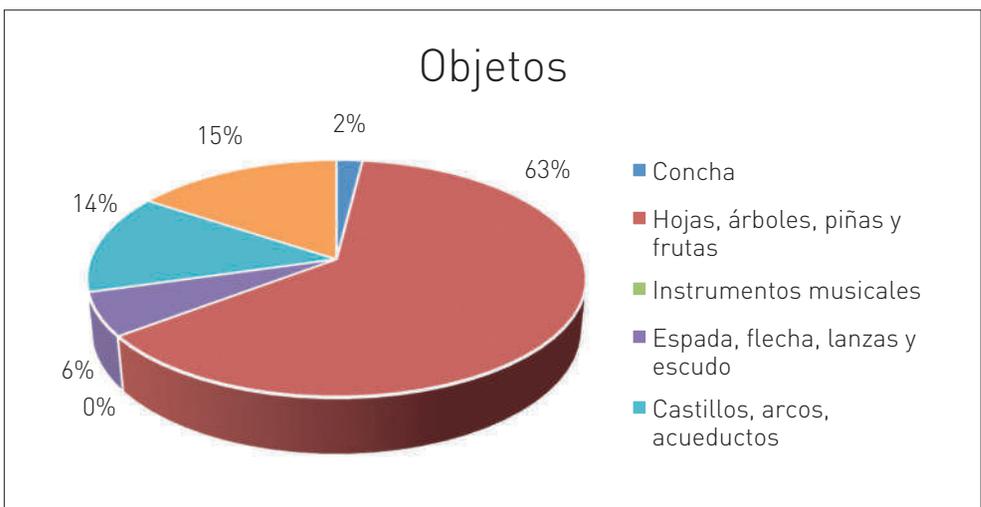
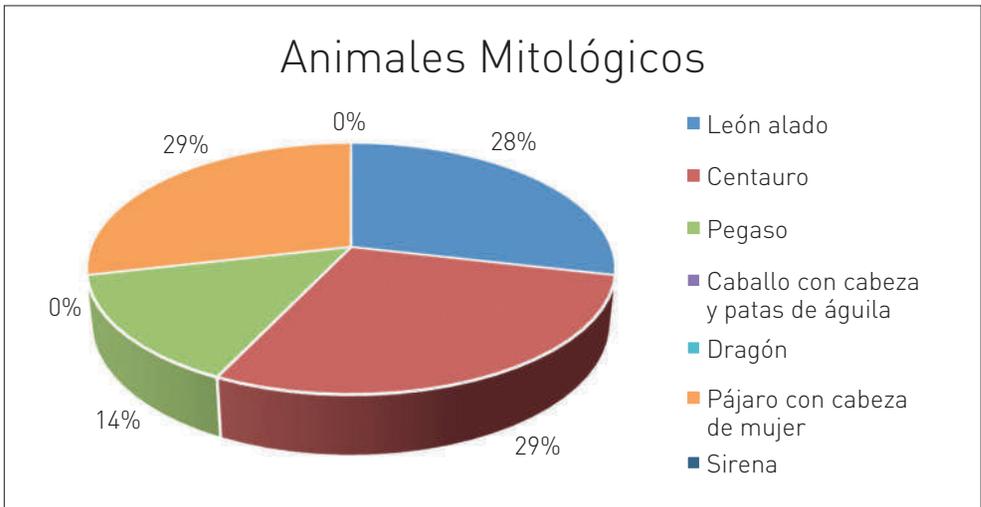
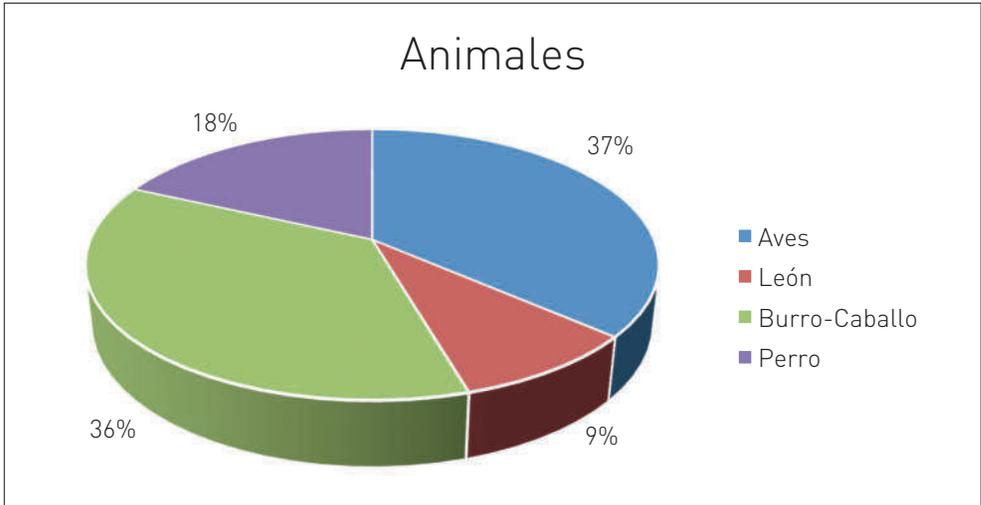
	■ Pórtico
Coronas, tronos, Bastón de mando	0
Castillos, arcos, acueductos	0
Espada, flecha, lanzas y escudo	0
Instrumentos musicales	0
Hojas, árboles, piñas y frutas	2
Concha	0

Datos y gráficos de la muestra analizada clasificada del total de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas:

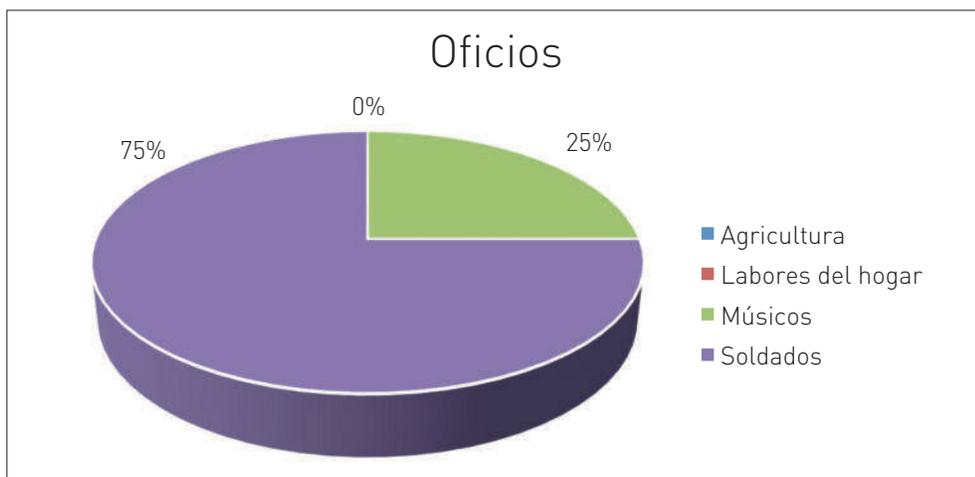
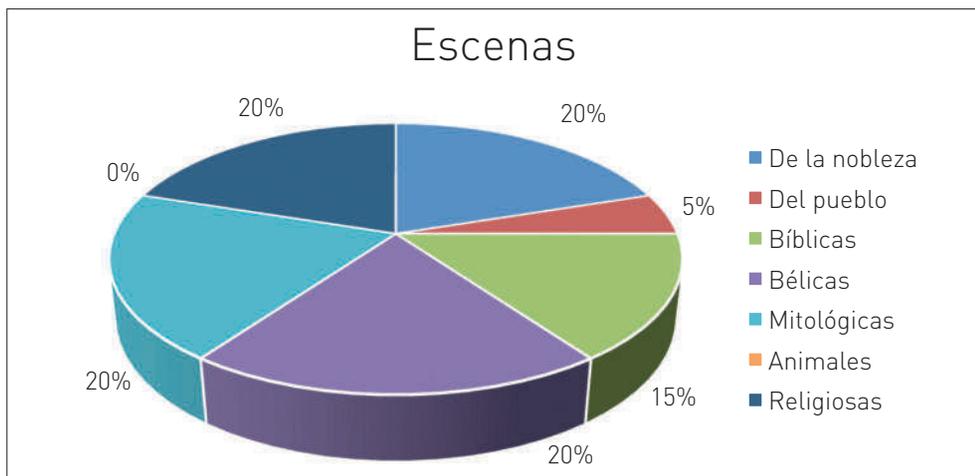
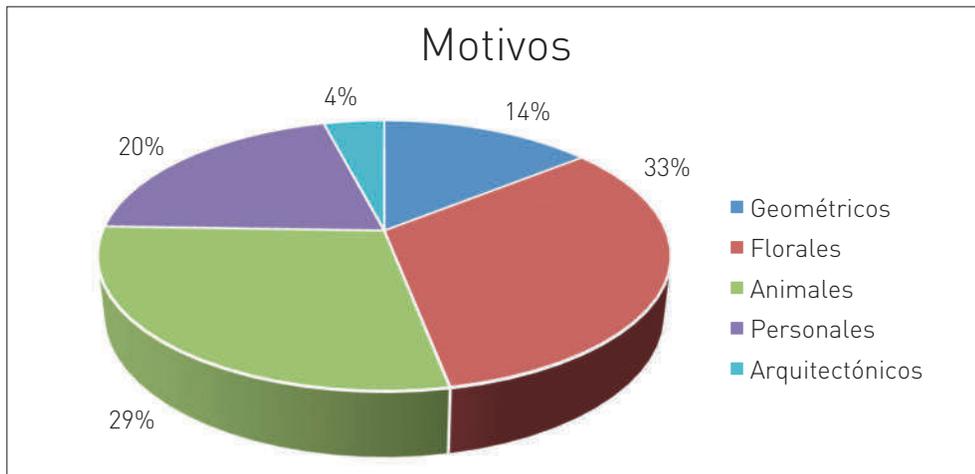
Motivos

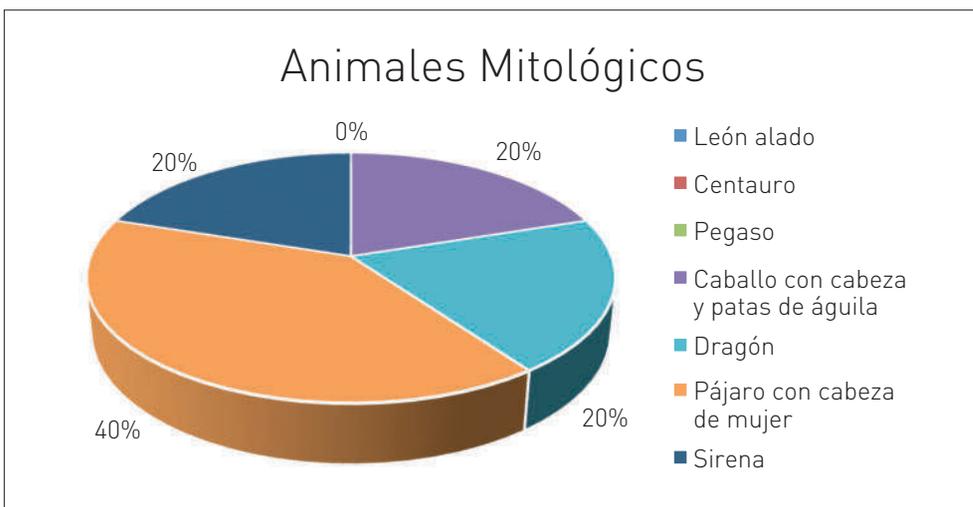
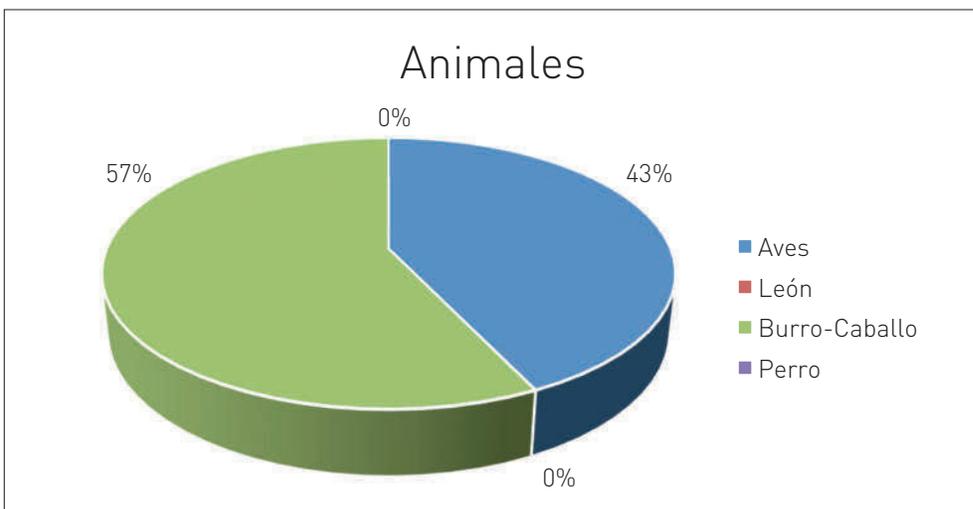
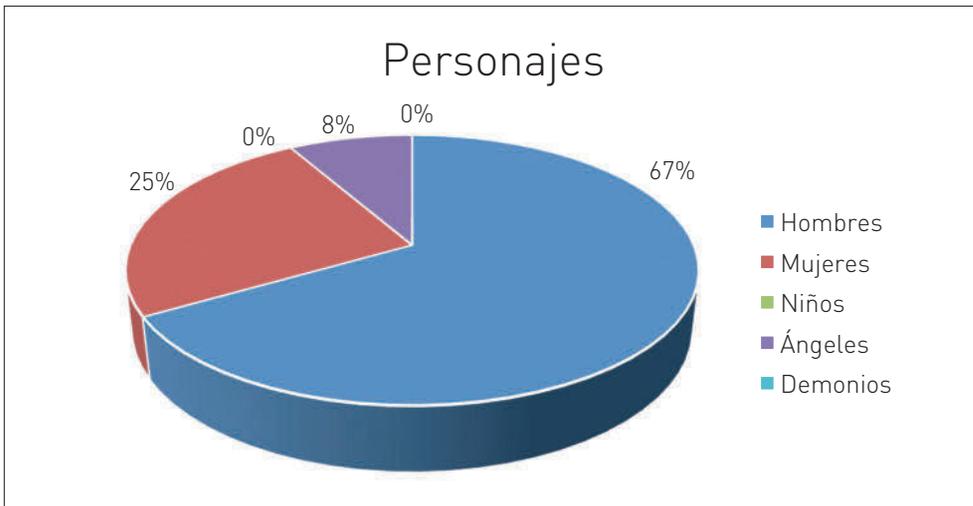


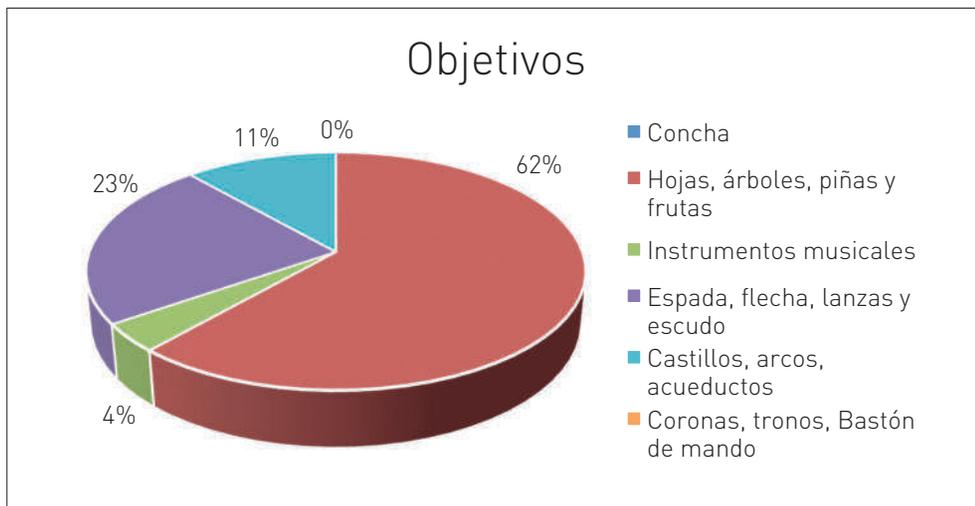




Datos y gráficos de la muestra analizada clasificada del total de los capiteles de las portadas de las iglesias románicas:

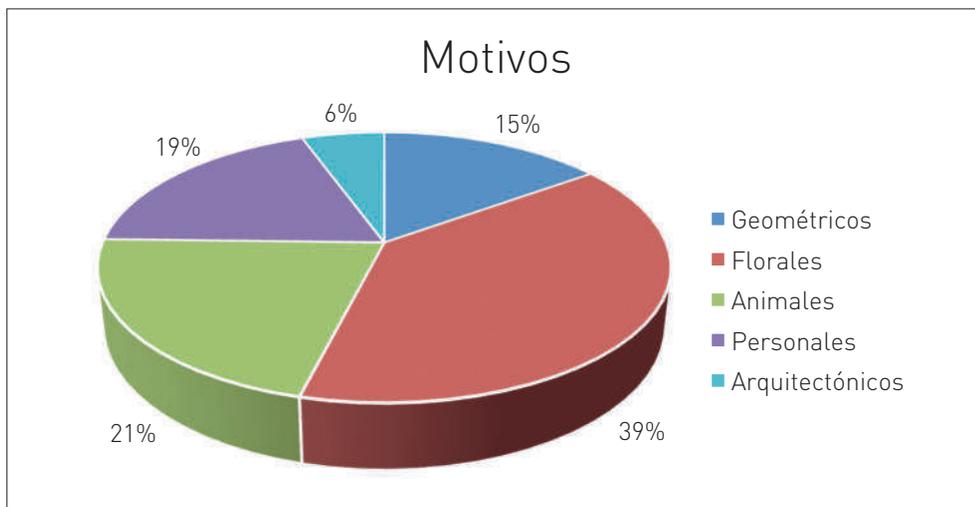






Una vez elaboradas las gráficas que expusimos anteriormente, pasamos a presentar los datos del total de la muestra. Presentamos no solo los datos cuantitativos, sino también los datos cualitativos que hemos inferido a través del estudio cuantitativo, superando así las carencias que se ocasionan cuando solo se utilizan métodos cuantitativos.

Datos y gráficos del total de la muestra analizada:



En relación a los motivos del conjunto de los capiteles de los pórticos y portadas podemos comprobar cómo el correspondiente a los temas florales destaca de forma sobresaliente, alcanzando casi el 40 %, le sigue por presencia el de animales con un 21 %, los elementos arquitectónicos son los que menos presencia tienen ocupando solamente un 6 %, a continuación los geométricos con un 15 % y con un 19 % los personajes.

Estos resultados nos permiten inferir que todo lo relacionado con la naturaleza (árboles, flores, hojas...) (Imágenes 14 y 15) son muy utilizados en la arquitectura



IMÁGENES 14 y 15. Capiteles de las iglesias de Nuestra Señora de la Asunción y de San Pedro, en los que podemos encontrar los recursos naturales como imagen en algunos de los capiteles de sus pórticos

románica, también adquiere importancia la presencia de los animales, tanto reales como mitológicos, y los personajes que aparecen representados en las diferentes escenas. Es decir, la naturaleza alcanza un papel protagonista y es la que da cobijo a los animales y personas que conviven en ella, dando la imagen de un ecosistema funcional.

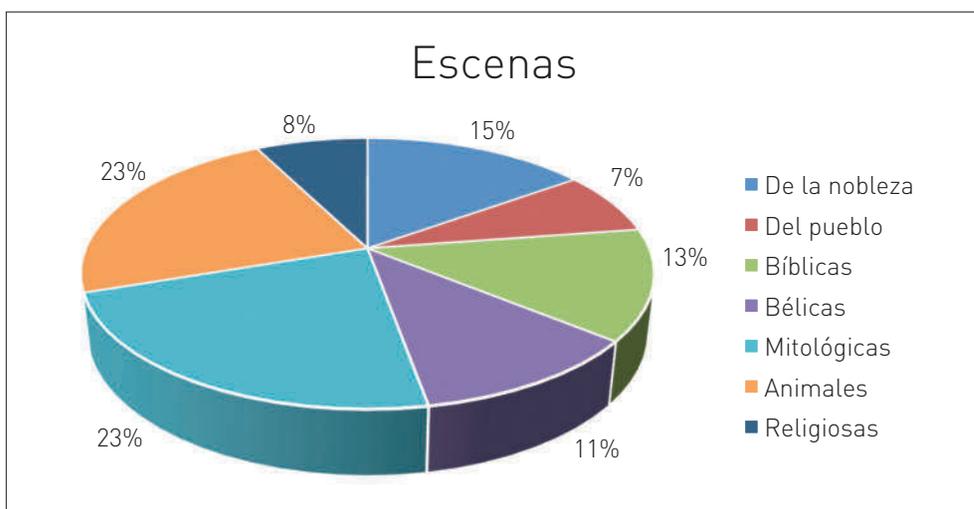




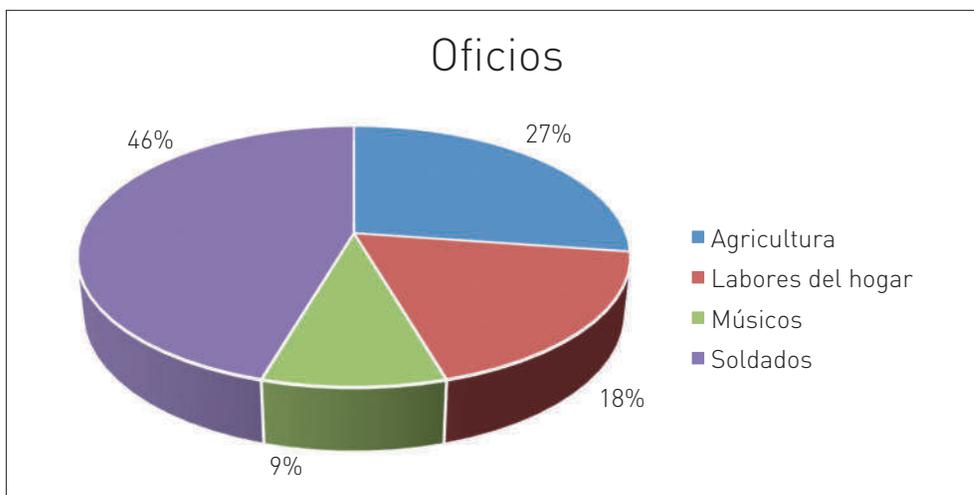
IMAGEN 16. Capitel de la iglesia de San Pedro de Alcántara, en la que vemos una muestra de animales mitológicos



IMAGEN 17. Capitel de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en la que aparece representada una imagen de la nobleza

El estudio de las escenas nos permite hacer una fiel radiografía de los usos y costumbres en el bajo medievo, destacamos la importancia de las escenas mitológicas

(Imagen 16) con un 23 %, las religiosas con un 8 % y las bíblicas con un 13 %, categorías que a veces pueden identificarse como formando parte de una única clase y que alcanzaría, por tanto, un 44 %, casi la mitad del total de las categorías estudiadas. Le siguen las escenas en las que están presentes los animales, llegando a alcanzar un 23 % del total, porcentaje bastante alto que muestra la importancia que tienen los animales en este periodo, tanto animales de compañía y para el trabajo o transporte como todos los animales mitológicos que están presentes en los capiteles analizados. Por último, destacamos las escenas que hacen referencia a las clases sociales en las que incluimos las mítico-religiosas-bíblicas con un 44 %, un 15 % corresponde a la nobleza (Imagen 17), un 11 % a las bélicas y un 7 % al pueblo. En estas clases sociales se aprecian, claramente, las distintas ocupaciones de la población en el periodo histórico estudiado.



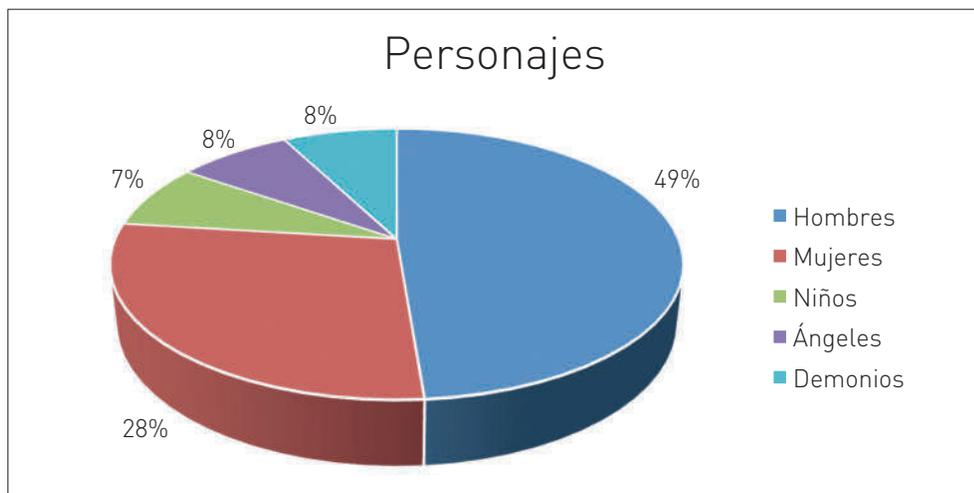
Al examinar los oficios destacan, muy significativamente, los relacionados con la agricultura, alcanzado casi la mitad del porcentaje total con un 46 %, le sigue en orden de importancia, con un 27 %, los oficios relacionados con el ejército, con un 18 % las tareas del hogar y los músicos con un 9 % (Imagen 18).

Los datos obtenidos en el estudio de los oficios son muy ilustrativos, ya que destaca la importancia que se otorga a las tareas relacionadas con la agricultura, principal actividad de sustento de la población en la época analizada, que también se corresponde con la mayor cantidad de motivos relacionadas con las plantas que vimos en el estudio anterior. Por otro lado, los oficios relacionados con el ejército y los puestos relacionados con la nobleza alcanzan una cifra importante que refleja las clases y la organización social en el bajo medievo, una sociedad feudal donde el rey y sus colaboradores llegan a alcanzar una representación de casi el 30 % de la población. Por otro lado, un 18 % de los oficios están relacionados con el hogar y corresponden con el papel de la mujer en la sociedad del momento. La función femenina quedaba restringida al ámbito privado (el hogar) y el cuidado de la especie.

Por último, debemos destacar la importancia de la música como bien cultural de la época. La música estará presente en muchas escenas de la guerra, de la nobleza y de las fiestas del pueblo llano.



IMAGEN 18. Detalle de uno de los capiteles de la portada de la iglesia de Sepúlveda, Virgen de la Peña, en la que se aprecian unos músicos con un violín en la mano



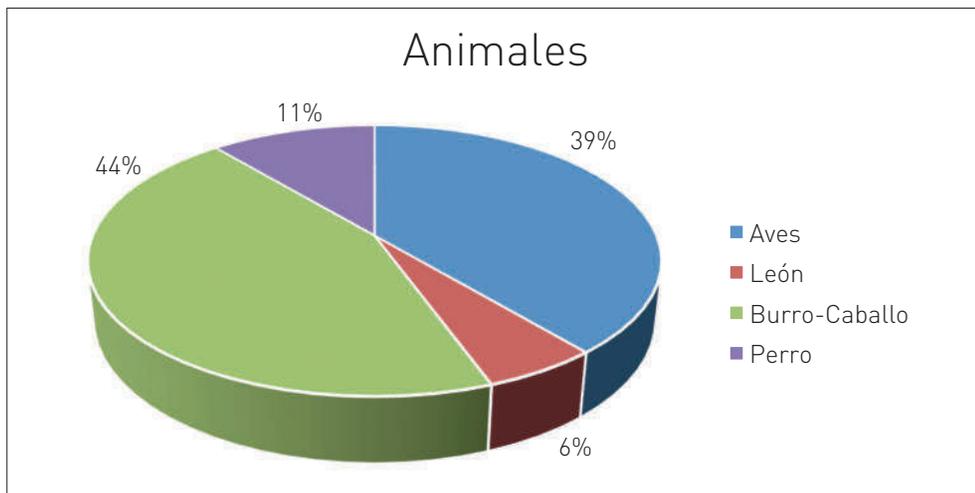
En esta categoría hemos encontrado representados en los capiteles de los pórticos y de las portadas de las iglesias románicas: hombres, mujeres, niños, ángeles y demonios. La presencia mayor corresponde a la figura masculina, ocupando el 49 % del total de la muestra, lo que nos permite inferir la dominancia del hombre en esta sociedad en la que ellos ocupan los puestos de representación social tanto en la política como en la religión y en cualquier actividad de la vida social.

El 28 % lo ocupan las mujeres que se encargan de las tareas del hogar, del cuidado de los niños y de algunas tareas agrícolas, destacando la poca presencia de ellas en actividades de representación social.

Los niños tienen muy poca presencia, alcanzando solamente un 7 % del total. Le siguen los personajes no humanos, ángeles y demonios, que obtienen un 8 % (Imágenes 19 y 20) en cada uno de ellos, en el total de personajes analizados.



IMÁGENES 19 y 20. Capiteles de las iglesias de El Salvador y de Nuestra Señora de la Asunción, en los que encontramos figuras no humanas, como ángeles y demonios



Los datos obtenidos en el análisis de esta categoría nos permite hacer una diferencia entre animales domésticos, en el que destacan la categoría burro y caballo (imagen 21) con un 44 % del total de la muestra. Estos dos animales han sido colocados en la misma categoría a la hora de realizar el análisis, puesto que ambos casos cumplían la misma función de transporte y de ayuda en las actividades agrícolas y en ocasiones era difícil hacer una clara diferenciación entre ellos. El perro, como animal de compañía, solamente aparece representado en un 11 %.

La categoría de las aves alcanza una importante presencia con un 39 % y ya, en último lugar, encontramos los animales salvajes que, en este estudio, solamente aparece representado el león con un 6 % del total de las categorías analizadas.

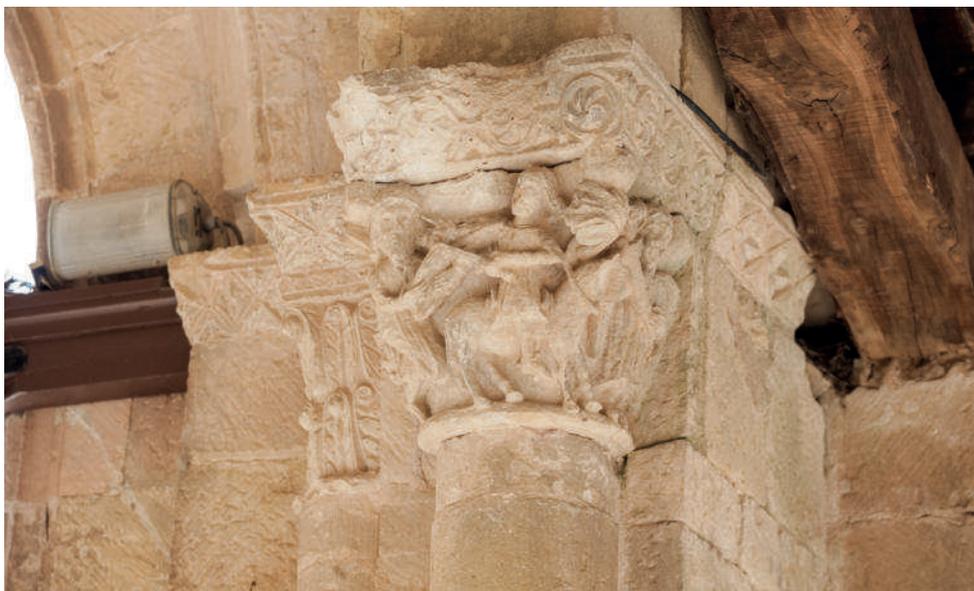
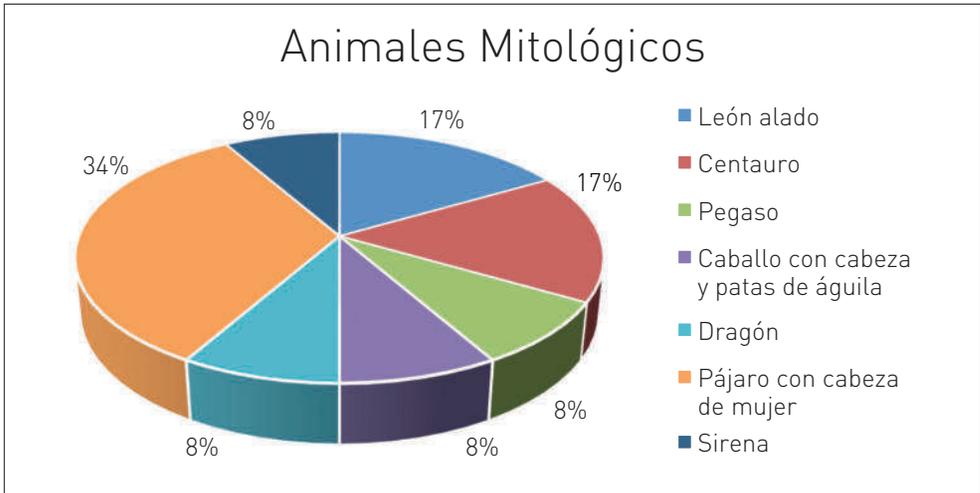


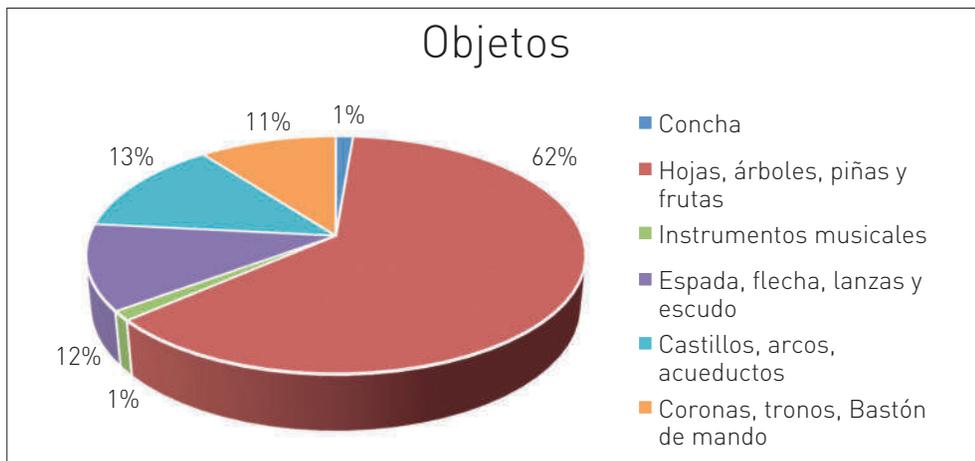
IMAGEN 21. Los caballos o burros son los animales más representados. Muestra de un caballo en la iglesia de la Virgen de la Peña



Ya hemos comprobado la importancia de la mitología en este periodo histórico estudiado, y en relación a los animales mitológicos encontramos una variación interesante de destacar: pájaro con cabeza de mujer ocupa la primera posición con un 34 %, le siguen con un 17 % los centauros y los leones alados y con un 8 % los pegasos, caballos con cabeza y patas de águila, los dragones y las sirenas (Imágenes 22 y 23).



IMÁGENES 22 y 23. Animales mitológicos representados en las iglesias de la Virgen de la Peña y en Nuestra Señora de la Asunción



Al analizar los objetos comprobamos nuevamente cómo los referidos a los vegetales (frutos, piñas, árboles, hojas...) alcanzan un 62 %, lo que vuelve a demostrar la importancia de la naturaleza en la vida del bajomedievo como ya apreciamos en el estudio de los motivos y de los oficios señalados anteriormente.

Los objetos relacionados con la arquitectura, como castillos, arcos y acueductos (Imagen 24) alcanzan un 13 %, representando los edificios considerados como importantes de esta época histórica analizada.

Los objetos relativos a la guerra (escudos, lanzas, espadas, flechas...) ocupan un 12 % del total de la muestra y nos permiten conocer las armas utilizadas en los conflictos bélicos de este periodo histórico.

Con un 11 % estarían los objetos utilizados por la realeza (coronas, troncos, bastón de mando...) que nos ilustran sobre los usos y costumbres de la nobleza en la época.

Y, por último, estarían representados los instrumentos musicales que utilizaban los músicos en sus diferentes actuaciones.

A lo largo de este estudio, son muchos los datos que podemos extraer de los capiteles de los pórticos y las portadas de las iglesias románicas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, datos que nos ayudan a conocer la historia cultural, económica y social de la época en la que se construyeron. Estas manifestaciones artísticas se convierten en una magnífica representación de las actitudes, valores y normas de una época, así como una valiosa fuente de investigación.



IMAGEN 24. Capitel de la iglesia de San Pedro, en la localidad segoviana de San Pedro de Gaillos, en la que están representados distintos elementos arquitectónicos como arcos y acueductos

CAPÍTULO 5

Conclusiones

“La historia tradicional trabajaba con documentos escritos, rechazando u olvidando la existencia de otro tipo de documentación: Objetos, pinturas, grabados, fotografías o carteles. No así la nueva historia que aprende de antropólogos y arqueólogos la importancia de las imágenes como fuentes documentales”⁶⁸.

(Eguizábal Maza, 2010, p. 138)

El objetivo principal del presente estudio ha sido la investigación de las interacciones existentes entre la transmisión de ideología y la representación de normas y valores sociales en los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda.

El enfoque de nuestro trabajo no podía por tanto ser otro que el derivado del conocimiento de la imagen, sus características y capacidad de influencia. Tanto en los entornos sociales como en los individuales, desde la trascendencia psicológica referida a la interpretación del entorno, como a su capacidad cultural para elaborar constructos sociales.

Desde el respeto más escrupuloso a la tradición académica, hemos pretendido aportar un giro sustancial a los estudios clásicos de la imagen introduciendo una nueva e importante variable, la comunicación, en el complejo entramado que configuran los nuevos procesos de crear y las nuevas formas de mirar los capiteles románicos.

Abundando en esta idea, cabe destacar que hemos pretendido mostrar que nuestras indagaciones sobre el valor de la imagen y las de su marco social y cultural permiten poner de manifiesto las diferentes formas de crear y los distintos modos de mirar o contemplar la obra y la intencionalidad de los artistas. Mediante el trabajo experimental creemos demostrar que el arte es una forma válida, y que arroja la suficiente certeza como para ser tomado en consideración, como elemento transmisor del conocimiento en la recreación de periodos históricos.

La obra arquitectónica, como medio de conocimiento, también ha supuesto un nuevo enfoque en el estudio de la realidad social. Por una parte, nos ha permitido descubrir el papel de la imagen como vehículo de transmisión de ideología política y religiosa y, por otra, como representativa de los modelos sociales, lo que nos habilita para explorar y comprender el complicado entramado social y cultural en el que se producen o en el que se contemplan las imágenes.

⁶⁸ EGUIZÁBAL MAZA, R. (2010). “La historia del cartel como forma de historia cultural”. En *Otros fines de la Publicidad*. Sevilla Salamanca-Zamora: Comunicación Social ediciones y publicaciones, p. 138.

Las construcciones arquitectónicas son investigadas no solo por lo que presentan, sino también por lo que representan. La capacidad transformadora del arte, vinculada a las pulsiones psicológicas de su creador, sus motivaciones y sus compromisos, forman un universo de representaciones que interactúa con los referentes sociales y culturales, contribuyendo a su formación y transformación.

Es por esto que debemos de tener en cuenta otro cúmulo de variables, las que constituyen el universo del que contempla la obra, la interpreta y completa con su atribución de sentido y significado. Este hecho se presenta en el presente trabajo de investigación como un dato concluyente, fundamentado en los postulados que conforman el pensamiento, y se configura como un hecho central para poder comprender en su totalidad el importante papel que desempeña la obra artística como transmisora de ideología y representativa de modelos sociales.

Las indagaciones y análisis comparativos de los capiteles de las iglesias románicas nos han permitido argumentar planteamientos y postulados relacionados con la obra artística y su poder comunicativo; con su importancia y su transcendencia; con el acto de crear y el acto de mirar, como bien explica Gombrich:

“Las formas del arte antiguo y moderno no son duplicados de lo que el artista tiene en la mente, como no son duplicados de lo que ve en el mundo exterior. En ambos casos son transposiciones a un medio adquirido, a un medio desarrollado por la tradición y las habilidades del artista y del contemplador”⁶⁹.

(Gombrich, 2002, p. 314)

Así pues, una vez finalizados los diferentes capítulos que componen este trabajo de investigación:

- Capítulo 1. Introducción metodológica.
- Capítulo 2. Arte románico.
- Capítulo 3. La imagen como representativa de modelos sociales y transmisora de ideología .
- Capítulo 4. Las imágenes representadas en los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda. Estudio experimental.

Se hace necesario verificar la hipótesis con que comenzamos este trabajo, así como constatar el grado de consecución de los objetivos, tanto generales como específicos, que fueron definidos en el capítulo primero: Introducción metodológica, y que han servido de guía al trabajo de investigación.

Verificación de la hipótesis

A lo largo del estudio teórico y práctico hemos podido observar cómo los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda son un fiel reflejo del periodo histórico en que se labraron y que, además de describir la realidad, cumplieron y continúan cumpliendo una función informativa y representativa de los modelos de la sociedad del momento.

⁶⁹ GOMBRICH, E. H. (2002). *Arte e ilusión*. Madrid: Debate, p. 314.

Nuestra hipótesis de partida quedó formulada en los siguientes términos:

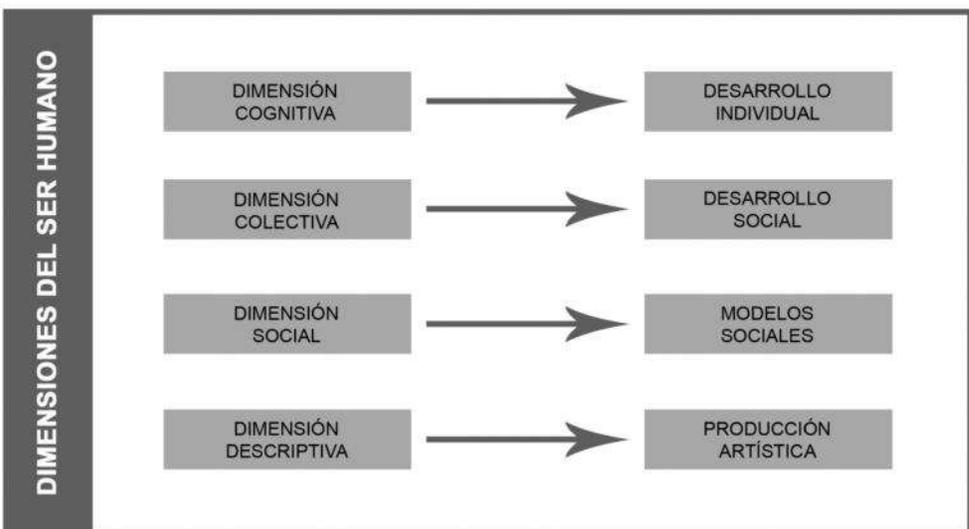
Los capiteles de las iglesias románicas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda, además de su función arquitectónica, cumplen también otra función transmisora de las costumbres, usos, modas, actitudes, valores y normas de la sociedad de la época en la que se labraban.

Desde el capítulo 2, dedicado al estudio del arte románico, nos adentramos en el conocimiento de este movimiento artístico, así como de las características más significativas que se producen en la provincia de Segovia y, más concretamente, en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda.

En el capítulo 3 se hace un significativo recorrido sobre el valor de la imagen como fuente de conocimiento. Nuestras indagaciones en este sentido nos llevan a constatar que las imágenes que se muestran en los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas son un fiel reflejo de la sociedad en la que se produjo y es una clara representación de la cultura en el sentido más amplio y rico del término.

A lo largo del capítulo 4, donde se estudian las imágenes labradas en los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas, hemos podido cuantificar la función ideológica y la representativa de modelos sociales en cada una de las iglesias que forman la muestra seleccionada en nuestra investigación, organizadas por categorías para poder encontrar similitudes y diferencias significativas y representativas en cada una de ellas. Por otro lado, a través de la inferencia, se han podido estudiar diferentes aspectos de la sociedad del momento, tales como: el papel del hombre y de la mujer, las clases sociales, los oficios como medio de vida, la vida en diferentes pueblos, etc.

Este valioso contenido cultural que atesoran los capiteles de las iglesias románicas actúa sobre la mente de los espectadores y sobre su conducta (dimensión individual), favorece el conocimiento y permite las relaciones interpersonales (dimensión colectiva), funciona como homologador cultural, define y determina consecuentemente los



CUADRO 17. Elaboración propia

estilos de vida de los personajes representados (dimensión social) y, por último, cabe destacar que, desde una dimensión descriptiva, la obra arquitectónica determina y refleja la cultura de una sociedad en una etapa histórica determinada (Cuadro 17).

Por todo lo expuesto, nos encontramos en condiciones de realizar un primer acercamiento a la hipótesis planteada al inicio de este trabajo de investigación. No obstante, antes de llegar a la exposición de las conclusiones finales y definitivas, es necesario comprobar el grado de consecución de los objetivos, tanto generales como específicos, que formulamos al inicio de la investigación, así como proponer nuevas vías de investigación surgidas a partir de los datos obtenidos en este trabajo.

Grado de consecución de los objetivos

Respecto a los objetivos, planteados en el capítulo 1 dedicado a la introducción metodológica, referidos básicamente al conocimiento del valor de la imagen en los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas y la función que cumplen como material comunicativo capaz de transmitir ideologías y representar las actitudes, valores y normas de la sociedad en que se produjeron, podemos afirmar que:

1.º La imagen sirve para conocer acontecimientos políticos, tendencias económicas y estructuras sociales, así como para el estudio del pensamiento, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura, e incluso la ética y la estética que rigen en cada etapa histórica.

Sin el uso de las imágenes de las obras arquitectónicas muchos de los ámbitos de conocimiento que hoy poseemos no habrían podido llevarse a cabo y no hubieran salido a la luz si únicamente se hubieran usado las fuentes tradicionales (textos escritos y documentos oficiales), pues en ellos no se pueden contemplar la cantidad de aspectos y detalles que contienen las imágenes, por lo que necesariamente se pierde una información relevante a la hora de conocer e interpretar, pero fundamental para contextualizar.

La imagen, además de otras funciones, tiene la función vicarial, donde es capaz de contener todos los elementos de cualquier realidad, por compleja que esta sea.

2.º El estudio de la imagen ha puesto de manifiesto, de forma clara y rotunda, su importancia como fuente documental y su valor para conocer diferentes épocas y acontecimientos dignos de ser comprendidos y valorados.

El uso de la imagen como documento histórico es una fuente imprescindible para compartir las experiencias y los conocimientos, no verbales, de la cultura de cualquier momento. Así, contemplar y estudiar las imágenes de los capiteles de las iglesias románicas de la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda nos ha permitido recrear y conocer parte del pasado de nuestra provincia.

3.º Las imágenes nos permiten la reconstrucción de la cultura en sus coordenadas espacio-temporales, es decir, la cultura en un territorio determinado y de una época concreta. Tienen la capacidad de presentarnos el ambiente de los pueblos, los edificios por fuera y por dentro, sus gentes y las actividades que realizaban; además de su vestuario, mobiliario y todos los utensilios que se empleaban en el contexto social y cultural representado.

Por otra parte, la imagen se nos presenta como un soporte comunicativo, dando información de la ideología que representa y de los valores sociales del momento en que se produjeron, lo que permite comunicar y conocer el mundo que nos rodea.

Así, el arte se convierte en realidad, en paradigma de una nueva forma de conocer que se concentra en sí mismo y desencadena muchas posibilidades de estudio y análisis. Vemos, pues, cómo los actos de ver y de observar la obra arquitectónica se consolidan como elementos mediadores de los modos de enseñar y de aprender.

En definitiva, el arte actúa como mediación del conocimiento, sabiendo que el conocimiento resultante del estudio de cualquier obra artística constituye siempre un acto de experiencia.

4.º El estudio experimental de la obra analizada nos ha permitido cuantificarla en relación a la función que esta cumple como transmisora de ideología y representativa de modelos sociales. Los datos numéricos nos permiten concluir que existe en la transmisión de ideología un 44 % religiosa frente a un 26 % de carácter político. En relación a la representación de los modelos sociales destacamos la presencia del género masculino, con un 49 % frente a un 28 % de la mujer.

En este estudio cuantitativo también podemos comprobar la organización de la sociedad dividida en clases: nobleza, religiosos, ejército y el pueblo. Los datos obtenidos en relación a los oficios son concluyentes al destacar la importancia concedida a las tareas relacionadas con la agricultura, constituyendo esta el sustento principal de la población en la época analizada.

5.º Las imágenes de los capiteles de las iglesias románicas ponen de manifiesto el pensamiento ideológico y social de la época analizada.

6.º Este trabajo de investigación se constituye como un estudio teórico sobre la transmisión de ideología, nos ha permitido descubrir que esta es inherente a la organización estatal. Es decir, Estado (en cualquiera de sus formas y organizaciones) e ideología aparecen siempre de forma inseparable.

El Estado utiliza todas las técnicas y recursos a su alcance para conseguir sus pretensiones, a saber:

- Los medios convencionales:
 - Folletos
 - Carteles
 - Medios de comunicación social
 - Etcétera
- El uso del “acontecimiento”
- Los símbolos
- Las formas de vida
- La moda
- Las fiestas
- Los mitos
- El arte al servicio de la ideología

En este último apartado es donde nos situamos ante el estudio de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda como transmisores de ideología.

7.º Los capiteles de las iglesias románicas son un fiel reflejo de la cultura dominante en el periodo histórico en el que fueron labrados. A través de de estas imágenes, utilizando un enfoque cualitativo, hemos podido conocer las actitudes, los valores y las normas sociales.

En este estudio cualitativo y por medio de la inferencia hemos comprobado cómo el arte se convierte en mediador del conocimiento y hemos identificado diferentes aspectos para estudiar el contexto social y cultural de la época.

Los indicadores extraídos de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda que hemos utilizado en el análisis han sido:

- Los diferentes roles sociales:
- Masculino
- Femenino
- La infancia
- Otros seres no humanos (ángeles y demonios)
- Las clases sociales
- Los pueblos
- Las gentes y las actividades que realizan
- Los oficios

El estudio de todos y cada uno de estos indicadores nos ha permitido el conocimiento de la realidad física y social de esta etapa histórica.

8.º Este trabajo de investigación sirve para dar a conocer el legado artístico que se encuentra en los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda.

Con este trabajo queremos reivindicar la importancia e interés de los capiteles, dignos de ser estudiados y reconocidos por la comunidad artística y científica, y contribuir a su conocimiento para acercarlo al lugar que le corresponde en la historia del arte de la provincia de Segovia.

Todas las imágenes analizadas de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas pueden y deben ser consideradas como “un acto comunicativo indirecto”, no hay imposiciones, ni órdenes, no hay argumentación, nos encontramos ante la pura sugestión de la imagen.

El resultado de nuestro trabajo de investigación es especialmente profuso en la obtención de datos. Todos y cada uno de esos datos han sido analizados con rigurosidad, se han puesto en evidencia los componentes y las funciones de la imagen, se han clasificado y categorizado para convertirlas en expresivas y significativas. Nuestro trabajo enlaza en este punto con las ideas de Valeriano Bozal cuando señala la doble función de la imagen:

“Las imágenes informan y expresan, representan y crean”⁷⁰.

(Bozal, 1991, p. 121)

No obstante, nuestro planteamiento aporta una tercera función pues, como hemos demostrado en las páginas precedentes, consideramos que las imágenes, además de informar y expresar, representar y crear, también conforman y deforman.

En definitiva, podemos concluir afirmando que esta investigación sobre los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda revela la importancia de la imagen de estas obras arquitectónicas para el estudio y conocimiento de la realidad social en el periodo histórico analizado.

Con las consabidas limitaciones, esperamos haber efectuado una contribución al estado del conocimiento de los capiteles de las iglesias románicas cuyo estudio hemos abordado y, por extensión, pretendemos haber abierto nuevas vías de investigación, que podrían encaminarse al estudio de otras variables, que aunque las hemos constatado y medido en el análisis muestral, no han recibido cobertura en esta investigación, que se ha centrado principalmente en la función de la obra arquitectónica como transmisora de ideología y representativa de modelos sociales y que, definitivamente, merece una tarea investigadora adicional.

Con este trabajo de investigación consideramos que hemos iniciado una carrera investigadora que trataremos de ir construyendo desde un enfoque multidisciplinar, la rigurosidad del método científico y las motivaciones y curiosidades propias del investigador. Esperamos en un futuro inmediato poder explorar las nuevas vías de investigación identificadas con anterioridad y abrir otras nuevas en las interesantes relaciones entre la imagen y su contribución a la representación e interpretación de la realidad. Las relaciones entre la imagen y el poder y la utilización de las primeras al servicio de la promoción y mantenimiento de los segundos es, probablemente, una de esas cuestiones que, por mucho que pasen los años, siempre deberán ser estudiadas desde un punto de vista científico y crítico, más aún cuanto más complicadas sean las circunstancias socioeconómicas y políticas. Cualquier poder tiende a promover su perpetuación y la utilización de las imágenes, en una cultura eminentemente audiovisual, será uno de los medios más utilizados para alcanzar ese objetivo. Ampliar los horizontes del conocimiento de la imagen, sus relaciones con los poderes establecidos y sus implicaciones sociales, culturales, económicas y políticas son, sin duda, una necesidad permanente a la que los investigadores debemos dar respuesta. Consideramos modestamente que este trabajo ha servido, siquiera mínimamente, a este propósito.

⁷⁰ BOZAL, V. (1991). “Las imágenes en la enseñanza, la enseñanza de la imagen”. En *Revista de Educación*, 296. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, p. 121.

BIBLIOGRAFÍA

“La imagen como elemento gráfico, artístico, icónico, fotográfico, audiovisual, etc., ha sido estudiada a lo largo de la historia por multitud de pensadores, artistas, publicitarios e investigadores”⁷¹.

(Marcos Recio, 2008, p. 89)

ANDRÉS ORDAX, S. (coord.) (1989). *Castilla y León. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila*. Madrid: Encuentro.

ARNHEIM, R. (1976). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: EUDEBA.

AYUNTAMIENTO DE SEPÚLVEDA (2012). *Sepúlveda*. Madrid: Editorial Mediterráneo-Meral Ediciones, S. L.

AZCÁRATE RISTORI, J. M. (1954). *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados históricos-artísticos*. Madrid: CSIC.

BERCER, J. (1975). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BOZAL, V. (1991). “Las imágenes de la enseñanza, la enseñanza de la imagen”. En *Revista de Educación*, 296. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

CARRIZO, G., IRUETA-GOYONE, P. y LÓPEZ DE QUINTANA, E. (1994). *Manual de fuentes de información*. Madrid: Cegal.

CASSIRER, E. (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires: Ed.: Emecé.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, S. A.

CONTRERAS, J. DE (Marqués de Lozoya) (1975). *El románico segoviano*. Segovia: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

COROMINAS, J. (1974). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

⁷¹ MARCOS RECIO, J.C. (2008). “La fotografía en la publicidad: archivos, bancos de imágenes y centros de documentación en el siglo XXI”. En *La publicidad en el contexto digital*. Sevilla: Comunicación Social.

COSTA, J. (1992). *Imagen pública. Una ingeniería social*. Madrid: Claves de Comunicación social.

DUFOURCQ, CH. E. y GAUTIER DALCHÉ, J. (1983). *Historia económica y social de la España cristiana en la Edad Media*. Barcelona: Ediciones El Albir.

DURÁN, M. (1926). "Algunos capiteles historiados del claustro de la Catedral de Oviedo". En *Arte Español*, 3er. trimestre, pp. 113-117.

ECO, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

ECO, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Paneta Agostini.

ECO, U. (1995). *Interpretación y sobre interpretación*. Cambridge: University Press.

FONTCUBERTA, J. (1994). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: ed. Gustavo Gili.

FRIEDRICH, A. (1778-1841). Citado por BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A. y OTROS (1985). *Organización social del espacio en la España medieval. La Corona de Castilla en los siglos VIII a XV*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.

GARMA RAMÍREZ, D. (1998). *Rutas del románico en la provincia de Segovia*. Valladolid: Castilla Ediciones.

GAUTIER DALCHÉ, J. (1979). *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media (siglos IX-XIII)*. Madrid: Siglo XXI de España editores, S. A.

GAYA NUÑO, J.A. (1962). *Teoría del románico*. Madrid: Publicaciones españolas.

GIBSON, J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin.

GOMBRICH, E. H. (1914). *La evidencia de las imágenes*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.

GOMBRICH, E. H. (1994). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial.

GOMBRICH, E. H. (2004). *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y en el arte*. Barcelona: Debate.

GÓMEZ RANERA, A. (1863). *Compendio de la historia de España desde su origen hasta el reinado de doña Isabel II y año de 1862*. Madrid: Imprenta de A. Gómez Fuentenebro.

GÓMEZ-CHACÓN, D. L. (2016). *El monasterio de Santa María la Real de Nieva. Reinas y predicadores en tiempos de reforma (1392-1445)*. Segovia: Diputación de Segovia.

GUBERN, R. (1987). *El simio informatizado*. Madrid: Fundesco.

- HAUSER, A. (1972). *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. I). Madrid: Ediciones Guadarrama.
- HASKELL, F. (1993). *History and its Images*. New Haven.
- HEGEL, G.W. F. (1979). *Introducción a la estética*. Barcelona: Ed. Península.
- HERBOSA, V. (1999). *El románico en Segovia*. Madrid: Ediciones Lancia, S. A.
- JIMÉNEZ, J. R. En VICENTE, E. (1950). *Tipos de la Calle*. Madrid: Afrodísio Aguado, S. A.
- KERLINGER, F. N. (1970). *Foundations of Behavioural Research*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- KLEINBAUER, W. E. (1971). "Modern Perspectives". En *Western Art History*. Nueva York.
- LADERO QUESADA, M. A. y NIETO SORIA, J. M. (1988). "Iglesia y sociedad en los siglos X al XV (ámbito castellano-leonés)". En *La España Medieval*, n.º 11, pp. 125-152.
- LAFORA, C. R. (1988). *Por los caminos del románico Porticado. Una fórmula arquitectónica para albergar el derecho a la libertad*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- LAGRANGE, L. (1864). *Les Vernet et la peinture au VIII^a siècle*. 2ª edición. París.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (2013). *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. Valladolid: Ámbito ediciones, Vol. I.
- LARRAÑAGA ZULUETA (2015). *Palabra, imagen, poder: enseñar el orden de la Edad Media*. Segovia: Universidad-Fundación Instituto de Empresa.
- LÓPEZ CASTELLÓN, E. (1983). *Historia de Castilla y León*. Valladolid: Ediciones Reno, S. A.
- LÓPEZ ESTRADA, F. Y OTROS (1995). *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal. La cultura del románico. Siglos XI al XIII. Letras. Religiosidad. Artes, ciencia y vida* (Tomo 11). Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- MALTESE, C. (1970). *Semiología del mensaje objetual*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- MARCOS RECIO, J. C. (2007). "Las fuentes de la información al servicio de la publicidad. Investigación y Planificación". En *Nuevas tendencias en la Publicidad del siglo XXI*. Sevilla-Zamora: Comunicación Social.
- MARCOS RECIO, J. C. (2008). "La fotografía en la publicidad: archivos, bancos de imágenes y centros de documentación en el siglo XXI". En *La publicidad en el contexto digital*. Sevilla: Comunicación Social.
- MARTÍN, J. L. (1978). *La Edad Media a su alcance*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

MARTÍN, P. (1982). *Los trabajos y los días en el calendario del claustro de Santa María la Real de Nieva*. Segovia: Publicaciones Históricas de la Excma. Diputación Provincial de Segovia.

MARTINEZ GASTEY, P. (1999). "La investigación cualitativa". En *La fuerza de la publicidad*. Madrid: Cuadernos Cinco Días.

MASLOW, J. A. (1954). *Motivation and personality*. Nueva York: Harper and Row. Citado por: COHEN, L. y MANION, L. (1990). *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La Muralla, S. A.

MEDAWAR, P. B. (1972). *The hope of progress*. Londres: Methuen.

MOLES, A. (1973). *Imagen y Comunicación*. Valencia: F. Torres.

MOLES, A. (1991). *La imagen, comunicación funcional*. México: Trillas.

MOULY, G.H. (1978). Citado por: COHEN, L. y MANION, L. (1990). *Métodos de investigación educativa*. Madrid: La Muralla, S. A.

PÄCHT, O. (1986). *Historia del arte y metodología*. Madrid: Alianza Editorial.

PANOFSKY, E. (1930). Citado en Holly, M. A. (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*. Cornell University Press 1.ª edición.

PANOFSKY, E. (1930). *Hercules an Scheidewegw and andere antike Bildstoffe in der nevaren Kunst, Studien der Bibliothek*. Warburg, XVIII. Leipzig_Berlin. Citado en HOLLY, PANOFSKY and the Foundations of Art History. Cornell University Press 1.ª edición.

PANOFSKY, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

PANOFSKY, E. (1992). *Estudio sobre iconografía. "Introducción"*. Madrid: Alianza Editorial.

PAREYSON, L. (1954). *Estetica. Teoria della formatività*. Turín: Edizioni di «Filosofia».

PAYNE, S. G. (1985). *La España Medieval. Desde sus orígenes hasta el fin de la Edad Media*. Madrid: Editorial Playor.

PÉREZ MONZÓN, O. (2012). "Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia". En *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, número especial, junio, pp. 9-21.

QUADRADO, J. M. (1884.) *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia, Salamanca. Ávila y Segovia*. Barcelona: Editorial de Daniel Cortezo.

RIPA, C. (1996). *Iconología*. I-II, Madrid: Akal.

ROTBERG, R. I. y RABB, T. K. (eds) (1988). *Arts and History: Images and Their Meanings*. Cambridge.

- RUIZ, I. (1988). *El románico de Villas y Tierras de Segovia*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- SAXL, F. (1989). *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- SONTAG, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- TERVARENT, G. (1981). *De la méthode iconologique*. En Académie Royale de Belgique. Tome XII.4, Bruselas.
- VALDERÓN BARUQUE, J. y MARTÍN RODRÍGUEZ, J. L. (1996). *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal. La baja media peninsular. Siglos XIII al XV. La población. La Economía. La sociedad* (Tomo 12). Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- VILLAFANE, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- YARZA LUACES, J. y BOTO VARELA, G. (coords.) (2003). *Claustros románicos hispanos*. León: Edilesa.
- YATES, F. A. (1975). *Shakespeare's Last Plays*. Londres: Routedge.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedera Universal del País Vasco.

ANEXO

El contenido de este anexo comprende las imágenes que han constituido la muestra de análisis de la presente investigación. Se compone de una recopilación de fotografías, agrupadas por cada una de las iglesias que han constituido la muestra, así como la ficha o parrilla de análisis utilizada para reunir los datos de los que posteriormente se realizaron las inferencias más significativas.

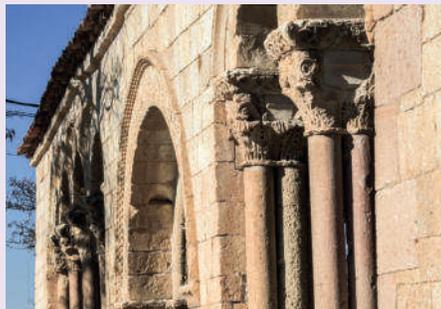
Entendemos que las imágenes, al margen de facilitar el entendimiento del estudio recogido en páginas precedentes, constituyen un elemento de valor en sí mismo debido a la calidad de las fotografías realizadas por Juan José Misis, que permite apreciar detalles de pórticos y capiteles que a simple vista resultan imperceptibles por el ojo humano.

Iglesia de San Pedro Alcántara (Perorrubio)



Pórtico

N.º de capiteles: 12



Motivos:

Geométricos:	2
Florales:	12
Animales:	3
Personales:	3
Arquitectónicos:	0

Escenas:

De la nobleza:	0
Del pueblo:	1
Bíblicas:	1
Bélicas:	0
Mitológicas:	3
Animales:	2
Religiosas:	0

Oficios:

Agricultura:	1
Labores del hogar:	0
Músicos:	0
Soldados:	0

Personajes:

Hombres:	1
Mujeres:	0
Niños:	0
Ángeles:	0
Demonios:	1

Animales:

Perro:	0
Burro-Caballo:	0
León:	1
Aves:	1

Animales mitológicos:

Sirena:	0
Pájaro con cabeza de mujer:	0
Dragón:	0
Caballos con patas y cabeza de águila:	0
Pegaso:	1
Centauro:	1
León alado:	1

Objetos:

Corona, trono y bastón de mando:	0
Castillo, arco, acueductos:	0
Espada, flecha, lanza y escudo:	0
Instrumentos musicales:	0
Hoja, árbol, piña, fruta:	12
Concha:	1













Iglesia de San Pedro Alcántara
(Perorrubio)



Portada

N.º de capiteles: 2

Motivos:

Geométricos:	2
Florales:	2
Animales:	1
Personales:	1
Arquitectónicos:	0

Escenas:

De la nobleza:	0
Del pueblo:	0
Bíblicas:	0
Bélicas:	0
Mitológicas:	1
Animales:	0
Religiosas:	1

Oficios:

Agricultura:	0
Labores del hogar:	0
Músicos:	0
Soldados:	0

Personajes:

Hombres:	1
Mujeres:	0
Niños:	0
Ángeles:	0
Demonios:	0

Animales:

Perro:	0
Burro-Caballo:	0
León:	0
Aves:	0

Animales mitológicos:

Sirena:	0
Pájaro con cabeza de mujer:	0
Dragón:	0
Caballos con patas y cabeza de águila:	1
Pegaso:	0
Centauro:	0
León alado:	0

Objetos:

Corona, trono y bastón de mando:	0
Castillo, arco, acueductos:	0
Espada, flecha, lanza y escudo:	0
Instrumentos musicales:	0
Hoja, árbol, piña, fruta:	2
Concha:	0





Iglesia Virgen de la Peña

(Sepúlveda)



Pórtico

N.º de capiteles: 2



Motivos:

Geométricos:	2
Florales:	2
Animales:	0
Personales:	0
Arquitectónicos:	0

Escenas:

De la nobleza:	0
Del pueblo:	0
Bíblicas:	0
Bélicas:	0
Mitológicas:	0
Animales:	0
Religiosas:	0

Oficios:

Agricultura:	0
Labores del hogar:	0
Músicos:	0
Soldados:	0

Personajes:

Hombres:	0
Mujeres:	0
Niños:	0
Ángeles:	0
Demonios:	0

Animales:

Perro:	0
Burro-Caballo:	0
León:	0
Aves:	0

Animales mitológicos:

Sirena:	0
Pájaro con cabeza de mujer:	0
Dragón:	0
Caballos con patas y cabeza de águila:	0
Pegaso:	0
Centauro:	0
León alado:	0

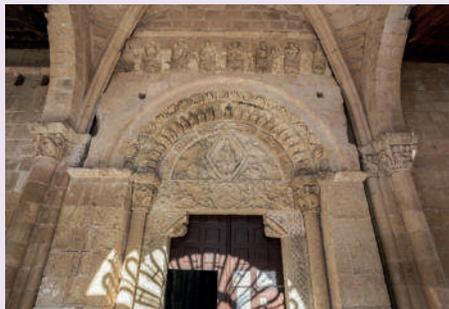
Objetos:

Corona, trono y bastón de mando:	0
Castillo, arco, acueductos:	0
Espada, flecha, lanza y escudo:	0
Instrumentos musicales:	0
Hoja, árbol, piña, fruta:	2
Concha:	0



Iglesia Virgen de la Peña

(Sepúlveda)



Pórtico

N.º de capiteles: 10

Motivos:

Geométricos:	4
Florales:	8
Animales:	6
Personales:	5
Arquitectónicos:	0

Escenas:

De la nobleza:	3
Del pueblo:	1
Bíblicas:	3
Bélicas:	2
Mitológicas:	2
Animales:	0
Religiosas:	3

Oficios:

Agricultura:	0
Labores del hogar:	0
Músicos:	1
Soldados:	1

Personajes:

Hombres:	5
Mujeres:	2
Niños:	0
Ángeles:	1
Demonios:	0

Animales:

Perro:	0
Burro-Caballo:	1
León:	1
Aves:	0

Animales mitológicos:

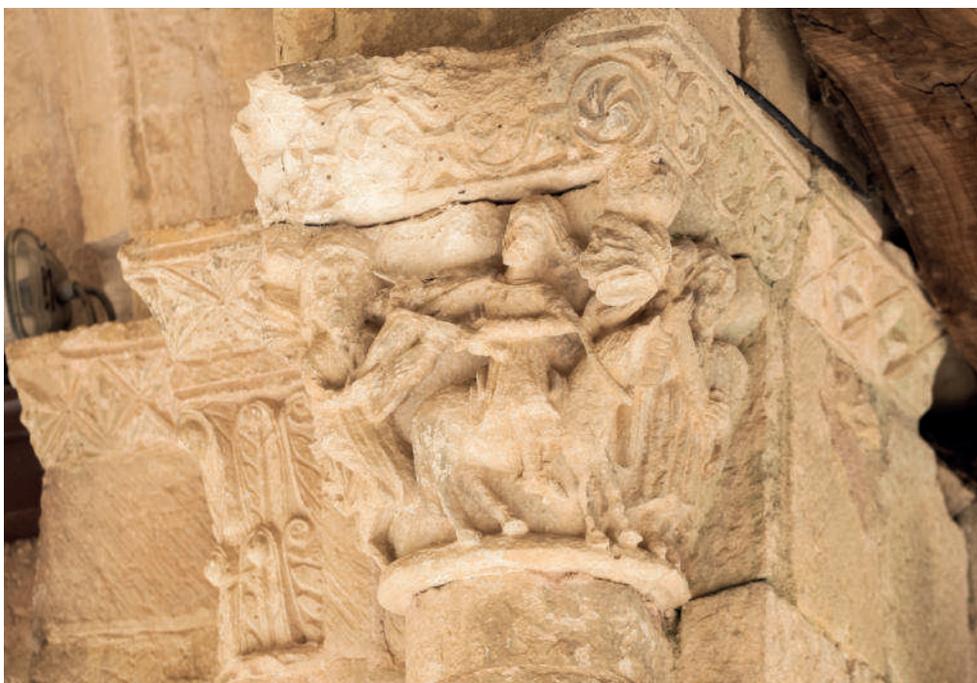
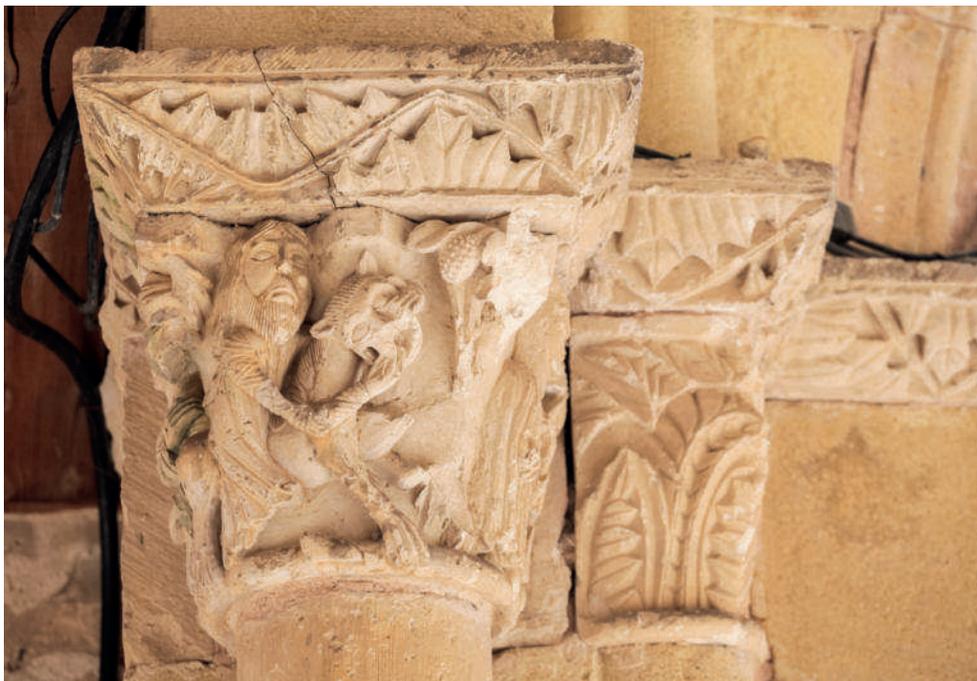
Sirena:	0
Pájaro con cabeza de mujer:	1
Dragón:	2
Caballos con patas y cabeza de águila:	0
Pegaso:	0
Centauro:	0
León alado:	0

Objetos:

Corona, trono y bastón de mando:	0
Castillo, arco, acueductos:	0
Espada, flecha, lanza y escudo:	4
Instrumentos musicales:	1
Hoja, árbol, piña, fruta:	9
Concha:	0















Iglesia de San Pedro

(San Pedro de Gaíllos)



Pórtico

N.º de capiteles: 6



Motivos:

Geométricos:	3
Florales:	5
Animales:	1
Personales:	5
Arquitectónicos:	2

Escenas:

De la nobleza:	2
Del pueblo:	0
Bíblicas:	1
Bélicas:	1
Mitológicas:	1
Animales:	0
Religiosas:	0

Oficios:

Agricultura:	0
Labores del hogar:	1
Músicos:	0
Soldados:	1

Personajes:

Hombres:	4
Mujeres:	4
Niños:	0
Ángeles:	0
Demonios:	1

Animales:

Perro:	0
Burro-Caballo:	1
León:	0
Aves:	0

Animales mitológicos:

Sirena:	0
Pájaro con cabeza de mujer:	1
Dragón:	0
Caballos con patas y cabeza de águila:	0
Pegaso:	0
Centauro:	0
León alado:	0

Objetos:

Corona, trono y bastón de mando:	2
Castillo, arco, acueductos:	6
Espada, flecha, lanza y escudo:	2
Instrumentos musicales:	0
Hoja, árbol, piña, fruta:	5
Concha:	0







Iglesia de San Pedro

(San Pedro de Gaíllos)



Portada

N.º de capiteles: 2

Motivos:

Geométricos:	0
Florales:	2
Animales:	1
Personales:	2
Arquitectónicos:	1

Escenas:

De la nobleza:	1
Del pueblo:	0
Bíblicas:	0
Bélicas:	1
Mitológicas:	0
Animales:	0
Religiosas:	0

Oficios:

Agricultura:	0
Labores del hogar:	0
Músicos:	0
Soldados:	0

Personajes:

Hombres:	2
Mujeres:	0
Niños:	0
Ángeles:	0
Demonios:	0

Animales:

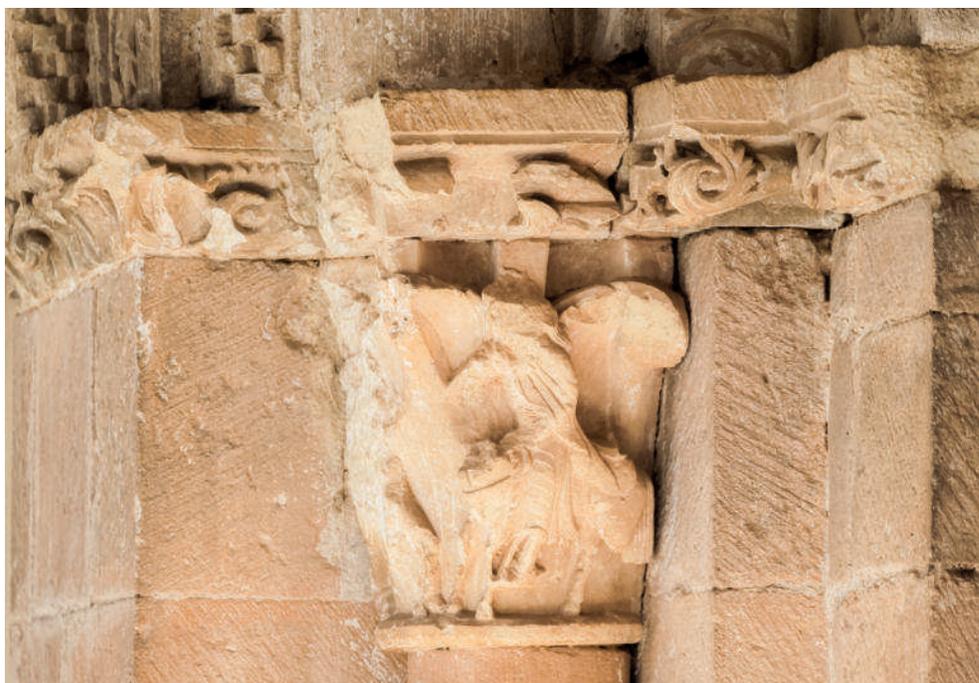
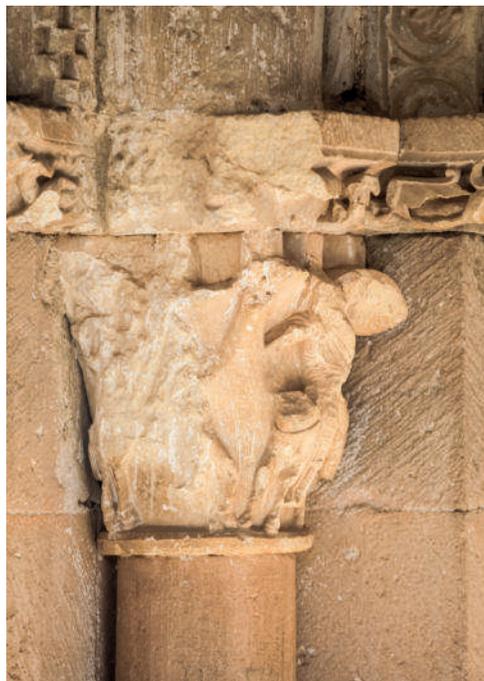
Perro:	0
Burro-Caballo:	1
León:	0
Aves:	0

Animales mitológicos:

Sirena:	0
Pájaro con cabeza de mujer:	0
Dragón:	0
Caballos con patas y cabeza de águila:	0
Pegaso:	0
Centauro:	0
León alado:	0

Objetos:

Corona, trono y bastón de mando:	0
Castillo, arco, acueductos:	1
Espada, flecha, lanza y escudo:	2
Instrumentos musicales:	0
Hoja, árbol, piña, fruta:	2
Concha:	0



Iglesia Ntra. Sra. de la Asunción
(Duratón)



Pórtico

N.º de capiteles: 14



Motivos:

Geométricos:	3
Florales:	12
Animales:	8
Personales:	3
Arquitectónicos:	2

Escenas:

De la nobleza:	2
Del pueblo:	1
Bíblicas:	1
Bélicas:	1
Mitológicas:	4
Animales:	0
Religiosas:	0

Oficios:

Agricultura:	1
Labores del hogar:	1
Músicos:	0
Soldados:	1

Personajes:

Hombres:	4
Mujeres:	4
Niños:	3
Ángeles:	2
Demonios:	0

Animales:

Perro:	2
Burro-Caballo:	3
León:	0
Aves:	2

Animales mitológicos:

Sirena:	0
Pájaro con cabeza de mujer:	1
Dragón:	0
Caballos con patas y cabeza de águila:	0
Pegaso:	0
Centauro:	1
León alado:	1

Objetos:

Corona, trono y bastón de mando:	6
Castillo, arco, acueductos:	2
Espada, flecha, lanza y escudo:	1
Instrumentos musicales:	0
Hoja, árbol, piña, fruta:	12
Concha:	0















Iglesia Ntra. Sra. de la Asunción
(Duratón)



Portadas (2)
N.º de capiteles: 6



Motivos:

Geométricos:	1
Florales:	4
Animales:	5
Personales:	2
Arquitectónicos:	1

Escenas:

De la nobleza:	0
Del pueblo:	0
Bíblicas:	0
Bélicas:	1
Mitológicas:	2
Animales:	0
Religiosas:	0

Oficios:

Agricultura:	0
Labores del hogar:	0
Músicos:	0
Soldados:	1

Personajes:

Hombres:	1
Mujeres:	1
Niños:	0
Ángeles:	0
Demonios:	0

Animales:

Perro:	0
Burro-Caballo:	2
León:	0
Aves:	2

Animales mitológicos:

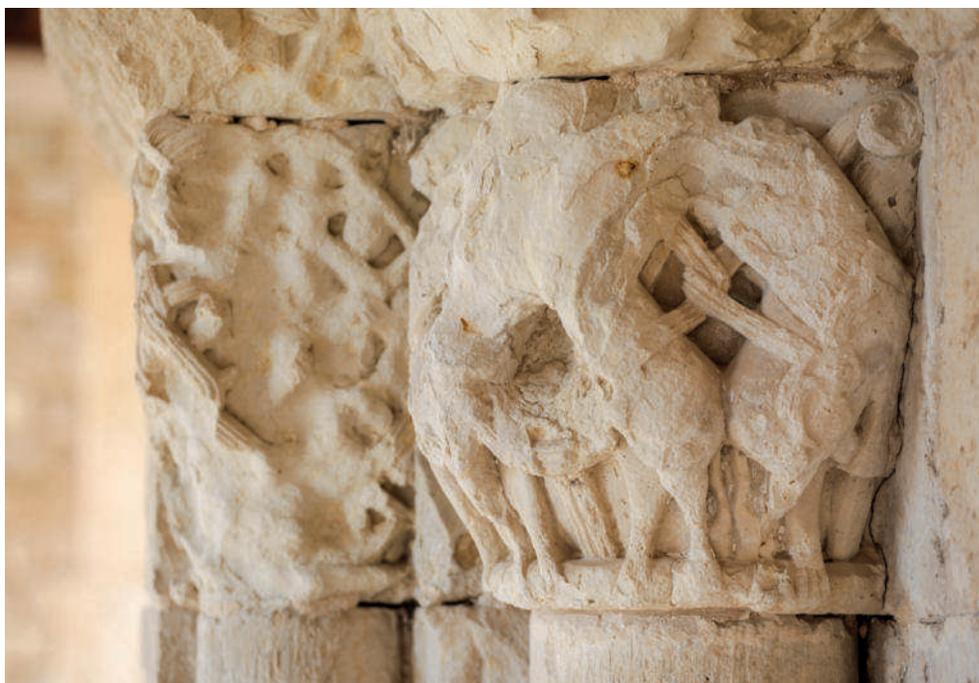
Sirena:	1
Pájaro con cabeza de mujer:	1
Dragón:	0
Caballos con patas y cabeza de águila:	0
Pegaso:	0
Centauro:	0
León alado:	0

Objetos:

Corona, trono y bastón de mando:	0
Castillo, arco, acueductos:	2
Espada, flecha, lanza y escudo:	1
Instrumentos musicales:	0
Hoja, árbol, piña, fruta:	4
Concha:	0







Iglesia de El Salvador

(Sepúlveda)



Pòrtico

N.º de capiteles: 4



Motivos:

Geométricos:	2
Florales:	2
Animales:	1
Personales:	2
Arquitectónicos:	1

Escenas:

De la nobleza:	0
Del pueblo:	1
Bíblicas:	1
Bélicas:	0
Mitológicas:	0
Animales:	0
Religiosas:	0

Oficios:

Agricultura:	1
Labores del hogar:	0
Músicos:	0
Soldados:	0

Personajes:

Hombres:	2
Mujeres:	0
Niños:	0
Ángeles:	0
Demonios:	1

Animales:

Perro:	0
Burro-Caballo:	0
León:	0
Aves:	1

Animales mitológicos:

Sirena:	0
Pájaro con cabeza de mujer:	0
Dragón:	0
Caballos con patas y cabeza de águila:	0
Pegaso:	0
Centauro:	0
León alado:	0

Objetos:

Corona, trono y bastón de mando:	0
Castillo, arco, acueductos:	0
Espada, flecha, lanza y escudo:	0
Instrumentos musicales:	0
Hoja, árbol, piña, fruta:	2
Concha:	0







EPÍLOGO

Arte y comunicación: una vinculación necesaria

Si la presentación de un libro constituye siempre un motivo de satisfacción, este goce se ve incrementado cuando el autor –autora en este caso– es una exalumna y resulta ser ella misma quien demanda estas palabras finales. Fue hace ya algunos años cuando, recién incorporado como docente a la Universidad de Valladolid, tuve como alumna de una asignatura de arte en la licenciatura de Publicidad y Relaciones Públicas a Isabel Rodrigo Martín. Recuerdo de aquellos días su sensibilidad e interés por el arte contemporáneo, observación que se vio confirmada por la presentación de un trabajo sobre el pop español que me sorprendió por su madurez y atractivo diseño. Dos cualidades tempranas –vocación investigadora y talento para el diseño– que, andando el tiempo, le convertirían en profesora y responsable del laboratorio de diseño gráfico de la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación de la Universidad de Valladolid en Segovia.

Ya por entonces tenía clara Isabel su vocación docente e investigadora, lo que le empujó a buscar un tema para su futura tesis doctoral y un director, que sería Raúl Eguizábal Maza, profesor de Publicidad del extinguido Colegio Universitario Domingo de Soto de Segovia y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid en la actualidad. La común inclinación de ambos por los temas de investigación artísticos no podía sino terminar orientando la tesis hacia el campo del arte contemporáneo, como así resultó ser.

Fue en el curso de una conversación en la que tomé parte cuando decidieron de mutuo acuerdo el tema a abordar: la obra del artista madrileño Eduardo Vicente (1909-1968). Su faceta de cartelista al servicio de la causa republicana era ampliamente reconocida en las facultades de publicidad y comunicación de toda España. Por lo demás, la presencia del artista en la ciudad de Segovia ha permanecido viva a través de sus murales para los salones del hotel Las Sirenas, uno de los establecimientos más emblemáticos de la ciudad, lo que constituía un aliciente más en la elección del tema. Su merecida fama como pintor, ilustrador y muralista se ha visto eclipsada en las últimas décadas por el redescubrimiento para el público español de la obra de su hermano, el pintor abstracto Esteban Vicente (1903-2001). La imparable valoración estética de la obra de Esteban Vicente, representante español –junto al granadino José Guerrero– en la Escuela de Nueva York, unido a la circunstancia de su nacimiento en la localidad segoviana de Turégano motivaron la creación en Segovia de un museo para acoger su generoso legado de pinturas, *collages* y esculturas. Un legado que se sitúa muy cerca –literalmente a escasos metros– de los murales que pintó Eduardo para el hotel Las Sirenas, y que testimonia elocuentemente la distancia abismal de planteamientos estéticos entre ambos hermanos.

Gracias a la confianza de la Diputación de Segovia y más concretamente a su Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero, Isabel Rodrigo Martín ha podido realizar un estudio que no se limita únicamente a los aspectos artísticos, algo esbozado ya en más de una ocasión, para abordar el análisis de la importancia de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas desde un punto de vista comunicativo y propagandístico. Y es precisamente este enfoque novedoso su mejor baza. Resulta un lugar común al hablar de arte comparar las obras con poliedros de múltiples caras, de forma y manera que estas ofrecen diferentes lecturas según la perspectiva que adopten los que traten de acercarse a ellas. Este carácter polisémico de la obra de arte ha posibilitado miradas que trascienden su análisis puramente formal para poner al descubierto su dimensión histórica, sociológica, iconológica, económica o comunicativa, por señalar tan solo algunas de ellas. Algo para lo que ha resultado necesario derribar barreras y prejuicios, como puedan ser la mentalidad antimerkantista predominante hasta hace unos años en los ámbitos académicos o el rechazo hacia los estudios abiertos e interdisciplinarios, por señalar tan solo algunos.

Desde este original planteamiento, y a través de un rigurosísimo análisis, llega la autora a su principal conclusión, y es que los motivos labrados en los capiteles de las iglesias románicas cumplieron la función comunicativa de transmitir la ideología de la época, al tiempo que constituye un documento gráfico de las actitudes, valores y normas de la sociedad en las que se realizaron. Esta tesis fundamental se deduce del análisis de una muestra lo suficientemente amplia de los capiteles de los pórticos de las iglesias románicas en la Villa y Tierra de Sepúlveda como para poder extraer conclusiones válidas y significativas. Y es que en este libro queda recogida una parte sustancial de estas obras de arte, aunque no pretenda ser ni tan siquiera un esbozo de los capiteles románicos que podríamos encontrar en la ciudad y provincia de Segovia.

Todos estos temas son analizados por la autora de una manera ejemplar, diseccionando cada uno de los capiteles recogidos en este libro para cuantificar, clasificar y ordenar no solo sus elementos compositivos e iconográficos, sino también la carga expresiva que los anima. En este sentido, el entramado de modelizaciones y categorizaciones que conforman la parrilla de análisis resulta de un rigor extraordinario y permiten mostrar de una manera gráfica y estadística la tesis fundamental de su estudio, dejando patente en este empeño sus conocimientos artísticos. Todo ello, unido a una clara redacción y a la renuncia del enorme aparato crítico hace que su lectura resulte fácil, agradable y amena.

No quisiera terminar sin destacar la validez de este método de análisis en la cultura visual de un arte tan próximo a nuestra sensibilización moderna como es el románico. Un universo simbólico en el que la imagen asume un papel fundamental en la transmisión de ideas políticas y religiosas, al tiempo que se erige en un inapreciable documento gráfico de la sociedad de la época. La clasificación de sus variadísimos motivos iconográficos en categorías y su ordenación gráfica y estadística arrojan con seguridad datos cualitativos sorprendentes que escapan a cualquier mirada ajena a esta voluntad de sistematización rigurosa. Y es que la comunicación aplicada al estudio del arte se nos antoja como un campo de investigación de extraordinaria fertilidad del que este libro constituye una magnífica muestra.

Francisco Egaña Casariego
Universidad de Valladolid

TUTOR

José Luis Alonso Ponga

José Luis Alonso Ponga (Alcuetas, León, 1951).

Profesor Titular de Antropología Social de la Universidad de Valladolid.

Licenciado en Filosofía Pura por la Universidad Angelicum (Roma). Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Valladolid. Doctor en Historia por la Universidad de Valladolid. Desde 1993 hasta ahora es el director de la “*Cátedra de Estudios sobre la Tradición*”. Centro de Antropología Aplicada” de la Universidad de Valladolid. Desde 2009 es director del “*Centro Internacional de Estudios de Religiosidad Popular: La Semana Santa*” de la Universidad de Valladolid. Autor de numerosas publicaciones, sus líneas de investigación son el **patrimonio cultural y desarrollo rural**, la **religiosidad popular** y el **multiculturalismo y transculturalidad**.



Foto: David Bermejo

Entre sus estudios sobre patrimonio destaca la Arquitectura Tradicional publicando artículos o libros como *La arquitectura del barro*, con tres ediciones.

Igualmente, ha dedicado especial atención a la Religiosidad Popular con estudios sobre la Semana Santa de Valladolid y Tierra de Campos, religiosidad popular navideña y publicaciones como *Rito y sociedad en las comunidades agrícolas y pastoriles de Castilla y León*. Organizó el I Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa y su publicación, celebrado en octubre de 2008 y con el que se dio continuidad a la edición de 2010, II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa. Liturgia, Música y Rito.

La Antropología Museal es otro campo a destacar colaborando con la Asosiasiione di Antropología Museale Italiana, la praxis de esta teoría se puede ver en la dirección de

proyectos museológicos y museográficos, como los del Museo Provincial del Vino, el Museo Etnográfico Casa de la Ribera o el Museo de la Radio, todos en Peñafiel, la dirección del Centro de Interpretación Emina en Valbuena de Duero, el proyecto del Centro de Interpretación de Tierra de Campos de Medina de Rioseco o la codirección del Museo de los Fueros de Sepúlveda. También ha sido comisario de varias exposiciones temporales: “La Cruz Alzada: Arte y Antropología en la platería de la Ribera del Duero” (1998), “Gallegos a Castilla: Segadores en Tierra de Campos” (1999-2000), la exposición de fotografía etnográfica “Nelle indie de quaggiù” (2007), “¡Va por Usted, Maestro! Homenaje a Matías Prats” en el Museo de la Radio de Peñafiel, “Rutas en cuerpo y alma” (2008). En la línea de la religiosidad popular está comisariando la exposición internacional “Plenilunio de Primavera: La Semana Santa de Valladolid, Medina de Rioseco y Nocera Terinese” que se han celebrado en Roma (2011), Oporto (2012), Albuquerque y Santa Fe (Nuevo México) (2014) y, este año en la iglesia de la Madeleine (París).

Como director de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición ha organizado y coordinado más de 20 actividades académicas y culturales. Ha dirigido, además, varios ciclos de conferencias, cursos de postgrado y congresos internacionales como “Más allá de nuestras fronteras: Beyond our borders: Cultura inmigración y marginalidad en la era de la globalización” (con la Universidad de Austin, Texas. 2002), Congreso Internacional de Museografía Etnográfica (2006), Congreso Internacional sobre Antropología Cultural, Museos y Patrimonio: una experiencia comparada. Sicilia y Castilla y León, Congreso Gregorio Fernández: Vida, arte y cultura en el Barroco (2008), Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa (2008), Congreso Internacional sobre Antropología cultural europea: Los mitos de fundación (2009) y II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: Liturgia, Música y Rito (2010).

Actualmente está desarrollando una investigación sobre el tema “Roma Pasionista: El origen y evolución de las tradiciones de la Semana Santa”, y otra sobre “La Ofrenda de Los Cirios de Santa María La Real de Nieva”.

El último libro de reciente aparición es *Vox Dei ac vox populi: Le campane di San Pietro in Vaticano, Roma (2014)*. Un estudio holista sobre las campanas de la basílica de San Pedro en el que se aborda la historia, el significado, los toques, los rituales de bendición que conforman el mundo apasionante de uno de los objetos más cercanos y queridos por el pueblo.

AUTORA

Isabel Rodrigo Martín

Es licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Valladolid en 2006. En esta misma universidad presentó su tesis doctoral "Arte, Comunicación y Propaganda. La vida y obra de Eduardo Vicente", obteniendo el título de doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad con la calificación de sobresaliente *cum laude* por unanimidad y el Premio Extraordinario de Doctorado en 2012. En la actualidad es profesora del área de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación del campus María Zambrano de la Universidad de Valladolid. Participó en el proyecto de investigación "Comunicación, Diseño y Defensa" y obtuvo el premio de investigación Caja España 2007. En 2016, ha conseguido la beca de Investigación otorgada por el Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel



González Herrero de la Diputación de Segovia, por el proyecto: "Creatividad y etnografía en la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda. Trabajo y vida bajomedieval a través de la iconografía de los capiteles de los pórticos de sus iglesias románicas". Es miembro de los grupos de investigación "Tendencias en Publicidad y Consumo" y "Comunica2" de la Asociación Científica Icono 14. Actualmente forma parte del plantel de investigadores de la Cátedra Extraordinaria Complutense Comunicación y Marketing para la infancia y la adolescencia que dirige en la Universidad Complutense de Madrid la profesora Patricia Núñez.

Su experiencia profesional se ha desarrollado en diversos medios de comunicación y como diseñadora gráfica, donde ha sido reconocida con diferentes premios y menciones, entre los que destaca la mención especial como pieza creativa sobresaliente en las I y III convocatorias del concurso "Jóvenes Cerebros Cutty Sark". También ha asistido y participado en la organización de diferentes congresos y se-

minarios de las áreas de Comunicación y Diseño. Cuenta con publicaciones en estas mismas áreas en varias revistas y libros especializados.

Actualmente es editora adjunta de Editorial Icono 14, en sus colecciones de Tesis Doctorales y Diplomas de Estudios Avanzados.

