
FERNANDO III

Y SU TIEMPO

(1201 - 1252)

VIII Congreso de Estudios Medievales

León, 2003

FUNDACIÓN SÁNCHEZ-ALBORNOZ

UN TEMA ICONOGRÁFICO
EN TORNO AL 1200
LA DAMA Y EL CABALLERO*

Isabel Ruiz de la Peña González

Universidad de Oviedo



1.- Prese
La repres
dio en divers
los investiga
tinta. La may
nificado de lo
vilegiados er

¹ En Francis
GABET ("Le ca
nement de l'Ang
190-210; cit. "L
car al caballero c
monografía de F
amplio grupo de
GARDELLES, G
SEIDEL, etc..., c
San Pedro de Vil
y M. GÓMEZ M
Madrid, 1925, p
iconográfico sol
vo Español de A
dios, destacand
² Así R. CR
de Civilisation M
dans l'art roman
cavalier victorie
de Parthenay, 19
231; CH. DAR
res de l'Ouest, 4
aux XIeme et X
PH. GABET: *L'i*
ses romanes de l'

* Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación *Oviedo, ciudad medieval. De la fundación al incendio (siglos VIII-XVI)*, financiado por la FICYT (FC-01-PB-HUM-04).

1.- Presentación y objeto del artículo.

La representación de la dama y el caballero en la escultura románica ha sido objeto de estudio en diversas publicaciones en España y sobre todo en Francia ya desde el siglo XIX¹, pero los investigadores de uno y otro país han abordado el análisis de esta iconografía de forma distinta. La mayoría de los estudios relativos al ámbito francés interpretan de forma genérica el significado de los caballeros anónimos que, en solitario o con su dama, suelen ocupar lugares privilegiados en las fachadas de los templos del SW. del país²; y sólo secundariamente dedican

¹ En Francia se remontan al siglo XVII algunas descripciones y estudios de esta iconografía que menciona PH. GABET ("Le cavalier Constantin de la Sainte-Croix de Bordeaux: Histoire et analyse. Un éloquent exemple du rayonnement de l'Angoumois", *Bulletins et Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, 1988, pp. 190-210; cit. "Le Constantin de la Sainte-Croix"). Destaca a principios del siglo XX E. MÂLE, primero en identificar al caballero con Constantino (*L'art religieux du XII^{ème} siècle en France*, Paris, 1924, pp. 248-251), y la temprana monografía de B. BRINCARD: *Cunault. Ses chapiteaux du XII^{ème} siècle*, Paris, 1937, pp. 51-54. Desde 1950 un amplio grupo de autores insistirá en esta línea de investigación, especialmente R. CROZET, P.M. TONNELIER, J. GARDELLES, CH. DARAS, Y. LABANDE-MAILFERT, H. LE ROUX, PH. GABET, G. DEZ, G. DESPREZ, L. SEIDEL, etc..., que serán oportunamente citados a lo largo de este artículo. En España ya repasa los capiteles de San Pedro de Villanueva J.M. QUADRADO (*Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 1855, p. 205) y M. GÓMEZ MORENO estudia el relieve de la catedral de León (*Catálogo Monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925, p. 238). A. de APRAIZ recibe el influjo de la historiografía francesa y publica un estudio propiamente iconográfico sobre el caballero ("La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago", *Archivo Español de Arte*, XIV, núm. 46, 1941, pp. 384-396), y desde los años setenta se prodigan las monografías y estudios, destacando muy especialmente los de M. RUIZ MALDONADO a los que nos referiremos posteriormente.

² Así R. CROZET: "Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. 1, 1958, pp. 27-36; cit. "Nouvelles remarques" y "Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne", *Principe de Viana*, núms. 124-125, 1971, pp. 125-143; cit. "Le thème du cavalier victorieux"; P.M. TONNELIER: "Réflexions sur les cavaliers des portails romans", *Congrès Archeologique de Parthenay*, 1952 (separata del *Bulletin de la Société Historique et Scientifique du Deux-Sevres*, IX, 1952), pp. 225-231; CH. DARAS: "Les représentations équestres de Constantin en Aquitaine", *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 4e série, X, 1969, pp. 151-157; H. LE ROUX: "Figures équestres et personnages du nom Constantin aux XI^{ème} et XII^{ème} siècles", *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 4e série, XII, 1974, pp. 379-394; PH. GABET: *L'image équestre en France médiévale*, Lille, 1980 y G. DESPREZ: *Constantin aux façades de nos églises romanes de l'Ouest*, Paris, 1982.

estudios monográficos a ejemplos nuevamente descubiertos³ y a aquellos desaparecidos en el período de la Revolución⁴. Por el contrario, y salvo los trabajos de Apraiz y Ruiz Maldonado⁵, la iconografía de la dama y el caballero suele tratarse en la historiografía hispana al abordar el estudio monográfico de las fábricas que albergan su representación, obviando a menudo su contexto sociocultural y político, la naturaleza de los edificios que adornan o las posibles vías de recepción de estas imágenes.

Sobres esas bases, nuestro estudio se centrará en las representaciones escultóricas conjuntas de la "Dama y el Caballero" en los templos fabricados en torno al 1200 en el NW de la Península Ibérica, con el objeto de ejemplificar la extensión del tema, sus variantes y, en lo posible, su interpretación. Proponemos un esquema de clasificación iconográfica basada en las variantes de la asociación de dama y caballero, y estudiamos en cada ejemplo la ubicación de la imagen, las relaciones de dependencia del templo que la aloja como vía de recepción de modelos artísticos, las iconografías asociadas y la datación de las piezas. Con ello pretendemos comprender globalmente la expansión de esta iconografía en el área estudiada y sus posibles significados. Advertimos no obstante que la dificultad de este último punto ya ha sido señalada por numerosos autores⁶, y que a nuestro juicio no es una sino múltiples las lecturas posibles, nacidas en el contexto de uno de los siglos más ricos del medioevo en el ámbito religioso, social y cultural.

³ PH. GABET: "Des cavaliers Constantin inédits", *Bulletin et Memoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, 1987, pp. 25-37; ID.: "Un cavalier Constantin méconnu a La Chaussée Saint-Victor (Loir-et-Cher)", *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 5e série, III, 1989, pp. 145-149.

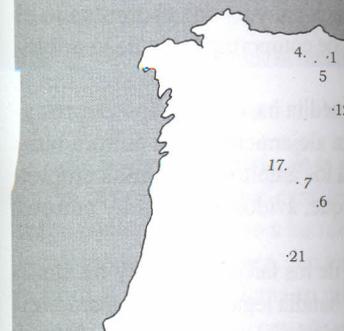
⁴ G. DEZ: "Encore le Constantin de Notre-Dame-La-Grande... et celui d'Aulnay-de-Saintonge", *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 4e série, XII, 1973, pp. 265-274 y PH. GABET: "Le Constantin de la Sainte-Croix".

⁵ A. APRAIZ: *Op. cit.*; M. RUIZ MALDONADO: "El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1979, pp. 271-286, cit. "El caballero victorioso"; ID.: "Un nuevo ejemplo de caballero victorioso en relación con el ciclo davidico", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1983, pp. 457-460, cit. "Un nuevo ejemplo de caballero victorioso"; concretamente sobre la iconografía que nos ocupa ID.: "Seis relieves románicos de *La Dama y el Caballero*", *Goya*, núm. 196, 1987, pp. 204-207, y más recientemente, aunque referido al gótico, "La dama, el caballero y el eclesiástico en tres sepulcros salmantinos", *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 599-608. Junto a estos artículos se debe destacar como obligada obra de referencia en la iconografía del caballero en el Románico español de la misma autora *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986 (cit. *El caballero en Castilla y León*), en especial lo referido al *caballero victorioso* (pp. 11-24) y a la representación del jinete y la dama (pp. 64-66). En otro ámbito C. BERLABÉ I JOVÉ: "La iconografía del caballero de la Seu Vella", *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, pp. 69-73.

⁶ RUIZ MALDONADO califica de "misteriosos" a estos caballeros (*El caballero en Castilla y León*, p. 13). Lo mismo opina, sobre un capitel de Aguilar de Campoo, J. LACOSTE: *Les grands sculpteurs romans du dernier tiers du XIIe. siècle dans l'Espagne du Nord-Ouest*, Thèse d'État-Université de Toulouse-le-Mirail, 1986, t. I, p. 388 y s. También GABET: "Le Constantin de la Sainte-Croix", pp. 198 y 204; BERLABÉ I JOVÉ: *Op. cit.*, p. 71; J.B. RATO refiriéndose a esta representación en la iglesia del Suroeste francés de Saint-Pierre-és-Liens en Châteauneuf-sur-Charente en J. LACOSTE (ed.): *L'imaginaire et la foi: la sculpture romane en Saintonge*, Tours, 1998, p. 136; cit. *Sculpture romane en Saintonge*; y en esta última obra L. PRISMYCKI señala en la p. 332 las incógnitas de los caballeros representados en la fachada de Notre-Dame de Surgères.

Iconografía de dama y caballero en torno al 1200

Variante iconográfica	
Despedida del caballero	*
Dama y caballero victorioso	⊞
Caballero victorioso	
Caballeros afines	+
Tipo de iglesia	
Iglesia parroquial	P
Monasterio	M
Colegiata	CL
Catedral	C



2.- El "Renacimiento Cultural"

Las transformaciones socioculturales de la décima centuria han hecho deficiente la recepción del derecho romano, la filosofía, la ciencia y el arte también cambia; L. Seidel llegó a decir que los románicos como la *quintaesencia* de la formación de la sociedad aristocrática y del surgimiento de la ideología

⁷ Acuñó el término CH. HASKINS: *The Renaissance in the Twelfth Century*, Cambridge, 1927, p. 1. Dado su valor, como lo demuestran los trabajos de GARCÍA GUAL: *El redescubrimiento de la cultura medieval en España*, Na de Estudios Medievales de Estella (Navarra), 1998; destaca especialmente el texto in *El Renacimiento en Europa: los comienzos de una renovación del siglo XII*".

⁸ L. SEIDEL: "Holy Warriors: The Role of the Holy War", Columbus, 1976, pp. 33-77; cit. *op. cit.*

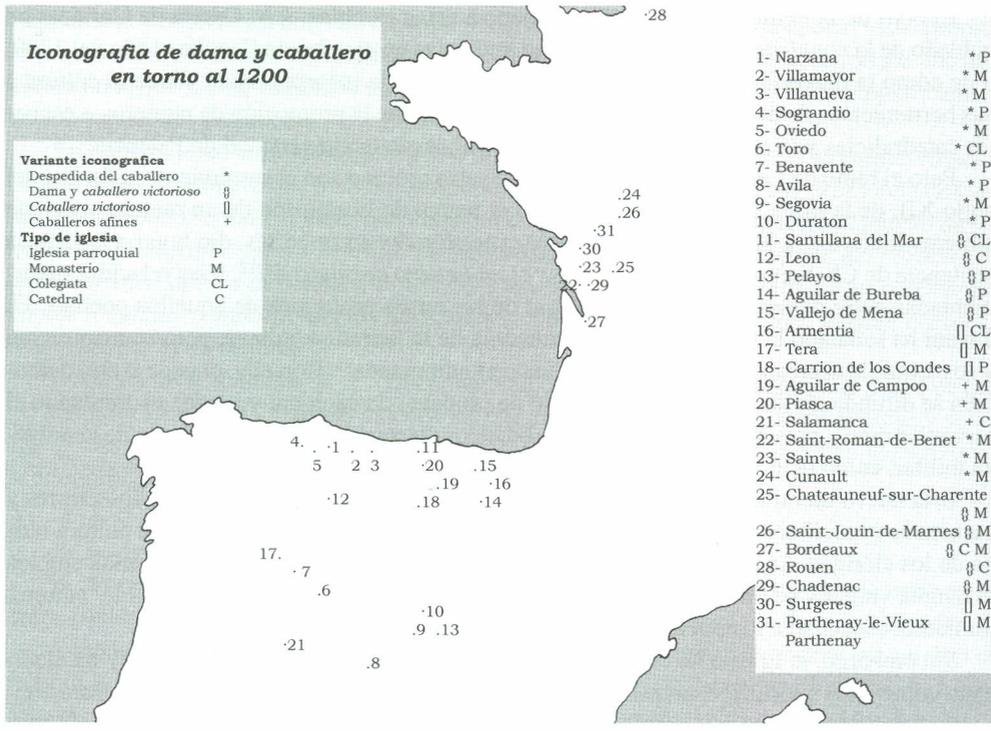
⁹ V. las fundamentales aportaciones de *El Renacimiento feudal*, Madrid, 1982; cit. *El caballero, la dama y el caballero* de 1990 y J. FLORI: *Caballeros y caballería*

saparecidos en el
y Ruiz Maldona-
a hispana al abor-
bviando a menu-
ornan o las posi-

escultóricas con-
200 en el NW. de
variantes y, en lo
fica basada en las
o la ubicación de
de recepción de
on ello pretende-
diada y sus posi-
punto ya ha sido
tiples las lecturas
en el ámbito reli-

héologique et Histori-
Saint-Victor (Loir-et-
tonge”, *Bulletin de la*
instantin de la Sainte-

ra románica española.
1979, pp. 271-286, cit.
ciclo davídico”, *Bole-*
llero victorioso”; con-
aballero”, *Goya*, núm.
ero y el eclesiástico en
enaje a Joaquín Yarza
obra de referencia en
tura románica de Cas-
el caballero victorioso
É I JOVÉ: “La icono-
1, pp. 69-73.
tilla y León, p. 13). Lo
mans du dernier tiers
l, 1986, t. I, p. 388 y s.
p. cit, p. 71; J.B. RAT-
as en Châteauneuf-sur-
ours, 1998, p. 136; cit.
incógnitas de los caba-



2.- El “Renacimiento Cultural del siglo XII” y su reflejo en la literatura y sociedad.

Las transformaciones socioculturales experimentadas por el Occidente europeo en la duodécima centuria han hecho definir esta etapa como otro *renacimiento*⁷, caracterizado por la recepción del derecho romano, la reforma eclesiástica, la génesis de las Universidades o el desarrollo de la filosofía, la ciencia y las literaturas vernáculas. En ese contexto la sociedad también cambia; L. Seidel llegó a definir las representaciones de dama y caballero de los templos románicos como la *quintaesencia de ese renacimiento*⁸, y otros autores han definido la transformación de la sociedad aristocrática en el sentido de una cristianización de sus costumbres y del surgimiento de la ideología caballeresca bien conocida a través de la literatura⁹.

⁷ Acuñó el término CH. HASKINS: *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, 1927, y hoy no ha perdido validez, como lo demuestran los libros de J. VERGER: *La Renaissance du XIIe siècle*, Paris, 1996, y C. GARCÍA GUAL: *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid, 1997; o las actas de la XXIV Semana de Estudios Medievales de Estella (Navarra), *Renovación intelectual del Occidente europeo (siglo XII)*, Pamplona, 1998; destaca especialmente el texto introductorio de J.A. GARCÍA DE CORTÁZAR: “El Renacimiento del siglo XII en Europa: los comienzos de una renovación de saberes y sensibilidades”, pp. 29-62; cit. “El Renacimiento del siglo XII”.

⁸ L. SEIDEL: “Holy Warriors: The Romanesque Rider and the Fight Against Islam”, TH.P. MURPHY (ed.): *The Holy War*, Columbus, 1976, pp. 33-77; cit. “Holy Warriors”, p. 33.

⁹ V. las fundamentales aportaciones de G. DUBY: *El caballero, la mujer y el cura: el matrimonio en la Francia feudal*, Madrid, 1982; cit. *El caballero, la mujer y el cura*; ID.: *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, 1990 y J. FLORI: *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, 2001.

El NW. de la Península Ibérica no era ajeno a estos cambios. J.A. García de Cortázar ha hablado de la *conciencia de modernidad* que se detecta en el reino de Castilla al filo del 1200, y de cómo la mayoría dominante de la sociedad castellana incorporaba la vía de la cultura a sus herramientas de dominación¹⁰; este contexto explicaría la promoción de numerosas escuelas catedralicias y la creación, por estos mismos años, de la Universidad de Palencia¹¹.

Pero el reino de León también participaba de este proceso con el surgimiento, a finales del siglo XII, de la lírica galaico-portuguesa. En el marco de la eclosión de un mundo nuevo de géneros literarios la literatura trovadoresca, expresión del amor cortés, dio lugar a la famosa sentencia de Ch. Seignobos de que *el amor es un invento del siglo XII*¹², y las relaciones atormentadas entre damas y caballeros son uno de los temas preferidos de aquellos poemas. G. Tavani ha señalado la pobre tradición manuscrita de la literatura gallega, pero su inspiración y sus temas la acercan a la literatura occitana contemporánea¹³. Con ella, el género épico también se difunde rápidamente como vehículo de propaganda nacional y feudal, estimulando el fervor heroico y presentando con cierta fidelidad los patrones de comportamiento de la nobleza militar, como ocurre en el Poema de Mio Cid¹⁴.

Esta nueva literatura expresa con una riqueza de detalles inédita hasta ahora los valores y caracteres específicos de la nobleza laica, y con ello marca un alejamiento de la cultura latina de los clérigos. La nueva literatura profana que penetra en los ámbitos cortesanos emplea la lengua vulgar y se dirige a los nobles, damas y caballeros que, ávidos de cultura y entretenimiento, escuchan a los poetas y narradores¹⁵.

Sin embargo, la Iglesia no dejará de intervenir en la vida de los laicos; G. Duby ha analizado cómo en el siglo XII esta institución libró con éxito una batalla legal y política para convertir el matrimonio en un sacramento, recrudescer las prohibiciones al matrimonio entre con-

¹⁰ "El Renacimiento del siglo XII", p. 33; ID.: "Cultura en el reinado de Alfonso VIII de Castilla: signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades", *Alfonso VIII y su época. II curso de cultura medieval*, Aguilar de Campoo, 1-6 de octubre de 1990, Madrid, 1992, pp. 167-194; cit. "Cultura en el reinado de Alfonso VIII", pp. 177-78 y 189. A. RUCQUOI: "Las rutas del saber. España en el siglo XII", *Cuadernos de Historia de España*, LXXV, 1998-1999, pp. 41-58.

¹¹ A. RUCQUOI: "La double vie de l'université de Palencia (c. 1180- c. 1250)", P. LINEHAN (ed.): *Life, Law and Letters: Historical Studies in Honour of Antonio García y García*, Roma, 1998, pp. 723-748.

¹² R. PERNAUD: *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona, 1982, pp. 115-132; M. DE RIQUER y J.M. VALVERDE: *Historia de la Literatura Universal*, II, Barcelona, 1994, pp. 464-482; P. DRONKE: *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, 1995. Sobre la iconografía basada en la literatura cortesana L.M. PATERSON: *El mundo de los trovadores. La sociedad occitana medieval entre 1100 y 1300*, Barcelona, 1997, pp. 236-244.

¹³ G. TAVANI: *A Poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, 1991, p. 57; A. RESENDE DE OLIVEIRA: *Trovadores e xogrades: contexto histórico*, Vigo, 1995; C. ALVAR y V. BELTRÁN: *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, 1989.

¹⁴ GARCÍA DE CORTÁZAR enunció en este sentido los siguientes ejemplos de comportamiento en esta obra: de amor filial entre el Campeador y sus hijas, de amor conyugal entre Rodrigo y Jimena, de la alta nobleza leonesa (infantes de Carrión), y de la nobleza caballera castellana (el Cid y sus compañeros de destierro) ("Cultura en el reinado de Alfonso VIII", p. 179). Sobre la épica medieval en la península Ibérica A.D. DEYERMOND: *Historia de la literatura española*, 1, *Edad Media*, Barcelona, 1991, cap. 2, p. 65 y ss.

¹⁵ Así lo indica GARCÍA GUAL con el *Roman d'Alexandre*: "Los gentiles caballeros y los buenos y sabios clérigos./ las damas, las doncellas, que tienen clara conducta,/ quienes saben del servicio pagar el galardón./ esos deben de Alejandro escuchar la canción", *Roman d'Alexandre*, vss. 1652-55 (*Op. cit.*, p. 10).

sanguíneo
reyes caste
ratura en la
te con relac

En ese
nes de dam
tázar, en un
valores, ic
instrument
tiende a va
imagen y es

Estos ge
en algunos c
las. ¿Cuál e
iconográfico

3.- Imag

El prime
informacion
la sociedad
actitud al sit
vuestro vasa
Ventadorn qu
vertirá a la d

Más libre
mujer seduct
dona los luga
blanca piel, l
vivos y claros

¹⁶ Este autor
el cura, Madrid,

¹⁷ "Cultura e

¹⁸ Cit. J. YAI
soy vuestro vasa
jornadas de investi

Autónoma de Ma

¹⁹ M^a.L. DON

en la épica castell

²⁰ En este sen

la figura femenina

mentales: el cuerpo

La mujer que mira

sanguíneos y hacerse así con una clave de poder en la alta sociedad de la época¹⁶. Los propios reyes castellano-leoneses sufrieron estas prohibiciones; mientras tanto, se desarrollaba una literatura en la que los sentimientos amorosos entre dama y caballero chocaban sistemáticamente con relaciones prohibidas y conflictos de lealtades.

En ese ambiente sociocultural llegan a la escultura del NW. peninsular las representaciones de dama y caballero que trataremos de comprender, como muy bien sugiere García de Cortázar, en *una cierta uniformidad universalista o cosmopolita que caracteriza el mundo de los valores, iconografía, gestos y formas de transmisión de éstos, que participan del carácter de instrumentos capaces de comunicar mensajes inteligibles solamente dentro de un sistema que tiende a validar comportamientos ideológicos; todos, salvo los invidentes, pueden captar la imagen y esa es su ventaja*¹⁷.

Estos gestos y actitudes se describen también en la literatura cortés, hasta el punto de que en algunos casos ciertos relieves parecen ilustrar en piedra el contenido de los poemas y novelas. ¿Cuál es, por tanto, la imagen literaria de los dos personajes que componen nuestro tema iconográfico?

3.- Imagen literaria de la dama.

El primer rasgo que caracteriza la presencia de la mujer en los textos es una escasez de informaciones respecto a las relativas al varón, sintomática en sí misma de su inferioridad en la sociedad caballeresca. Sin embargo los nuevos géneros literarios muestran un cambio de actitud al situar a la dama en primer plano y hacer del caballero su dependiente: *Señora, soy vuestro vasallo por juramento y compromiso* es la expresiva sentencia del trovador Bernart de Ventadorn que sintetiza esta nueva sensibilidad cortesana¹⁸; asimismo, la épica también convertirá a la dama en un elemento temático esencial a partir de mediados del siglo XII¹⁹.

Más libre de la censura de los clérigos, la literatura cortés en lengua vulgar describe una mujer seductora, se detiene en la belleza física y elogia su espíritu virtuoso, si bien nunca abandona los lugares comunes repletos de metáforas sobre el cuerpo joven y proporcionado, la blanca piel, los cabellos rubios, y el rostro sonrosado y risueño, de labios rojos y finos y ojos vivos y claros²⁰.

¹⁶ Este autor recoge la evolución de la institución matrimonial en los siglos XI y XII en *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid, 1982.

¹⁷ "Cultura en el reinado de Alfonso VIII", p. 178 y s.

¹⁸ Cit. J. YARZA LUACES: "De casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene el señor a señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso", *La imagen de la mujer en el arte español*. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1990, pp. 53-71, p. 66.

¹⁹ M^a.L. DONAIRE FERNÁNDEZ: *La mujer en la épica francesa*, Oviedo, 1982, pp. 129-131; ID.: "La mujer en la épica castellana", *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, 1986, pp. 75-84.

²⁰ En este sentido J.E. RUIZ DOMÉNEC señala que las representaciones artísticas diseñan un nuevo canon de la figura femenina que atiende minuciosamente a la totalidad de su campo físico, centrado en tres elementos fundamentales: el cuerpo, el vestido y el gesto (*La mujer que mira (Crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona, 1986; cit. *La mujer que mira*, pp. 47-48, 55-60).

Con ello, el atavío de las damas retendrá la atención de poetas y cronistas en la descripción de fiestas, justas y torneos, y convierte al vestido en testimonio de estatus²¹; éste realza las virtudes de la mujer y, en ocasiones, su descripción precede a la de sus cualidades físicas.

Sin embargo, este aumento de protagonismo y libertad de la mujer que la literatura refleja no es más que un juego sutil de la corte, y la realidad implicaba la imposición del matrimonio por intereses familiares. Es cierto que la mujer noble era, al menos, protegida y respetada como mediadora entre el varón y su descendencia, fundamental para la prolongación de su linaje²², pero las fuentes cronísticas y doctrinales que iluminan su condición la reducen al ámbito privado²³ y al mero papel de transmisoras de la sangre noble, ejemplos de conducta para los hijos y objetos de prestigio para el varón, en última instancia vehículos de su puesta en escena²⁴. De este modo la propia literatura cortés hará frecuente la calificación del amor a la dama como un *impulso divino* y le dedica a menudo epítetos marianos, en una época de creciente devoción por la Virgen. En este sentido, como señaló J.M. de Azcárate, serán dos los prototipos de mujer en las escenas de amor cortés y en el arte medieval: Eva como belleza terrena que cautiva al hombre y la Virgen María que lo captura como máxima sublimación espiritual²⁵. En definitiva, la figura femenina irrumpe en la iconografía tardorrománica del NW peninsular, pero lo hace supeditada a la imagen del varón, como reflejo del dominio del hombre en todos los ámbitos de la vida²⁶.

²¹ I. BECEIRO PITA: "La mujer noble en la baja Edad Media castellana", *La condición de la mujer*, pp. 289-313, p. 311. La multiplicación de los contactos comerciales y la posibilidad de obtener productos lujosos multiplicaron el valor del vestido como testimonio de riqueza, hasta el punto de que los monarcas llegan a promulgar leyes suntuarias, como en Portugal (1250) o Castilla (1258), según expone A. LÓPEZ DAPENA: "El vestido femenino, distintivo de clase social en la Edad Media", *Árabes, judías y cristianas: Mujeres en la Europa medieval*, Granada, 1993, pp. 123-136.

²² R. PASTOR: "Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista", *La condición de la mujer*, pp. 187-222, pp. 187-207. G. DUBY ha señalado en expresivas páginas la enorme seducción que algunas mujeres ejercieron sobre la sociedad de su tiempo (*Damas el siglo XII. Eloísa. Leonor, Iseo y algunas otras*, Madrid, 1995).

²³ M^a.L. DONAIRE apunta que en los cantares de gesta se asocia el virtuosismo de la mujer cristiana a su permanencia en los muros del castillo o la ciudad, orando mientras su esposo combate, en contraposición a la pagana, que suele aparecer en escenarios al aire libre, en tiendas de soldados, etc... (*La mujer en la épica francesa*, p. 130); llamativamente, las fortalezas servirán como marco de algunas de las representaciones iconográficas de dama y caballero que analizamos más adelante.

²⁴ I. BECEIRO PITA: "La mujer noble en la Baja Edad Media castellana", especialmente pp. 311 y ss.; J.E. RUIZ DOMÉNEC: "La mujer en la sociedad aristocrática de los siglos XII y XIII", *La condición de la mujer*, pp. 379-401, p. 395; I. BECEIRO PITA: "Modelos de conducta y programas educativos para la aristocracia femenina (siglos XII-XV)", *De la Edad Media a la Moderna: Mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, Málaga, 1999, pp. 37-72.

²⁵ J.M. DE AZCÁRATE: "La mujer y el arte medieval", *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Comunidad Autónoma de Madrid*, Madrid, 1990; pp. 44 y ss. J. YARZA ha señalado que el arte románico, en cuanto promovido por monjes misóginos, ofrece una visión de la mujer en general negativa, en la que Eva y la Virgen son las mujeres-modelo de referencia (*Op. cit.* p. 55).

²⁶ Señala J.E. RUIZ DOMÉNEC que las representaciones del *arte cortés* se generalizan en el siglo XIII, pero en campos plásticos considerados menores o secundarios: marfiles, cajas u objetos suntuarios. Por el contrario la pintura mural o la escultura prefieren representar la figura femenina en escenas alegóricas o marianas (*La mujer que mira*, pp. 47 y s.). V. en el mismo sentido, para el S. de Francia, J. ROCACHER: "L'image de la femme dans la sculpture romane du Midi de la France", *La femme dans la vie religieuse du Languedoc (XIIIe-XIVe. s.)*, Cahiers de Fanjeaux, núm. 23, Toulouse, 1988, pp. 113-125; p. 115.

4.- Imágenes del caballero

La imagen del caballero era también más abundante, y M. Ruiz Maldonado, que aun numerosas variantes iconográficas remos una menor atención.

En una sociedad feudal representan los ideales de patrones²⁸. La guerra es su oficio y en recreaciones históricas o con las representaciones bélicas en un marco religioso y siguen por el bien y el mal, imágenes de *l victorioso*²⁹. Pero junto al guerrero del caballero errante, que de so, en busca de algún tesoro o de mos en el estudio de las representaciones cazador, asociado normalmente

En todos los casos la imagen espaldas, larga cabellera y ojos bien que porta el yelmo y la cor las descripciones históricas de monta, en sí mismo arma poder

En esas descripciones también res simbólicos de referencias *de la salud*, que aplicadas al cor vez más intolerante, que consid simple adversario político y def

²⁷ RUIZ MALDONADO: *El caballero*

²⁸ S. MORETA VELAYOS: "El caballero del léxico y la ideología de la clase feudal", DONAIRE FERNÁNDEZ: *La mujer en la Edad Media*, pp. 113-125, p. 115. ²⁹ "Representaciones bélicas en el arte medieval", *lización*, núm. 2, 1999, pp. 55-86.

³⁰ No obstante J.J. LÓPEZ DE OCÁZQUIZ: "Las iglesias románicas vascas que, por su arquitectura, representan la figura humana en las iglesias románicas vascas", *de de la figure humaine dans les églises romanesques*, 2 vols., Paris, 2002, vol. I, p. 461).

³¹ M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ: "La guerra y del milite)", *Boletín del Instituto de Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón*, XIIe siècle), *Miscellanea en Homenaje a J. J. L. de la Torre*, p. 115.

³² NÚÑEZ RODRÍGUEZ: *Op. cit.*, p. 115. NA-PRAT: *Ordonner et exclure. Cluny et la guerre*, Paris, 1998. Sobre la iconografía del caballero

4.- Imágenes del caballero.

La imagen del caballero en los siglos XII y XIII es igual de arquetípica que la de la dama, pero también más abundante, variada, y sobre todo mejor conocida tras la completa revisión de M. Ruiz Maldonado, que aun centrándose en la zona de Castilla-Léon sintetiza las distintas y numerosas variantes iconográficas conocidas en toda la Península Ibérica²⁷; por ello le dedicaremos una menor atención.

En una sociedad feudal rígidamente segmentada las figuraciones del guerrero en la épica representan los ideales de patriotismo y moral cristiana cuya defensa corresponde a los caballeros²⁸. La guerra es su oficio y las representaciones bélicas las que definen a la nobleza, ya sea en recreaciones históricas o con un simple valor simbólico. F. Galván Freile ha señalado cómo las representaciones bélicas en la alta y plena Edad Media peninsular se desarrollan siempre en un marco religioso y siguen por ello modelos de las Sagradas Escrituras, iconos de la lucha entre el bien y el mal, imágenes de la paz y *tregua de Dios* o sencillamente imágenes del *caballero victorioso*²⁹. Pero junto al guerrero cristiano la literatura cortés también describe la singular figura del caballero errante, que deambula por tierras lejanas encomendado a un destino misterioso, en busca de algún tesoro o de alguna princesa prisionera. En ocasiones, como comprobaremos en el estudio de las representaciones escultóricas, el caballero también se figurará como cazador, asociado normalmente a un ave rapaz que suele identificarse con un halcón³⁰.

En todos los casos la imagen literaria suele mostrar un prototipo de guerrero de anchas espaldas, larga cabellera y ojos vivos, pero se destacan sobre todo las cualidades militares, lo bien que porta el yelmo y la cota de malla o la forma de ajustarse el escudo. Con ello, tanto las descripciones históricas como las literarias del caballero suelen detenerse en el caballo que monta, en sí mismo arma poderosa, pero también emblema social y símbolo de estatus³¹.

En esas descripciones tampoco faltan, como ha señalado M. Núñez Rodríguez, los valores simbólicos de referencias bíblicas a la *coraza de la justicia*, el *escudo de la fe* o el *yelmo de la salud*, que aplicadas al contexto de mediados del siglo XII muestran una sociedad cada vez más intolerante, que considera al musulmán un enemigo religioso a exterminar, y no un simple adversario político y define al guerrero como *miles Dei*³². De este modo, las puertas

²⁷ RUIZ MALDONADO: *El caballero en Castilla y León, passim*.

²⁸ S. MORETA VELAYOS: "El caballero en los poemas épicos castellanos del siglo XIII. Datos para un estudio del léxico y la ideología de la clase feudal", *Studia Historica. Historia medieval*, vol. I, núm. 2, 1983, pp. 5-27 y DONAIRE FERNÁNDEZ: *La mujer en la épica francesa*, p. 39.

²⁹ "Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano", *Memoria y Civilización*, núm. 2, 1999, pp. 55-86.

³⁰ No obstante J.J. LÓPEZ DE OCÁRIZ Y ALZOLA ha señalado en referencia a los *bellatores* representados en las iglesias románicas vascas que, por su aspecto, no se diferencian de los cazadores en nada más que en las armas (*Étude de la figure humaine dans les églises du Pays Basque: Alava, Biscaye et Guipuzcoa, aux XIIème et XIIIème siècles*, 2 vols., Paris, 2002, vol. I, p. 461).

³¹ M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ: "La guerra es mala, pero conviene porque es ineludible. (Iconografía del Cruzado y del milite)", *Boletín del Instituto Camón Aznar*, LXII, 1995, pp. 71-113, p. 83; M. ZIMMERMANN: "Arme de guerre, emblème social ou capital mobilier? Prolégomnes à une histoire du cheval dans la Catalogne médiévale (Xe-XIIe siècle)", *Miscellánia en Homenatge al P. Agustí Altisent*, Tarragona, 1991, pp. 119-157.

³² NÚÑEZ RODRÍGUEZ: *Op. cit.*, pp. 79-80. Sobre el marco conceptual de esta creciente intolerancia D. IOGNA-PRAT: *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000-1150)*, Paris, 1998. Sobre la iconografía del combate entre cristianos y musulmanes en la baja Edad Media A. GARCÍA



San Pedro de Villanueva. Portada Sur.

variantes iconográficas que éstos presentan³³.

5.1.- Representaciones de despedida o encuentro de dama y caballero.

Uno de esos tipos iconográficos lo integran aquellos relieves que muestran a ambos personajes en diversas actitudes, en escenas en las que no aparece la figura del *vencido* a los pies de la montura del caballero, elemento que dará lugar a la segunda tipología por los significados que, como veremos, se le asocian.

Dentro de este primer grupo debemos destacar una serie en la que se representa la escena conocida comúnmente como la *despedida del caballero*, en la que éste y la dama adoptan actitudes cariñosas, abrazándose o besándose, bien en una sola escena, bien en escenas yuxtapuestas formando un ciclo. A este tipo se adscriben las cinco representaciones que se conservan en Asturias en las iglesias de San Pedro de Villanueva, Santa María de Narzana, Santa María de Villamayor, San Pelayo y San Esteban de Sograndio.

Los capiteles del lado izquierdo de la portada meridional de la iglesia benedictina de San Pedro de Villanueva (Cangas de Onís) constituyen el único ciclo iconográfico con este tema conocido en la península³⁴, desarrollado en tres escenas yuxtapuestas. Bajo el guardapolvo, un relieve inscrito en un marco cuadrado representa a un caballero y una dama besándose; ella va ataviada según la moda cortesana del siglo XII, tocada, como corresponde a una esposa, con un largo vestido que cae en amplios pliegues laterales y un ceñido corsé. Lleva la mano

FLORES: "Fazer batallas a los moros por las vecindades del reino. Imágenes de enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la Castilla medieval", *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, Madrid, 2001, pp. 267-291.

³³ Nos limitaremos en este punto a fijar una clasificación meramente formal, remitiendo en su caso a la bibliografía específica publicada sobre cada ejemplo para abundar oportunamente en las cronologías y noticias históricas y artísticas de los templos en los que se encuentran en las conclusiones que constituyen la segunda parte de este artículo y el verdadero objetivo de nuestra investigación.

³⁴ En lo referido a este ejemplo seguiremos básicamente lo que hemos publicado al respecto recientemente dentro de nuestra obra *Arquitectura religiosa medieval en el espacio oriental de Asturias (ss. XII-XVI)*, Oviedo, 2002; sobre el monasterio de Villanueva pp. 174-197 y sobre los capiteles historiados de la portada meridional pp. 180-185 con su bibliografía.

de los templos quedaban abiertas a la representación escultórica del caballero.

5.- Iconografía de la dama y el caballero.

Una vez contextualizado el ambiente aristocrático al que pertenecen los dos protagonistas de nuestro tema escultórico y dibujada su imagen física y moral en las fuentes disponibles, podemos establecer la siguiente propuesta de clasificación de los ejemplos analizados según las

derecha al pecho del caballero, la izquierda las riendas, real para besarla, extendiendo el codo. Por último, como elemento de representación, debemos destacar una gran ave rapaz, posiblemente una grulla, que reposa sobre el brazo izquierdo.

A continuación de este relieve que le falta el fragmento inferior, se abre una escena amorosa, en el ángulo (acaso la misma) junto a un castillo de diseño románico. La escena del primer capitel ofrece la figura de un ave herido de muerte.

Por último, el segundo capitel muestra en su cara exterior un castillo semejante al anterior, pero que la dama en pie con los brazos extendidos parece partir al caballero que se aleja, su mano derecha. El fondo de la escena muestra un ave (¿pavo real?) y senda un remate.

Estrechamente relacionada con el resto de las representaciones, ninguna de ellas alcanza el desarrollo de estos relieves presentan una serie de elementos en la misma mano, cosa que no de las iglesias de Santa María de Narzana.

El primero de ellos, que presenta un esculpe en una de las metopas, es una versión más sencilla del primer relieve, situada igualmente en pie de la dama, situada igualmente en pie de la dama, que realiza como el jinete, que realiza como el jinete, que realiza como el jinete, chándose para corresponderla.

Una escena idéntica ofrece la parte derecha de la portada meridional de la iglesia de San Pelayo (Piloña), distante unos 25 km.

El siguiente de los ejemplos se encuentra en el derecho del arco triunfal de la iglesia de Santa María de Narzana, en las proximidades de Oviedo, únicamente y en un lugar privilegiado desde

³⁵ Recientemente D. RICO CAMPS ha estudiado la fuerza semántica de un beso profano en esculturas románicas (*genes, funciones*), Barcelona, 2002 (cit. en...).

mplos quedaban abiertas a
sentación escultórica del
o.

onografía de la dama y el o.

vez contextualizado el
e aristocrático al que perte-
s dos protagonistas de nues-
a escultórico y dibujada su
física y moral en las fuentes
bles, podemos establecer la
e propuesta de clasificación
mplos analizados según las

allero.

que muestran a ambos per-
figura del *vencido* a los pies
a tipología por los significa-

a que se representa la escena
e éste y la dama adoptan acti-
cena, bien en escenas yuxta-
representaciones que se conser-
ta María de Narzana, Santa

a iglesia benedictina de San
o iconográfico con este tema
uestas. Bajo el guardapolvo,
o y una dama besándose; ella
o corresponde a una esposa,
ceñido corsé. Lleva la mano

de enfrentamientos entre cristianos y
a la *España medieval* (siglos XI-XIV),

al, remitiendo en su caso a la biblio-
las cronologías y noticias históricas
stituyen la segunda parte de este artí-

icado al respecto recientemente den-
Asturias (ss. XII-XVI), Oviedo, 2002;
de la portada meridional pp. 180-185

derecha al pecho del caballero, el cual, sujetando con la izquierda las riendas, realiza una forzada torsión para besarla, extendiendo el otro brazo para alcanzarla. Por último, como elemento recurrente en este tipo de representación, debemos destacar la presencia de una gran ave rapaz, posiblemente un halcón, que se posa sobre el brazo izquierdo del caballero.

A continuación de este relieve el primer capitel, al que le falta el fragmento inferior, muestra en la cara externa otra escena amorosa, con el beso de una pareja en el ángulo (acaso la misma por sus rasgos físicos), junto a un castillo de diseño detallado. La cara interna del primer capitel ofrece la lucha entre un caballero y un oso, herido de muerte por aquel.

Por último, el segundo capitel representa en la cara exterior un castillo semejante al citado junto al que la dama en pie con los brazos en jarras observa partir al caballero que se aleja portando el halcón en su mano derecha. El fondo del capitel se rellena con un ave (¿pavo real?) y sendas volutas vegetales de remate.

Estrechamente relacionadas con el interesante ciclo historiado de Villanueva se encuentran el resto de las representaciones de *despedida del caballero* conservadas en Asturias, si bien ninguna de ellas alcanza el desarrollo de aquélla, mostrándose en escenas aisladas. Dos de estos relieves presentan una semejanza tan notable que es muy posible atribuirles a ambos, sino la misma mano, cosa que no descartamos, el mismo taller. Se trata de los que se conservan en las iglesias de Santa María de Narzana (Sariego) y Santa María de Villamayor (Piloña).

El primero de ellos, que presenta actualmente un lamentable estado de conservación, se esculpe en una de las metopas del tejeroz de la portada occidental de la iglesia y parece ser una versión más sencilla del primer relieve que abría el ciclo conservado en Villanueva; la dama, situada igualmente en pie en la parte trasera del caballo, alarga los brazos hacia el cuello del jinete, que realiza como en todas las escenas semejantes, una violenta torsión agachándose para corresponderla.

Una escena idéntica ofrece la *despedida del caballero* labrada en un sillar empotrado en la parte derecha de la portada meridional de la iglesia monástica de Santa María de Villamayor (Piloña), distante unos 25 km. del templo anterior.

El siguiente de los ejemplos conservados en Asturias se esculpe en bajorrelieve en el capitel derecho del arco triunfal de la iglesia de San Esteban de Sograndio, parroquial ubicada en las proximidades de Oviedo, único en la provincia que se localiza en el interior de la iglesia, y en un lugar privilegiado desde el punto de vista litúrgico³⁵.



San Esteban de Sograndio. Arco triunfal.

³⁵ Recientemente D. RICO CAMPS resaltó refiriéndose a la ubicación de semejante temática en este templo "la fuerza semántica de un beso profano en el umbral del ábside" (*El Románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Barcelona, 2002 (cit. *San Vicente de Ávila*), p. 235, nota 103).

la escena del arco triunfal de andio se acerca formalmente ro de las asturianas al ciclo de nueva; el caballero, montado en aballo parado, realiza el acos- rado giro para besar a la dama, se encuentra en pie junto a la a, ataviada al modo de la de nueva; como en este monaste- el escenario se adereza con un llo de semejantes características otra cara del capitel y en este se conservan restos de policro- rojiza y verde.

Por último existe en Asturias tificar esta temática. Se trata de o de San Pelayo de Oviedo, cuya esculpidas; en una de ellas una san abrazándose y en la otra se n castillo. Tanto la actitud como po entero recuerda a uno de los almente el castillo.

ida del caballero en la variante mentar está presente en ciertos s zamoranas de Santa María de iones estilísticas con aquéllos. de embocadura al brazo Sur del erecocha con una sucesión de per- vegetales se dispone un castillo n pie, con una toca muy seme- echa en la grupa del caballo; el azo derecho mientras sujeta las ro provisto de un escudo en for- aquél.

ación llevados a cabo en el monasterio ición en las ruinas del monasterio de San s arqueológicos", *San Pelayo. Mil años* ÁLVAREZ MARTÍNEZ e I. TORREN- ínica del monasterio de San Pelayo y de *menaje a Élide García García*, vol. II,

El último capitel decorado con esta variante iconográfica del tema de la *despedida del caballero* se localiza en la portada occidental de la iglesia de San Juan del Mercado (Benavente) y guarda un estrecho parentesco formal con los relieves asturianos; en ella, sobre un fondo de volutas vegetales que acompaña a algunos de aquéllos, se dispone el caballero, que en este caso en lugar de realizar el giro violento para abrazar a la dama extiende su brazo izquierdo hacia ella sujetando con el otro las riendas; ella, ataviada a la moda del siglo XII con un ceñido vestido de pliegues en el frente y toca, levanta su brazo derecho hacia el jinete³⁷. La representación cuenta, como en la mayor parte de los ejemplos vistos hasta ahora, con un castillo situado detrás de la dama.

* * *

Además del modelo iconográfico que muestra la serie de relieves asturianos y los dos zamoranos vistos, el tema de la *despedida del caballero* presenta en las provincias castellanoleonesas alguna variante de interés como es el caso de la representación caballe- resca que decora un capitel de la arquería absidal de San Vicente de Ávila, oculto tras un reta- blo, ubicado justo debajo de la ventana axial.

A diferencia de aquéllos, en este capitel la dama se presenta sobre su montura, en posición opuesta a la del caballero; éste va desarmado y se gira en una torsión hacia ella; porta un gran halcón sobre el brazo izquierdo y le acompaña un perro sabueso esculpido en la cara lateral. La dama, tocada con una especie de diadema, se dirige hacia el jinete y se cubre la espalda con un velo de amplios pliegues que sujeta con su mano derecha. En la cara opuesta se dispone otro personaje femenino en pie que parece ser una criada o parienta, ya que lleva otro velo en sus manos³⁸.

En relación con la representación abulense de dama y caballero se encuentra un capitel de la arquería absidal de la iglesia monástica de San Millán de Segovia. En éste aparecen igual- mente ambos personajes a caballo, afrontados, ataviados con vestidos de anchas mangas, que unen sus manos en el frente del capitel. En las caras laterales se representan una sirena y un ave, que otorgan a la escena un acentuado tono heráldico³⁹.

³⁷ G. RAMOS DE CASTRO atribuye un pañuelo a la dama (*El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, 1977, p. 363), pero el deterioro de la esquina del capitel impide identificarlo con claridad, como ya señaló RUIZ MALDONADO (*El caballero en Castilla y León*, p. 88).

³⁸ Una bibliografía exhaustiva y actualizada sobre esta iglesia en D. RICO CAMPS: *San Vicente de Ávila*, pp. 366-417 y apéndice histórico A, pp. 339-353. Del mismo autor "Clerici vero habeant mores militum. Notas en torno al primer proyecto de San Vicente de Ávila", *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de La Calzada*, Santo Domingo de La Calzada, 2000, pp. 419-449; cit. "Primer proyecto".

³⁹ D. RICO CAMPS: *San Vicente de Ávila*, p. 237, nota 109. Este autor compara la iconografía de este capitel con la del absidal de San Vicente, espacio para el que sugiere el desarrollo de un bestiario imaginario similar al de San Millán de Segovia (*Ibidem*, p. 230, nota 85).



San Juan del Mercado. Portada Oeste.



Santillana del Mar. Claustro.

manto símbolo de su estatus, parece haber perdido el ave que se posaba en su mano derecha⁴⁰.

5.2.- Representaciones de dama y caballero victorioso.

El segundo tipo iconográfico de representación de dama y caballero en la escultura románica del NW. peninsular incorpora al modelo anterior la figura de un pequeño personaje, generalmente de rasgos semihumanos, identificado genéricamente en la bibliografía francesa y española como la figura del *vencido* antes mencionada, que es sometido bajo las patas delanteras del caballo. En esta variante del tema el caballero, ahora *victorioso*⁴¹, y la dama se saludan a una cierta distancia, sin mostrar la actitud amorosa del tipo anterior.

Uno de los mejores ejemplos que se conservan en nuestro país de dama y caballero victorioso se encuentra en uno de los capiteles dobles de la panda Sur del claustro de la colegiata de Santillana del Mar⁴². En una de las caras se representa a la dama en pie, tocada y vestida con túnica y manto, que levanta la mano en la que porta una palma para saludar al caballero. Éste, ataviado igualmente con túnica y manto, sujeta las riendas con la mano izquierda mientras levanta la derecha para saludar a la dama. El caballo levanta su pata izquierda para pisar la cabeza del *vencido*, que presenta rasgos monstruosos.

En la colegiata de Santa María de Toro, que albergaba en el interior del crucero, como vimos, una escena de dama y caballero, se conserva otro capitel localizado en el exterior del ábside central coronando una columna de la arquería ciega que articula el muro, en el que el

En relación con éste puede ponerse en nuestra opinión el capitel de temática caballeresca de la portada meridional de la iglesia parroquial de La Asunción de Duratón de Segovia, emparentado igualmente con el jinete cazador representado en el arco triunfal de la iglesia parroquial de San Pedro de Perorrubio. En el capitel de Duratón se representa a la dama y caballero en una escena semejante a la del ábside abulense y a la de San Millán, en la que el caballero porta un halcón y la dama, que se cubre con un amplio

caballero, coronado, saluda con mano diestra sujetando las riendas con la izquierda, mientras su mano izquierda pisa a un ser monstruoso. En otra cara se encuentra la dama, vestida con toca⁴³, manto, cinturón ancho liso y túnica ajustada en las piernas que apoya su brazo izquierdo en la cadera; el derecho, perdido quizá se dirijera al caballero.

Sin duda el mejor relieve de *la caída del caballero victorioso* conservado en el territorio objeto de estudio es el que se localizaba empujado en el muro del ámbito que precede a la Puerta del Dado de la catedral hoy en el Museo Catedralicio de piedra lisas con la parte inferior que se detuvo M. Gómez Moreno a perder la mano derecha, de la que se levanta la falda. Va coronada, tocada y vestida. Los pliegues inferiores están sujetos de las ropas son puntiagudos. El jinete barbado que alarga sus piernas del que cuelgan medias lunas y pa-

Aunque sin alcanzar la calidad de las escultóricas del tema de la dama y Burgos. En la primera provincia el momento en que el jinete es derribado somete al personaje agachado a la cabeza de personajes asistentes a la

⁴⁰ Sobre este capitel y el de Perorrubio vid. I. RUIZ MONTEJO: *El Románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, pp. 191 y 221 y M. RUIZ MALDONADO: *El caballero en Castilla y León*, pp. 96 y s. Ambas autoras identifican a sus dos personajes con dos caballeros, apreciación que no compartimos.

⁴¹ Sobre este modelo iconográfico vid. el capítulo que le dedica M. RUIZ MALDONADO en *El caballero en Castilla y León*, pp. 13-24.

⁴² Sobre la historia de Santillana vid. principalmente M.A. GARCÍA GUINEA: *El Románico en Santander*, Santander, 1979, cit. *Románico en Santander*, vol. II, pp. 112-154. Para el dominio monástico, M. ASENJO GONZÁLEZ: "Sobre los orígenes del dominio monástico de la antigua Abadía de Santillana del Mar (siglos X-XII)", *Altamira*, XLI, 1978, pp. 50-88.

⁴³ M. RUIZ MALDONADO observa que el jinete es derribado y se puede documentar desde la segunda mitad del siglo XII. C. BERNIS MADRAZO: *Indumentaria románica*, pp. 112-113.

⁴⁴ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: "El jinete derribado", *Cuadernos del C.E.M.Y.R.*, 1, 1994, pp. 13-14.

⁴⁵ M. GÓMEZ MORENO: *Op. cit.*, p. 112. Véase también M.V. HERRÁEZ, C. COSMEN y M. VILLANOVAS: "El edificio Tardorrománico", *Anuario del Departamento de Historia y Geografía*, vol. II, 1994, pp. 11-12. M. RUIZ MALDONADO: *El caballero en Castilla y León (1157-1230)*, *Alfonso VIII y su reinado*, pp. 112-113.

⁴⁶ I. RUIZ MONTEJO: *Op. cit.*, pp. 112-113. Véase también el capitel que ofrece esta representación (*San Vicente*).

En relación con éste puede verse en nuestra opinión el capitel románico caballeresco de la portada meridional de la iglesia parroquial de La Asunción de Duratón de Segovia, emparentado igualmente con el jinete cazador representado en el arco triunfal de la iglesia parroquial de San Pedro de Perorrubio. El capitel de Duratón se representa a la dama y caballero en una escena semejante a la del ábside de San Millán, en la que el caballero porta un halcón y la dama se cubre con un amplio manto que se cubre en su mano derecha⁴⁰.

El caballero en la escultura románica es un pequeño personaje, generalmente en la bibliografía francesa y sometido bajo las patas del caballo victorioso⁴¹, y la dama se saluda con un gesto anterior.

El capitel de la dama y caballero victorioso del claustro de la colegiata de San Millán de la dama en pie, tocada y vestida con palma para saludar al caballero con las manos izquierdas levanta su pata izquierda para saludar.

El capitel del interior del crucero, como el localizado en el exterior del claustro, articula el muro, en el que el

capitel románico de villas y tierras de Segovia, de la iglesia parroquial de San Millán de Segovia, pp. 96 y s. Ambas autografiadas por el autor.

M. RUIZ MALDONADO en *El caballero en Cas-*

teja: *El Románico en Santander*, Santander, 1984, p. 100; M. ASENJO GONZÁLEZ: "El capitel del arco triunfal de San Millán de Segovia (siglos X-XII)", *Altamira*, XLI,

caballero, coronado, saluda con la mano derecha sujetando las riendas con la izquierda, mientras su montura pisa a un ser monstruoso. En la otra cara se encuentra la dama, vestida con toca⁴³, manto, cinturón ancho liso y túnica ajustada en las piernas que apoya su brazo izquierdo en la cadera; el derecho, perdido, quizá se dirigiera al caballero.

Sin duda el mejor relieve de *despedida del caballero victorioso* conservado en el territorio objeto de estudio es el que se localizaba empujado en el muro del ámbito que precede a la Puerta del Dado de la catedral de León, dando paso al claustro⁴⁴, que se encuentra hoy en el Museo Catedralicio de esta ciudad. Se trata de un alto relieve sobre dos placas de piedra lisas con la parte inferior nacelada sobre la que se apoyan las dos figuras, en el que ya se detuvo M. Gómez Moreno a principios del siglo XX⁴⁵. La dama se encuentra en pie y ha perdido la mano derecha, de la que sólo queda la espiga de inserción y con la izquierda se recoge la falda. Va coronada, tocada y porta una capa y túnica ceñida con cinturón que cae en vertical. Los pliegues inferiores están muy bien trabajados y los zapatos que le asoman por debajo de las ropas son puntiagudos. El caballero también porta corona y el caballo pisa a un monstruo barbado que alarga sus piernas humanas hacia atrás. El caballo va enjaezado con un arnés del que cuelgan medias lunas y palmetas.



Catedral de Santa María de Regla (proc.). Relieve del Museo Diocesano.

* * *

Aunque sin alcanzar la calidad y monumentalidad del relieve leonés, contamos con variantes escultóricas del tema de la dama y caballero victorioso en el tardorrománico de Segovia y Burgos. En la primera provincia un capitel del arco triunfal de la iglesia de Pelayos recoge el momento en que el jinete es despedido por su dama mientras, montado en su cabalgadura, somete al personaje agachado a las patas del caballo junto a la dama tocada que inicia un cortejo de personajes asistentes a la partida⁴⁶.

⁴³ M. RUIZ MALDONADO observa que este tipo de tocado fue adoptado en Occidente después de las cruzadas y se puede documentar desde la segunda mitad del siglo XII (*El caballero en Castilla y León*, p. 139, nota 121; cit. C. BERNIS MADRAZO: *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, p. 18).

⁴⁴ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: "Héroes y arquetipos en la iconografía medieval", *Los héroes medievales. Cuadernos del C.E.M.Y.R.*, 1, 1994, pp. 13-52; cit. "Héroes y arquetipos", p. 20.

⁴⁵ M. GÓMEZ MORENO: *Op. cit.*, p. 238. Vid. también entre los numerosos autores que se han ocupado del mismo M.V. HERRÁEZ, C. COSMEN y M. VALDÉS: "La catedral de León en la transición de los siglos XII a XIII. El edificio Tardorrománico", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VI, 1994, pp. 7-21, p. 19; M. RUIZ MALDONADO: *El caballero en Castilla y León*, pp. 19 y 102 y S. MORALEJO: "La iconografía en el reino de León (1157-1230)", *Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990, Madrid, 1992, p. 144 y nota 35.

⁴⁶ I. RUIZ MONTEJO: *Op. cit.*, pp. 11-13 y 284; D. RICO CAMPS destacó el rico repertorio de acompañantes que ofrece esta representación (*San Vicente de Ávila*, p. 236, nota 105).

conociéndose su emplazamiento primitivo⁵⁰.

En la provincia de Zamora, muy próxima a Benavente, la iglesia de Santa Marta de Tera alberga un *caballero victorioso* en un capitel del brazo Norte del crucero⁵¹ y se esculpe otro en la jamba izquierda de la ventana Norte de la torre de la colegiata de Toro, que completa la iconografía caballeresca presente en el edificio; en el ángulo de este último capitel aparece la figura de un rey coronado, sentado y con la mano derecha levantada en actitud de saludo o bendición⁵².

Por último, emparentado con los ejemplos anteriores, fundamentalmente con el de Armentia, se encuentra un relieve de *caballero victorioso* en la portada Sur de la iglesia de Santa María del Camino de Carrión de los Condes, en Palencia⁵³.

5.4.- Representaciones de caballero afines.

Para cerrar esta clasificación debemos mencionar tres representaciones de caballeros también afines tipológicamente a los de nuestra iconografía, pero que no incluyen la figura del *vencido*, sobre las que volveremos más adelante. Una de ellas decora un capitel de gran calidad procedente la iglesia del monasterio premonstratense de Santa María de Aguilar de Campoo, conservado actualmente en el Museo Arqueológico Nacional⁵⁴. Otro de los caballeros, muy próximo estilísticamente a éste, se esculpe en uno de los capiteles de la portada occidental de la iglesia cántabra de San-



Santa María de Piasca. Portada Oeste.

⁵⁰ Sobre este templo vid. J.M. AZCÁRATE: *Basilica de San Prudencio de Armentia*, Vitoria, 1984; I. RODRÍGUEZ DE LAMA: *Colección diplomática medieval de La Rioja (923-1168)*, Logroño, 1976, doc. núm. 108 y A. GÓMEZ GÓMEZ: *El arte románico en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas*, Bilbao, 1996, p. 33. Sobre el relieve del caballero APRAIZ: *Op. cit.*, pp. 384-387, 390-91 y 393-94; M. RUIZ MALDONADO: *El foco de Armentia. Escultura románica alavesa*, Bilbao, 1991; cit. *El foco de Armentia*, pp. 78-80, 83, 98-100 y "El caballero victorioso", p. 283 y A. GÓMEZ GÓMEZ: *Op. cit.*, pp. 49 y 99, nota 58.

⁵¹ Vid. sobre este capitel G. RAMOS DE CASTRO: *op. cit.*, p. 318 y M. RUIZ MALDONADO: *El foco de Armentia*, p. 82 y *El caballero en Castilla y León*, p. 24.

⁵² M. RUIZ MALDONADO: "Un nuevo ejemplo de caballero victorioso", pp. 458-460 y *El foco de Armentia*, p. 80.

⁵³ Sobre esta iglesia vid. M.A. GARCIA GUINEA: *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1997, 1ª. ed. Palencia, 1961, pp. 115-119 y sobre el relieve APRAIZ: *Op. cit.*, pp. 393 y s., M.A. GARCIA GUINEA: *El arte románico en Palencia*, pp. 123 y s. y M. RUIZ MALDONADO: *El foco de Armentia*, p. 80.

⁵⁴ Vid. sobre este monasterio M.E. GONZÁLEZ DE FAUVE: *La orden premonstratense en España. El monasterio de Santa María de Aguilar de Campoo (siglos XI-XV)*, 2 vols., Salamanca, 1991 y M.T. LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ: *Monasterios medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y León*, 2 vols., Salamanca, 1997, vol. II, pp. 400 y s. Específicamente sobre el capitel M.I. BRAVO y P. MATE SANZ, : *Los capiteles del monasterio de Santa María La Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, 1986, pp. 43-49, 50, 114 y 168; J.L. HERNANDO GARRIDO: *Escultura tardorrománica en el monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo*, Aguilar de Campoo, 1995, pp. 88-89 y 170, nota 16. Cit. J. LACOSTE: *Op. cit.*, I, pp. 365-69 y 388-89; M.A. GARCÍA GUINEA: *El arte románico en Palencia*, pp. 194 y s.; M. RUIZ MALDONADO: *El caballero en Castilla y León*, pp. 24, 85 y s.

ta María de Piasca⁵⁵ y el tercero se representa en un capitel interabsidal de la catedral vieja de Salamanca⁵⁶.

6.- Conclusiones sobre la iconografía de la dama y caballero en la escultura monumental románica del NW. peninsular.

El estudio histórico-artístico detallado de cada una de las representaciones de dama y caballero, así como de los caballeros afines arriba citados nos han sugerido una serie de conclusiones de carácter general sobre este tema escultórico referidas a su expansión geográfica, a la naturaleza de los templos en los que aparecen y su ubicación en ellos, iconografía asociada, interpretaciones del tema, cronologías y posibles talleres ligados a centros de difusión y/o recepción de modelos.

6.1.- Expansión geográfica.

La distribución territorial de las representaciones de dama y caballero y otras afines conservadas sitúa su mayor concentración a ambas vertientes de la Cordillera Cantábrica, con abundantes ejemplos en Asturias, varios en Cantabria, Palencia y Burgos, y algún caso aislado en León y Álava; a esto se suma un núcleo zamorano-salmantino, y un tercero segoviano-abulense, perceptibles en el mapa adjunto. Es llamativa la ausencia de esta iconografía en ámbito galaico, y la pauta geográfica de distribución de este repertorio acentúa sus vinculaciones con el W. de Francia, coincidiendo con las grandes vías de comunicación y peregrinación (Poitou, Angoumois, Saintonge, Guyenne, Périgord)⁵⁷.

En cuanto a las variantes iconográficas enumeradas podemos destacar la concentración del modelo de cariñosa *despedida del caballero* en todos los ejemplos asturianos y un segundo núcleo estilísticamente muy próximo en los zamoranos de San Juan del Mercado y el capitel interior de la colegiata de Toro. Dama y caballero aparecen, con actitud distinta, en el capitel de San Vicente de Ávila y en los segovianos de Duratón y San Millán, de nuevo parecidos entre sí.

En contraste con los ejemplos franceses, el tipo de dama y *caballero victorioso* en el que se introduce la figura del *vencido* sólo representa un tercio del total, concentrado en Cantabria, León y Burgos, y con una derivación lejana en la iglesia de Pelayos en Segovia. Aparecen caballeros victoriosos, sin dama, en Armentia y Carrión, parecidos entre sí, y en Tera; y el caballero en solitario se encuentra en los ejemplos cercanos de Piasca y Aguilar de Campoo,

⁵⁵ Sobre la etapa medieval de este monasterio vid. M.A. GARCÍA GUINEA: *El Románico en Santander*, I, Santander, 1979, pp. 470-503 y la lápida de consagración en 1172 en pp. 514 y s.; J. MONTENEGRO VALENTÍN: *Santa María de Piasca. Estudio de un territorio a través de un centro monástico (857-1252)*, Valladolid, 1993, pp. 125 y ss.

⁵⁶ Trata este capitel M. RUIZ MALDONADO en su reciente publicación "La figura humana en la escultura monumental de la catedral Vieja de Salamanca", *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano. Actas del simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29-31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 313-332; cit. "La figura humana", pp. 315, 320 y s.

⁵⁷ R. CROZET: "Le thème du cavalier victorieux", p. 126. Aunque en número mucho menor, también hay buenos ejemplos en el SE. como Saint-Saveur d'Aix-en-Provence, Saint-Lizier-d'Ariège y Saint-Trophime-d'Arlés, representados en pequeño formato en capiteles de sus galerías claustrales.

mientras que el de la catedral palentino, cuya unidad estilística

6.2.- Tipos de iglesias.

La naturaleza de las iglesias y el momento de reflexión. Los ejemplos de templos monásticos⁵⁸; los siglos XII y XIII, iglesias parroquiales o colegiatas, como el de Sac-sur-Charente. Sin embargo, algunas seguidas por monasterios benedictinos.

Las *despedidas del caballero* aparecen sobre todo en templos parroquiales e instituciones pueden encontrarse tras se dan en el monasterio de Villanueva de Ovedo, posible patrocinio regio debió de ser mativo en él es, sin embargo, sus representaciones de Villanueva como iglesias edificadas románicas del *grupo Villanueva-Sograndio*, y en Aguilar; se trata ahora de una de las más notable el peso de la hacienda regia de Ovedo⁶². Entre Villanueva y Ovedo sólo basta para definirlo. Los anteriores es también notable un notable parecido con el de la

⁵⁸ M.P. GARCÍA CUETOS: "La iconografía de los tipos tardorrománicos palentinos y burgaleses", en PEÑA GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 361.

⁵⁹ Especialmente ligada a los templos de Villanueva de Ovedo, estudiados en nuestro territorio de estudio, en el tipo del *vencido* (Saint-Romain-de-Benet, ab

⁶⁰ V. nuestro trabajo *Arquitectura románica en el País Vasco*, M.J. SANZ FUENTES: "Documentos de arquitectura románica en el País Vasco", *Castellonens*, 6, 1994-1995, pp. 1-3.

⁶¹ V. últimamente RUIZ DE LA PEÑA

⁶² En 1147 Alfonso VII dona a su hijo Sancho III el monasterio de Villanueva de Ovedo. GARCÍA LARRAGUETA: *Colección de documentos de Villanueva de Ovedo*, conservación de este diploma en el archivo parroquial del siglo XIII. FERNÁNDEZ CONDE: *La Iglesia en Ovedo*, 1987, p. 106).

⁶³ Sobre la historia medieval y la documentación de Villamayor y San Martín de Soto: los documentos referentes al monasterio de Santa María de Villanueva de Ovedo, 1996, pp. 299-325 y "Un documento inédito de Villanueva de Ovedo", *Asturianos*, núm. 151, 1998, pp. 243-5.

abside de la catedral vieja de

caballero en la escultura monu-

representaciones de dama y caba-
sugerido una serie de conclu-
s a su expansión geográfica, a
n en ellos, iconografía asocia-
gados a centros de difusión y/o

y caballero y otras afines con-
la Cordillera Cantábrica, con
a y Burgos, y algún caso aislado
ntino, y un tercero segoviano-
sencia de esta iconografía en
epertorio acentúa sus vincula-
de comunicación y peregrina-

s destacar la concentración del
plos asturianos y un segundo
Juan del Mercado y el capitel
n actitud distinta, en el capitel
n Millán, de nuevo parecidos

caballero victorioso en el que
tal, concentrado en Cantabria,
elays en Segovia. Aparecen
cidos entre sí, y en Tera; y el
Piasca y Aguilar de Campoo,

A: *El Románico en Santander*, I, San-
MONTENEGRO VALENTÍN: *Santa*
1252), Valladolid, 1993, pp. 125 y ss.
a figura humana en la escultura monu-
se y el tardorrománico hispano. *Actas*
omingo de la Calzada, 2000, pp. 313-

nero mucho menor, también hay bue-
iége y Saint-Trophime-d'Arlés, repre-

mientras que el de la catedral Vieja de Salamanca se aleja de nuevo de este foco cántabro-palentino, cuya unidad estilística ya ha sido puesta de manifiesto⁵⁸.

6.2.- Tipos de iglesias.

La naturaleza de las iglesias que acogen esta iconografía también puede aportar algún elemento de reflexión. Los ejemplos documentados en Francia pertenecen mayoritariamente a templos monásticos⁵⁹; los siguen las catedrales y sólo a gran distancia se encuentran las colegiadas, iglesias parroquiales o alguna iglesia vinculada a órdenes militares como la de Cres-sac-sur-Charente. Sin embargo, los ejemplos hispanos dominan en las iglesias parroquiales, seguidas por monasterios benedictinos, uno premonstratense y sólo dos catedrales.

Las *despedidas del caballero* en las que sorprende la actitud cariñosa de los personajes aparecen sobre todo en templos parroquiales, en monasterios rurales y en otras iglesias cuyas relaciones institucionales pueden explicar el manejo de repertorios comunes. Las mejores muestras se dan en el monasterio de San Pedro de Villanueva, que a lo largo del siglo XII y con el posible patrocinio regio debió de edificar el conjunto románico que conocemos⁶⁰; lo más llamativo en él es, sin embargo, su pila románica, fechada en 1114, que acredita las posibles funciones de Villanueva como iglesia parroquial⁶¹. Sus relaciones estilísticas con otro grupo de edificaciones románicas del centro de Asturias llevaron a A.M^a. Navarro Alonso a referirse al grupo *Villanueva-Sograndio*, y esta última iglesia también tiene, como vimos, una escena similar; se trata ahora de una de las parroquiales del alfoz de Oviedo, en cuyo territorio fue notable el peso de la hacienda regia y nobiliaria y que debió pasar pronto al patrimonio del cabildo de Oviedo⁶². Entre Villanueva y Sograndio se encuentra Villamayor, cuya penuria documental sólo basta para definirlo como monasterio benedictino rural⁶³; su identidad formal con los anteriores es también notable, y sobre todo su relieve de *despedida del caballero* guarda un notable parecido con el de la parroquial de Narzana. Ésta, en fin, actúa como eslabón con

⁵⁸ M.P. GARCÍA CUETOS: "La iglesia de San Pedro de Plecín, Alles, y la reprecusión en Asturias de los repertorios tardorrománicos palentinos y burgaleses", *Asturiensia Medievalia*, 7, 1993-94, pp. 179-205 e I. RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 361.

⁵⁹ Especialmente ligada a los templos benedictinos franceses están las dos primeras variantes iconográficas señaladas en nuestro territorio de estudio, en la que dama y caballero aparecen en diversas actitudes, pero sin la presencia del *vencido* (Saint-Romain-de-Benet, abadía de las Damas de Saintes, Cunault, Saint-Saveur-de-Sainte-Marie, etc...).

⁶⁰ V. nuestro trabajo *Arquitectura religiosa medieval*, pp. 174-197. Publica su documentación más antigua, muy escasa, M.J. SANZ FUENTES: "Documentos del monasterio de San Pedro de Villanueva (siglos XII-XIII)", *Estudis Castellonencs*, 6, 1994-1995, pp. 1.333-1.342, doc. núm. 1.

⁶¹ V. últimamente RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ: *Op. cit.*, pp. 191-192.

⁶² En 1147 Alfonso VII dona a su oficial Gonzalo Vermúdez *quandam meam villam nomine Sograndam* (S.A. GARCÍA LARRAGUETA: *Colección de documentos de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1962, doc. núm. 158); la conservación de este diploma en el archivo de la Catedral significa un traspaso de propiedad, y un dominio consagrado en la nómina parroquial del siglo XIV, que indica que Sograndio *es de apresentar del cabildo de Oviedo* (F.J. FERNÁNDEZ CONDE: *La Iglesia en Asturias en la Baja Edad Media. Estructuras económico-administrativas*, Oviedo, 1987, p. 106).

⁶³ Sobre la historia medieval y la documentación de este monasterio vid. de A. MARTÍNEZ VEGA: *Santa María de Villamayor y San Martín de Soto: los monasterios medievales del valle del Piloña*, Infiesto, 1997; "Pergaminos referentes al monasterio de Santa María de Villamayor", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 148, 1996, pp. 299-325 y "Un documento inédito de Santa María de Villamayor", *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 151, 1998, pp. 243-5.

el último ejemplo asturiano; su más antigua referencia documental corresponde a 1220 y la define como iglesia parroquial dependiente del monasterio de San Pelayo de Oviedo⁶⁴, fundación regia donde también se conserva, aunque fuera de contexto y en muy mal estado, otro capitel en el que se adivina una escena de *despedida del caballero*⁶⁵.

En definitiva, en los ejemplos asturianos destaca su presencia en iglesias parroquiales de alto patronato, en monasterios benedictinos cuyos recintos pudieron albergar funciones parroquiales, y por último en un cenobio urbano de fundación regia que destacaba por sus estrechas relaciones con la aristocracia de la región. Todo ello parece hablar de una iconografía dirigida a los laicos en un contexto de reforma, y éste aún contribuye a entender el penúltimo ejemplo de cariñosa despedida: San Juan del Mercado de Benavente es una iglesia de fundación aristocrática, vinculada desde 1181 a la orden del Hospital, y perteneciente a la diócesis de Oviedo⁶⁶. Por último, entendemos que el de la colegiata de Toro se comprende mejor por cercanía física, pues no hemos podido documentar ningún lazo personal o institucional con los ejemplos anteriores. También son algo distintas, y lejanas, las imágenes de dama y caballero en las parroquiales de San Vicente de Ávila o La Asunción de Duratón y la del monasterio de San Millán de Segovia⁶⁷.

Por el contrario, la variante iconográfica en la que junto a la dama y el caballero se esculpe al *vencido* a los pies del caballo, más cercana a modelos franceses, aparece también en templos de mayor entidad y muy lejanos entre sí. Todos los autores que han tratado el relieve de la catedral de León subrayan esa influencia francesa, comprensible en un tiempo de estrechos contactos con las iglesias ultrapirenaicas⁶⁸. Junto a ella, aparece este modelo en el claustro de Santillana del Mar; su posible vinculación al infantado dio paso a mediados del siglo XII a una comunidad canónica en la que el cargo de maestro figuraba entre las dignidades⁶⁹, y en ella

⁶⁴ *Martin Dominici tenet medietatem de ecclesia Sancta Maria de Narzana pro XIII morabetinos et rendet VI morabetinos* (F.J. FERNÁNDEZ CONDE et alii.: *El monasterio de San Pelayo de Oviedo. Historia y fuentes. Colección diplomática (1450-1546)*, vol. IV, Oviedo, 1990, apéndice documental, doc. núm. I). Carece de base histórica la noticia de que habría pertenecido a los templarios, que transmite QUADRADO: *Op. cit.*, p. 185.

⁶⁵ Vid. J. VALLAURE y F. SOMOLINOS: *Op. cit.*; KAWAMURA: *Op. cit.*; ÁLVAREZ MARTÍNEZ y TORRENTE FERNÁNDEZ: *Op. cit.*. Sobre su trayectoria medieval vid. F.J. FERNÁNDEZ CONDE: "Orígenes del monasterio de San Pelayo", *Semana del monacato Cántanbro-astur-leonés*, Oviedo, 1982, pp. 99-121.

⁶⁶ Fundada por Aldonza Osorio, hija del conde Osorio Martínez, su incapacidad para concluir la obra hace que la transmita en 1181 a la orden de San Juan de Jerusalén, que terminaría constituyendo allí su encomienda de Benavente (E. HIDALGO MUÑOZ: *La iglesia de San Juan del Mercado de Benavente*, Zamora, 1997; cit. *San Juan del Mercado*, p. 25 y ss). Publica el documento R. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ: "Documentos para la historia de Benavente durante el reinado de Fernando II (1157-1188)", *Brigecio*, III, 1993, doc. núm. 13. Sobre la encomienda de Benavente, documentada a partir de 1201 C. BARQUERO GOÑI: "Los hospitalarios en el reino de León (siglos XII y XIII)", *El reino de León en la alta Edad Media*, IX, León, 1997, pp. 219-634 y pp. 380-2.

⁶⁷ V. D. RICO CAMPS: *San Vicente de Ávila*, p. 21 y apéndice A, pp. 339-353; para los ejemplos segovianos, I. RUIZ MONTEJO: *Op. cit.*, Madrid, 1988, pp. 191 y 221.

⁶⁸ Se refieren a la catedral de Laon M.V. HERRÁEZ, C. COSMEN y M. VALDÉS: *Op. cit.*, p. 19; y R. SÁNCHEZ AMEIJERAS: "Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la sala capitular de la catedral de León", *Archivo Español de Arte*, 276, 1996, pp. 389-406, pp. 391 y 395. Por su parte, G. BOTO VARELA subraya los modelos compositivos franceses y lo vincula a la colegiata de Toro y los talleres de Ávila, Oviedo y Compostela (*La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, pp. 100 y ss. y "1200 en León. Esculturas de la Antigua catedral románica", *Boletín del Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, 1995, pp. 83-118, pp. 100 y s.).

⁶⁹ M.A. GARCÍA GUINEA: *Románico en Santander*, II, pp. 125 y ss. y p. 134 para el maestro.

también se han acusado las influencias francesas, también parece haber estado ocupada por esculturas románicas más escasas, y son pocas que parece haberse extendido. En el relieve de San Pelayo sobre el *vencido* figuran escenas poco explicables, como es el caso de la de San Pelayo (fig. 10) y la de San Lorenzo de Valverde (fig. 11). En el Mercado de Benavente, se vincula con el tipo que terminaría convirtiéndose en el tipo de los siglos XIII y XIV más arriba.

En resumen, la lejanía y falta de variantes iconográficas no permite pensar que el tipo parece haber ocurrido en el primer momento, muestras ya de simplicidad, para las que, en general, se emplean variables genéricas. La colegiata de Toro ejerció como cabeza de tipo parroquial⁷¹. Como allí pisa a caballo el Camino de Carrión de los Condes, dependiente de la diócesis de Astorga, todavía en Piasca, que fue priorato de María de Aguilar de Campoo o de San Millán de Segovia.

6.3.- Ubicación en el templo.

La ubicación de las representaciones, incluso en la zona del arco de ingreso a las iglesias religiosas; destacan las portadas de San Millán de Segovia, tanto en la cabecera, tanto en San Millán de Segovia, arco triunfal de la catedral de Santillana del Mar).

En Francia se registra una similitud en las fachadas occidentales (abside de Saint-Jouin-de-Marnes), a menudo en el tipo de *teaneuf-sur-Charente*, el desaparecido de Rouen⁷³; destaca también el número de arcos.

⁷⁰ GARCÍA GUINEA: *El Románico*.

⁷¹ I. RODRÍGUEZ DE LAMA: cit. s. n. en *DO: El foco de Armentia*.

⁷² Esto excluye el relieve de Armentia de la catedral de León.

⁷³ R. CROZET señaló el predominio de este tipo de fachada para colocar las estatuas en el arco de ingreso ("Le thème du cavalier victorieux", pp. 11-12). La figura femenina (Nôtre-Dame de Surgères) de Sébastien de la Rochette).

tal corresponde a 1220 y la
San Pelayo de Oviedo⁶⁴, fun-
to y en muy mal estado, otro
ro⁶⁵.

a en iglesias parroquiales de
ron albergar funciones parro-
le destacaba por sus estrechas
lar de una iconografía dirigi-
entender el penúltimo ejem-
e es una iglesia de fundación
perteneciente a la diócesis de
se comprende mejor por cer-
sonal o institucional con los
nágenes de dama y caballero
Duratón y la del monasterio de

dama y el caballero se escul-
ses, aparece también en tem-
que han tratado el relieve de
ble en un tiempo de estrechos
este modelo en el claustro de
a mediados del siglo XII a una
tre las dignidades⁶⁹, y en ella

na pro XIII morabéticos et rendet VI
de Oviedo. Historia y fuentes. Colec-
oc. núm. I). Carece de base histórica
DO: *Op. cit.*, p. 185.

Op. cit.; ÁLVAREZ MARTÍNEZ y
ERNÁNDEZ CONDE: "Orígenes del
viedo, 1982, pp. 99-121.

acidad para concluir la obra hace que
tuyendo allí su encomienda de Bena-
ente, Zamora, 1997; cit. *San Juan del*
Documentos para la historia de Bena-
oc. núm. 13. Sobre la encomienda de
alarios en el reino de León (siglos XII
4 y pp. 380-2.

-353; para los ejemplos segovianos, I.

r M. VALDÉS: *Op. cit.*, p. 19; y R.
o: la fachada de la sala capitular de la
y 395. Por su parte, G. BOTO VARE-
Toro y los talleres de Ávila, Oviedo y
í, pp. 100 y ss. y "1200 en León. Escul-
X-LX, 1995, pp. 83-118, pp. 100 y s.).
p. 134 para el maestro.

también se han acusado las influencias francesas⁷⁰. La colegiata de Santa María de Toro tam-
bién parece haber estado ocupada por una comunidad canónica, pero aquí las referencias his-
tóricas son más escasas, y son las artísticas las que sirven para asegurar una influencia fran-
cesa que parece haberse extendido a la escultura monumental. Por último, la dama y el caba-
llero sobre el *vencido* figuran en algunos templos cuyas vinculaciones son más difícilmente
explicables, como es el caso de la iglesia de Pelayos (Segovia), la de Aguilar de Bureba (Bur-
gos) y la de San Lorenzo de Vallejo de Mena, otro templo parroquial que, como San Juan del
Mercado de Benavente, se vincula desde el principio a la Orden de San Juan de Jerusalén y
terminaría convirtiéndose en cabeza de encomienda en el priorato de Castilla, como señala-
mos más arriba.

En resumen, la lejanía y falta de contactos entre las iglesias que muestran esta segunda
variante iconográfica no permite creer en la circulación de un mismo modelo para ellas, como
parece haber ocurrido en el primer grupo. Lo mismo ocurre con los últimos ejemplos que enu-
meraremos, muestras ya de simples representaciones del caballero en solitario o con el ven-
cido, para las que, en general, tampoco hallamos una vinculación clara más allá de ciertas
variables genéricas. La colegiata de San Prudencio de Armentia está documentada desde
1135 ejerciendo como cabeza de arcedianato, por tanto vinculada al centro diocesano y al cul-
to parroquial⁷¹. Como allí pisa a un monstruo el caballero de la parroquial de Santa María del
Camino de Carrión de los Condes o el del monasterio zamorano de Santa Marta de Tera,
dependiente de la diócesis de Astorga. Finalmente la simple figura del caballero se encuentra
todavía en Piasca, que fue priorato de Sahagún, en el monasterio premonstratense de Santa
María de Aguilar de Campoo o en la Catedral Vieja de Salamanca.

6.3.- Ubicación en el templo.

La ubicación de las representaciones que se conservan *in situ*⁷² se extiende por todo el edi-
ficio, incluso en la zona del arco triunfal y ábside, donde coexiste con escenas propiamente
religiosas; destacan las portadas (Narzana, Villanueva, Benavente, Duratón...), pero también
se encuentran en la cabecera, tanto al exterior (Toro, Vallejo de Mena) como al interior (Ávila,
San Millán de Segovia), arco triunfal (Sograndio, Pelayos), crucero (Toro) o claustro (Santi-
llana del Mar).

En Francia se registra una similar dispersión, aunque con matices. Predomina su ubicación
en las fachadas occidentales (abadía de las Damas de Saintes, Saint-Martin de Chadenac,
Saint-Jouin-de-Marnes), a menudo en obras de gran formato (Saint-Pierre-ès-Liens de Châ-
teauneuf-sur-Charente, el desaparecido grupo de la Santa Cruz de Burdeos, Nôtre-Dame de
Rouen)⁷³; destaca también el número de piezas —a veces muy semejantes a las hispanas— que

⁷⁰ GARCÍA GUINEA: *El Románico en Santander*, pp. 220-224.

⁷¹ I. RODRÍGUEZ DE LAMA: cit. supra, nota 50. Sobre el conjunto de Armentia vid. M. RUIZ MALDONA-
DO: *El foco de Armentia*.

⁷² Esto excluye el relieve de Armentia, los capiteles de Aguilar de Campoo y San Pelayo de Oviedo y el relieve
de la catedral de León.

⁷³ R. CROZET señaló el predominio de esta ubicación en los templos de esta zona, precisando la tendencia gene-
ral a colocar las estatuas en el arcosolio izquierdo con alguna otra imagen que equilibre la composición al derecho
("Le thème du cavalier victorieux", pp. 128-130). No obstante estos *caballeros victoriosos* prescinden a menudo de
la figura femenina (Nôtre-Dame de Surgères, Saint-Pierre de Parthenay-le-Vieux, Saint-Nicolas de Civray, Saint-
Sébastien de la Rochette).

se conservan en los claustros catedralicios del S y SE (Saint-Saveur-de-Aix-en-Provence, Saint-Lizier-de-Ariège, Saint-Trophime-d'Arlés, capitel del Museo de Aquitania procedente de Saint-André de Burdeos, capitel desaparecido de Nôtre-Dame-de-Lescar en Béarn); por lo demás se observa la dispersión ya comentada para España, e incluso alguna representación en pilas bautismales como la de la iglesia parroquial de Cazaux.

A la vista de esa amplia presencia en las partes más importantes y expuestas del templo puede creerse en una intención moralizante destinada a los fieles, sobre todo cuando se asocian a otras en completos programas iconográficos.

6.4.- Iconografía asociada.

Las escenas de dama y caballero suelen enmarcarse en programas iconográficos más o menos repetitivos que la hacen comprensible. Destacan como temas recurrentes los de Daniel en el foso de los leones (Duratón, Santillana del Mar, Narzana, Toro), y Sansón desquijarando al león (Duratón, Santillana del Mar, Vallejo de Mena); en menor medida aparece la Epifanía (Narzana, Duratón, ¿Toro?), Cristo en Majestad (sala capitular de la catedral de León, Santillana del Mar) y la Anunciación (León, Ávila); por último, son frecuentes las representaciones de lucha, a pie o a caballo entre guerreros o ángeles y animales o dragones (Narzana, Villanueva, Santillana del Mar), escenas de caza (Villanueva, Narzana, ábside de Toro)⁷⁴ o David y Goliat (San Lorenzo de Vallejo de Mena)⁷⁵. El caballero en solitario aparece en contextos similares⁷⁶ y estos repertorios son los que se manejan junto a las escenas caballerescas análogas de los templos románicos ultrapirenaicos⁷⁷.

Dichas asociaciones temáticas han sido estudiadas por numerosos autores que tienden a ver en las representaciones caballerescas la de la lucha del bien y el mal. Crozet apoyó su interpretación del *caballero victorioso* en su frecuente asociación con las fuerzas maléficas⁷⁸, y P.M. Tonnelier subrayó su identificación con Constantino como símbolo del triunfo de la Iglesia⁷⁹. Por su parte, Y. Labande-Mailfert interpretó la asociación del caballero Constantino a Sansón en Parthenay-le-Vieux como el binomio *regnum-sacerdotium* en torno a la Iglesia⁸⁰.

⁷⁴ Sin que se repita en varias iglesias, son frecuentes diversas escenas de la vida de Cristo; entre ellas destaca el Calvario que en el arco triunfal de Sograndio afronta una cariñosa despedida de caballero.

⁷⁵ J. PÉREZ CARMONA: *Op. cit.*, p. 243 y M. RUIZ MALDONADO: *El caballero en Castilla y León*, pp. 23, 84 y s. Esta autora identifica igualmente las distintas escenas de lucha que acompañan al *caballero victorioso* del capitel de la torre de Toro con el ciclo davídico, asociado en este caso a la figura del rey sedente como en uno de los capiteles de la catedral de Lérida (*El foco de Armentia*, p. 80 y "Un nuevo ejemplo de caballero victorioso", pp. 458-460).

⁷⁶ Destaca como única novedad la representación de las Santas Mujeres en el Sepulcro, que aparece en Armentia y Aguilar de Campoo.

⁷⁷ Sansón y el león en Saintes, Cunault, Saint-Jouin-de-Marnes, Saint-Symphorien-de-Grézac, Surgères, Parthenay-le-Vieux, Saint-Sébastien-de-la-Rochette, Nôtre-Dame-de-la-Couldre en Parthenay; escenas de lucha en Saint-Romain-de-Benet, Cunault, Chadenac o Surgères; Cristo en Majestad en Saintes, Chadenac y Surgères; Mujeres en el sepulcro en la catedral de Burdeos y Chadenac; la Anunciación en Cunault, Saint-Jouin-de-Marnes y Chadenac.

⁷⁸ "Le thème du cavalier victorieux", p. 137. Es curiosa la coincidencia iconográfica que se da entre los grupos de caballero que con San Miguel luchan contra dragones en Pons y Chadenac y los capiteles de la portada meridional de San Pedro de Villanueva. La ambigüedad del personaje que lucha contra el león, sobre todo en el caso de que vaya coronado, fue apuntada también por M.A. GARCÍA GUINEA: *El Románico en Cantabria*, p. 133.

⁷⁹ TONNELIER: *Op. cit.*, p. 230.

⁸⁰ Y. LABANDE-MAILFERT: *Op. cit.*, pp. 516 y s. Esta misma explicación ha sido utilizada por BRAVO y MATESANZ y por J.L. HERNANDO GARRIDO para la imagen de Aguilar de Campoo.

En fin, L. Seidel incorporó a la mitad del siglo XII que celebra

Los ejemplos hispanos han r M. Ruiz Maldonado sobre San no destaca el sentido épico y ejes tidos del *caballero cristiano*⁸²; *miles* virtuoso la exhortación a te de Ávila como iglesia de fro

En síntesis, la repetida asoc lleresco y cortés con escenas bí de dama y caballero en imágene la importancia de estos valores templos como a las comunidad

6.5.- Síntesis de las diversas

Las representaciones de dam centradas en el simbolismo de la hemos desarrollado.

En la primera se ha destacad encuentros que siempre dirigen a ga de atestiguar la literatura de l relieves⁸⁵: la dama lo acompaña tillo; cuando se trata del regreso sa, por su parte, es también exp reflejo escultórico fue subrayado

⁸¹ En concreto sugiere que los luchad el pasaje de la Canción de Roland en la q 39 y s.).

⁸² *El caballero en Castilla y León*, pp. *San Vicente de Ávila*, pp. 235-237 y nota p. 184. En la Catedral Vieja de Salamanca: como lucha entre el Bien y el Mal ("La fi

⁸³ D. RICO CAMPS: "Primer proyec bién ha subrayado en el caballero y la po ("The iconographic programs of Santa M VI/2, 1992, pp. 1-13, p. 11).

⁸⁴ Para el capitel interior de Toro y el torneo (*Op. cit.*, p. 363); para la interpre 65 y s.); ID.: "El caballero victorioso", pa

⁸⁵ Para la épica francesa v. DONAIR

⁸⁶ Sobre los detalles del atavío femer les de Ávila, San Millán y Duratón vid. MUÑOZ se refería a las dama bien vestid pre presente el caballero (*San Juan del M*

⁸⁷ P. DRONKE señala su difusión y r a llorar. Te vas con tu caballo y me dejás cap. 5, pp. 213-237). Sobre estas composi ción y notas): *La canción de alba en la lír*

En fin, L. Seidel incorporó a la idea de triunfo su inspiración en los textos épicos de la primera mitad del siglo XII que celebraban las batallas de Carlomagno⁸¹.

Los ejemplos hispanos han merecido interpretaciones similares, sobre todo la efectuada por M. Ruiz Maldonado sobre San Pedro de Villanueva. Según esta autora, sobre su aire cortesano destaca el sentido épico y ejemplarizante de la lucha con el monstruo, símbolo de los comeditos del *caballero cristiano*⁸²; recientemente Rico Camps ha añadido a la interpretación del *miles* virtuoso la exhortación a la batalla contra los musulmanes, en su lectura de San Vicente de Ávila como iglesia de frontera⁸³.

En síntesis, la repetida asociación de lo que sería una escena cotidiana del mundo caballeresco y cortés con escenas bíblicas de claras implicaciones parecen convertir a las escenas de dama y caballero en imágenes de acentuado valor simbólico que llamarían la atención sobre la importancia de estos valores morales y espirituales tanto a los laicos que concurrían a los templos como a las comunidades de religiosos que moraban sus claustros.

6.5.- Síntesis de las diversas interpretaciones iconográficas.

Las representaciones de dama y caballero han sido objeto de diversas interpretaciones, más centradas en el simbolismo de la pareja y menos pendientes de las variantes iconográficas que hemos desarrollado.

En la primera se ha destacado sobre todo el valor cortesano de las escenas, despedidas o encuentros que siempre dirigen al caballero a la guerra, la cruzada o el torneo⁸⁴, como se encargaba de atestiguar la literatura de la época en pasajes que parecen estar ilustrados por nuestros relieves⁸⁵: la dama lo acompaña en la partida y lo despide desde una torre o a los pies del castillo; cuando se trata del regreso, lo recibe ataviada con sus mejores galas⁸⁶. La lírica amorosa, por su parte, es también expresiva en la descripción de despedidas y encuentros⁸⁷, cuyo reflejo escultórico fue subrayado por Rico Camps, al advertir la ubicación del capitel abulen-

⁸¹ En concreto sugiere que los luchadores con leones que aparecen en los capiteles de las fachadas pueden evocar el pasaje de la Canción de Roland en la que Carlomagno sueña que se enfrenta a un fiero león. ("Holy Warriors", pp. 39 y s.).

⁸² *El caballero en Castilla y León*, pp. 65 y s. V. en el mismo sentido, también sobre Villanueva, RICO CAMPS: *San Vicente de Ávila*, pp. 235-237 y nota 103; y RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ: *Arquitectura religiosa medieval*, p. 184. En la Catedral Vieja de Salamanca, RUIZ MALDONADO interpreta el caballero enfrentado a un ser deforme como lucha entre el Bien y el Mal ("La figura humana", p. 321).

⁸³ D. RICO CAMPS: "Primer proyecto", pp. 445-48; ID.: *San Vicente de Ávila*, p. 230 y ss. R. BARTHAL también ha subrayado en el caballero y la portada W. de Santa María de Piasca las referencias a la sociedad de su tiempo ("The iconographic programs of Santa María in Piasca: an image of the contemporary reality", *Arte Medievale*, II serie, VI/2, 1992, pp. 1-13, p. 11).

⁸⁴ Para el capitel interior de Toro y el de San Juan del Mercado RAMOS DE CASTRO se refiere a la guerra o el torneo (*Op. cit.*, p. 363); para la interpretación bélica v. RUIZ MALDONADO: *El caballero en Castilla y León*, pp. 65 y s.); ID.: "El caballero victorioso", *passim*; APRAIZ: *Op. cit.*, p. 396; RICO CAMPS: *San Vicente de Ávila*, p. 236.

⁸⁵ Para la épica francesa v. DONAIRE: *Op. cit.*, pp. 47 y ss.

⁸⁶ Sobre los detalles del atavío femenino románico y la forma de engalanar sus caballos, presentes en los capiteles de Ávila, San Millán y Duratón vid. LÓPEZ DAPENA: *Op. cit.* pp. 128-131. Recientemente E. HIDALGO MUÑOZ se refería a las dama bien vestida del capitel de Benavente como símbolo de la virtud que debe tener siempre presente el caballero (*San Juan del Mercado*, p. 73).

⁸⁷ P. DRONKE señala su difusión y recoge el más antiguo *Tagelied* alemán, que concluye así: "La dama empezó a llorar. Te vas con tu caballo y me dejas sola. ¿Cuándo vendrás otra vez? ¡Oh, te llevas mi dicha contigo!" (*Op. cit.*, cap. 5, pp. 213-237). Sobre estas composiciones v. también T. FUENTE CORNEJO (Introducción, selección, traducción y notas): *La canción de alba en la lírica románica medieval*, Oviedo, 1999.

se bajo la ventana por la que amanece en la iglesia y llega la hora de despedirse los enamorados⁸⁸.

La frecuente presencia del castillo en esta variante iconográfica ha llevado a otros autores a destacar la categoría social de los protagonistas, y con ello interpretar el valor simbólico de la fortaleza como virtud del linaje nobiliario⁸⁹. En el mismo sentido, la representación de aves rapaces en manos del caballero también se interpreta en clave social, como símbolo del rango nobiliario del jinete y de la dama⁹⁰. De todos modos, en esos símbolos de poder social nunca falta el valor épico y ejemplarizador, como ha señalado M. Ruiz Maldonado en relación a los relieves de Benavente, Toro y León: en ellos la caza o la guerra se convierten en lucha contra el mal y cometido del caballero cristiano, lo que explicaría la frecuente presencia de estos caballeros en lucha con dragones y monstruos⁹¹; esta lucha genérica contra las fuerzas del mal ha sido concretada a menudo en lucha contra el infiel⁹².

Con ello, creemos que esta primera variante iconográfica puede entenderse también en el contexto religioso postgregoriano, como una vía para la integración de la aristocracia en una serie de valores en los que el matrimonio cristiano es primordial⁹³.

* * *

La inclusión del *vencido* sometido por el caballo en las representaciones de dama y caballero introduce un significado triunfal a esta iconografía, y con ello nuevas interpretaciones a grupos que suelen denominarse de *caballero victorioso*⁹⁴.

La hipótesis más difundida sobre la identidad de los caballeros que adornaban las fachadas de las iglesias románicas aquitanas fue la constantiniana, propuesta por E. Mâle a partir

⁸⁸ RICO CAMPS: "Primer proyecto", pp. 446-48.

⁸⁹ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: "El castillo y la iconografía en la Edad Media Hispana", *La Fortaleza medieval. Realidad y símbolo. Actas de la XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Alicante, 1998, pp. 215-242; pp. 218 y 223-24.

⁹⁰ Sobre la caza como muestra de los valores aristocráticos v. A. STRUBEL y CH. DE SAULNIER: *La poétique de la chasse au Moyen Âge. Les livres de chasse du XIV^e siècle*, Paris, 1994, pp. 127-172. RUIZ MALDONADO apunta, sin embargo, que esta variante puede tener valor puramente circunstancial, como representación del mes de mayo, propicio para la caza (*El caballero en Castilla y León*, pp. 57-59), y así puede sugerirlo la proximidad de los cetreros ecuestres a modelos andalusíes, o la propia pervivencia de esta temática en los siglos bajomedievales. Cfr. F. JUEZ JUARROS: "La cetrería en la iconografía andalusí", *Anales de Historia del Arte*, 7, 1997, 67-85; y C. MANSO PORTO: "Apuntes sobre imágenes y fuentes de cetrería en la baja Edad Media Gallega", *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 31, pp. 149-171.

⁹¹ RUIZ MALDONADO: "Seis relieves románicos", p. 206.

⁹² También en Francia, donde la presencia de este tema en los capiteles de Cunault ha llevado a sugerir su posible relación con el fervor religioso de los benedictinos en favor de la guerra contra el infiel en Oriente y en España (BRINCARD: *Op. cit.*, pp. 51-54).

⁹³ DUBY: *El caballero, la mujer y el cura, passim*. En ese sentido interpreta R. BARTHAL los capiteles de Villanueva (*Op. cit.*, pp. 9-11). Un buen ejemplo de representación miniada de un matrimonio nobiliario es el que estudia F. GALVÁN FREILE: "La carta de arras otorgada por el conde Rodrigo Martínez: un ejemplo temprano de iconografía nobiliaria", *La nobleza peninsular en la Edad Media, VI Congreso de Estudios Medievales*, León, 1999, pp. 541-547.

⁹⁴ Vid. los más completos estados de la cuestión en R. CROZET: *L'art roman en Poitou*, Paris, 1948, pp. 207-212, en el que se remonta a las tesis emitidas desde 1840 y "Le thème du cavalier victorieux", *passim*; PH. GABET: "Le Constantin de la Sainte-Croix", *passim*; M. RUIZ MALDONADO: "El caballero victorioso", *passim* y *El caballero en Castilla y León*, pp. 11-24; F. BOUGNOTEAU: *L'église Saint-Martin de Chadenac*, *Memoire de Maîtrise*, Poitiers, vol. I., 1994, pp. 90-92.

de diversas fuentes⁹⁵. El *vencido* de Leitrán se identificó erróneamente con Francia románica como símbolo de la Iglesia cristiana que acoge al vencido al enemigo⁹⁶. Desde esa interpretación también se ha sugerido para algunos relieves del Museo del Louvre procedente de Benavente, relacionado con el relieve de Saint-Martin de Chadenac. En último, los *caballeros victoriosos* de Jerusalén¹⁰², o incluso con la fachada de Leitrán.

Las últimas interpretaciones de Leitrán son comunes a su signo profano. La fachada otorga la corona que ciñen a los relieves connotaciones ejemplarizantes de un lugar en el que son representados

⁹⁵ E. MÂLE: *L'art religieux du Moyen Âge*, Paris, 1948, p. 100.

⁹⁶ V. nota 1. Aún admiten dicha interpretación J. DONADO (*El foco de Armentia*, p. 7) y J. MONSTRATENSES; en este sentido convierten el relieve premonstratense de Aguilar de Campes (*Op. cit.*, p. 33) y "Le thème du cavalier victorieux", p. 33.

⁹⁷ Para sus bases textuales v. SEIBERTELLI: *Op. cit.*, p. 100.

⁹⁸ En éste un caballero coronado que puede aludir a la puerta de una ciudad. Véase "Le thème du cavalier victorieux", p. 34 y F. BARON: *Les sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et de la Réforme*, Paris, 1964, p. 151. Esta misma interpretación se ha sugerido por C. COSMEN y M. VALDÉS: *Op. cit.*, p. 100.

⁹⁹ CH. DARAS: *Op. cit.*, p. 154; y J. MONSTRATENSES: *Op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁰ M. GABORIT: *Sculpture romanesque*, Paris, 1964, p. 151.

¹⁰¹ M. RUIZ MALDONADO: *El arte románico en Santander*, Santander, 1994, p. 102.

¹⁰² Así ocurre con una pieza del relieve de Leitrán.

¹⁰³ La insinúa A.K. PORTER: *Romanesque? and other questions*, *Art Bulletin*, 1964, p. 100. Véase también por CROZET ("Le thème du cavalier victorieux", *Op. cit.*, p. 83).

¹⁰⁴ Así lo indica RUIZ MALDONADO: *Op. cit.*, p. 24; v. también BRAVO: *Op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁵ Aunque fuera de nuestro ámbito de estudio, véase el relieve de la catedral de Lérida (*Op. cit.*, p. 105).

ra de despedirse los enamora-
fica ha llevado a otros autores
erpretar el valor simbólico de
ido, la representación de aves
social, como símbolo del ran-
símbolos de poder social nun-
Ruiz Maldonado en relación a
ra se convierten en lucha con-
a frecuente presencia de estos
rica contra las fuerzas del mal

uede entenderse también en el
ción de la aristocracia en una
al⁹³.

esentaciones de dama y caba-
ello nuevas interpretaciones a

eros que adornaban las facha-
propuesta por E. Mâle a partir

Media Hispana”, *La Fortaleza medie-*
viola de Estudios Medievales, Alican-

L y CH. DE SAULNIER: *La poétique*
, pp. 127-172. RUIZ MALDONADO
cial, como representación del mes de
puede sugerirlo la proximidad de los
a en los siglos bajomedievales. Cfr. F.
del Arte, 7, 1997, 67-85; y C. MANSO
Gallega”, *Abrente. Boletín de la Real*
171.

: Cunault ha llevado a sugerir su posi-
ontra el infiel en Oriente y en España

a R. BARTHAL los capiteles de Villa-
patrimonio nobiliario es el que estudia
tínez: un ejemplo temprano de icono-
Estudios Medievales, León, 1999, pp.

roman en Poitou, Paris, 1948, pp. 207-
lier victorieux”, *passim*; PH. GABET:
ballero victorioso”, *passim* y *El caba-*
de Chadenac, Memoire de Maîtrise,

de diversas fuentes⁹⁵. El *vencido* a los pies del caballo de Marco Aurelio –cuya estatua en Letrán se identificó erróneamente con la figura de Constantino– se habría reinterpretado en la Francia románica como símbolo del paganismo derrotado, y con ello la dama simbolizaría la Iglesia cristiana que acoge al campeón, como la dama recibe al caballero que ha desarmado al enemigo⁹⁶. Desde esa interpretación es fácil identificar al vencido con el Islam, como también se ha sugerido para algunos de los ejemplos de esta variante iconográfica⁹⁷: un capitel del Museo del Louvre procedente quizá de Jerusalén⁹⁸, el fresco de la capilla de Cressac-sur-Charente, relacionado con el relieve de *despedida del caballero* de la catedral de León⁹⁹, el capitel de Saint-Martin de Chadenac¹⁰⁰, y los relieves de Armentia y Santillana del Mar¹⁰¹. Por último, los *caballeros victoriosos* han sido identificados con la entrada triunfante de Cristo en Jerusalén¹⁰², o incluso con la figura de Santiago¹⁰³

Las últimas interpretaciones de la iconografía de dama y *caballero victorioso* tienen en común su signo profano. La primera, más conocida, se basa en la personalidad regia que les otorga la corona que ciñen a menudo¹⁰⁴; algunos de ellos se integran en un ciclo davídico de connotaciones ejemplarizantes¹⁰⁵, y otros se identifican con monarcas históricos ligados al lugar en el que son representados, como se ha planteado para el caballero de la catedral de

⁹⁵ E. MÂLE: *L'art religieux du XIIème siècle en France*, Paris, 1924, pp. 248-251.

⁹⁶ V. nota 1. Aún admiten dicha identificación varios de los coautores de *La sculpture romane en Saintonge*, Tours, 1998; v. también la interesante aportación de H. LE ROUX (*Op. cit.*, pp. 381-384), y, para Armentia, RUIZ MALDONADO (*El foco de Armentia*, p. 78), quien subraya la consideración de Constantino como santo laico para los premonstratenses; en este sentido conviene recordar la presencia de un caballero del tipo constantiniano en el monasterio premonstratense de Aguilar de Campoo. Rebaten la tesis constantiniana CROZET (“Nouveles remarques”, pp. 29-33 y “Le thème du cavalier victorieux”), y GABET: “Le Constantin de la Sainte-Croix”, p. 204.

⁹⁷ Para sus bases textuales v. SEIDEL: “Holy Warriors”, p. 39.

⁹⁸ En éste un caballero coronado y armado con una espada pisa a un personaje desnudo frente a una fortificación que puede aludir a la puerta de una ciudad junto a la que una mujer sostiene en su mano una rama (R. CROZET: “Nouveles remarques”, p. 34 y F. BARON: *Sculpture française. I. Moyen Âge, Musée du Louvre, Département des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes*, Paris, 1996, p. 57).

⁹⁹ CH. DARAS: *Op. cit.*, p. 154; una reproducción en O. DEMUS: *La peinture murale romane*, Paris, 1970, fig. 151. Esta misma interpretación se ha sugerido entre las muchas publicadas sobre el relieve leonés (M.V. HERRÁEZ, C. COSMEN y M. VALDÉS: *Op. cit.*, p. 19).

¹⁰⁰ M. GABORIT: *Sculpture romane en Saintonge*, p. 125 y F. BOUGNOTEAU: *Op. cit.*, p. 92.

¹⁰¹ M. RUIZ MALDONADO: *El foco de Armentia*, p. 83, A. GÓMEZ GÓMEZ: *Op. cit.*, p. 49 y M.A. GARCÍA GUINEA: *El Románico en Santander*, pp. 208-212 y lám. 13.

¹⁰² Así ocurre con una pieza del Museo Isabella Stewart Gardner de Boston, sobre la que volveremos más adelante.

¹⁰³ La insinúa A.K. PORTER: *Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. I, p. 187 y “Spain or Toulouse? and other questions”, *Art Bulletin*, 1924-25, p. 18; la sostiene APRAIZ: *Op. cit. passim*. Fue rechazada sin embargo por CROZET (“Le thème du cavalier victorieux”, p. 140); LE ROUX (*Op. cit.*, p. 380) y RUIZ MALDONADO (*El foco de Armentia*, p. 83).

¹⁰⁴ Así lo indica RUIZ MALDONADO sobre el caballero del capitel de Aguilar de Campoo (*El caballero en Castilla y León*, p. 24); v. también BRAVO y MATESANZ: *Op. cit.*, pp. 43-49 y 114.

¹⁰⁵ Aunque fuera de nuestro ámbito de trabajo C. BERLABÉ I JOVÉ ha sugerido esta interpretación para el capitel de la catedral de Lérida (*Op. cit.*, pp. 70 y s.).



Saint-Pierre de Parthenay-le-Vieux. Fachada Oeste.

Del mismo modo, sobre bases históricas generalmente poco fiables, se ha identificado con frecuencia las imágenes de dama y *caballero victorioso* con donantes, benefactores o personajes ligados a la historia de las localidades en las que se levantan las iglesias, según se observa en Surgères¹⁰⁹, Narbona¹¹⁰, Melle, Notre-Dame de la Couludre y Saint Pierre de Parthenay-le-Vieux¹¹¹.

6.6.- Datación.

La datación de estas obras resulta difícil a falta de una documentación expresiva, y el análisis estilístico sólo puede ofrecer cronologías extendidas a veces en varias décadas.

¹⁰⁶ El de Burdeos fue identificado con Henri I, segundo rey de Inglaterra (PH. GABET: "Le Constantin de la Sainte-Croix", pp. 191-92 y 195). MORALEJO ya apuntó que desde mediados del siglo XII el rey se representa en los reinos occidentales peninsulares a caballo y beligerante (*Op. cit.*, p. 142), y BOTO VARELA ha señalado la posible identificación del caballero leonés con el monarca Alfonso IX y la personificación ante él de la Iglesia de su capital ("1200 en León", p. 100; ID.: "Mulier amicta sole. Acotaciones al programa apocalíptico de la catedral tardorrománica de León", *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval. IX Semana de Estudios Medievales*, Logroño, 1999, pp. 327-347; pp. 337-341). Este mismo autor sintetiza recientemente las últimas interpretaciones del caballero leonés en M.A. GARCÍA GUINEA y J.M. PÉREZ GONZÁLEZ (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. León*, Salamanca, 2002, pp. 600-601.

¹⁰⁷ C. DELGADO VALERO: "La corona como insignia de poder durante la Edad Media", *Homenaje al prof. Dr. D. José María de Azcárate y Ristori. Anales de Historia del Arte*, 4, 1994, pp. 747-763.

¹⁰⁸ *Op. cit.*, p. 144 y nota 35.

¹⁰⁹ M.P. VICAIRE: "Surgères", *Congrés Archéologique de France*, La Rochelle, 1956, pp. 272-282, p. 281.

¹¹⁰ L. SEIDEL: "Romanesque Capitals from the Vicinity of Narbonne", *Gesta*, XI/1, 1972, pp. 34-45; pp. 37 y s. En este capitel el jinete se acompaña de una mujer con un pájaro y de la figura de un harpista.

¹¹¹ Esta interpretación sugirió entre otras P.M. TONNELIER para el caballero de Parthenay-le-Vieux (*Op. cit.*, p. 5) y R. CROZET: "Le thème du cavalier victorieux", p. 142. Como apoyo de la identificación con Constantino nos parece sumamente interesante por novedosa la aportación de LE ROUX quien, además de elaborar un cuadro con los ejemplos franceses, llevó a cabo un estudio sobre la expansión de este tema iconográfico en paralelo a la documentación del antropónimo latino Constantino en los siglos XI y XII en todo el territorio francés, que pervivió por haber dado nombre a uno de los santos de época imperial, dando lugar a nombres de bautismo y de familia especialmente concentrados en la Saintonge, Poitou y el Angumois, regiones en las que abundan estas estatuas ecuestres (*Op. cit.*, pp. 381-384).

León o para el desaparecido de la abadía de la Santa Cruz de Burdeos¹⁰⁶. Pese a estas puntuales propuestas de retratos reales cabe señalar que la corona no basta para identificarlos como reyes, pues la imagen de Cristo será a menudo la de un monarca, fuente de la auténtica *maiestas* y portador originario de todos los atributos regios¹⁰⁷; en ese contexto bíblico interpretó Moralejo el monumental relieve de la catedral de León, en la hipótesis a nuestro juicio más acertada de las publicadas sobre este ejemplo¹⁰⁸.

Atendiendo a la revisión cronológica de la manifestación más temprana y curiosamente también la más portada meridional en torno a San Isidoro de León¹¹². Las evidencias del último cuarto de esta centuria son el Esteban de Sograndio¹¹⁴, en Segovia San Millán¹¹⁷ y en B...

Por último, para la mayor parte de la iconografía que oscila entre los años 1100 y 1150, la mayor parte de las asturianas (

¹¹² RICO CAMPS: *San Vicente de Oviedo*.

¹¹³ Únicamente el capitel conservado en San Vicente de Oviedo. Véase ALVAREZ MARTÍNEZ e I. TORRE: "La ausencia de noticias documentales fiables sobre la fundación de San Vicente de Oviedo", p. 243. Su último editor es M. GUTIÉRREZ.

¹¹⁴ A.M. NAVARRO consideraba la fundación de San Vicente de Oviedo en 1161 (*El Románico en Asturias*, Oviedo, 1971, pp. 112 y s.); véase también LLOSA: "Zona central. Concejos de Oviedo", *Colección de Estudios de Historia del Arte*, Oviedo, 1971, p. 112. Véase también M. RUIZ MALDONADO más adelante. ALVAREZ MARTÍNEZ mantiene esta fecha.

¹¹⁵ Respecto al momento de fundación de San Vicente de Oviedo, véase al que tradicionalmente se ha confiado, véase refiere al año 1182 (M. GÓMEZ MORENO, 1927, p. 267. RAMOS DE CASTRO, 1927, p. 243. Su último editor es M. GUTIÉRREZ. Véase también RUIZ MALDONADO fecha en "El Románico en Asturias", p. 204).

¹¹⁶ RAMOS DE CASTRO: *Op. cit.*, p. 267. Este ejemplo se data en el siglo XII.

¹¹⁷ PÉREZ CARMONA: *Op. cit.*, p. 204.

¹¹⁸ J. MANZANARES y M. RUIZ MALDONADO: "Introducción", J. DEL SAZ: *Monografía de los relieves románicos*, p. 204. Por su parte véase también la reciente monografía publicada sobre San Vicente de Oviedo.

¹¹⁹ M. BERENGUER: "San Vicente de Oviedo", *Estudios Asturianos*, núm. 51, 1964, p. 112. Véase también MALDONADO la incluye en el grupo de los capiteles románicos (p. 204), fecha que también propone MALDONADO.

¹²⁰ Con la excepción de M. EÁL... res proponen esta fecha; M.A. GARCÍA GUINEA propone la fecha de la capa encordada, que parece comenza...

para el desaparecido de la
e la Santa Cruz de Burde
ese a estas puntuales pro
le retratos reales cabe seña
a corona no basta para iden
como reyes, pues la ima
risto será a menudo la de un
t, fuente de la auténtica
y portador originario de
s atributos regios¹⁰⁷; en ese
bíblico interpretó Moralejo
mental relieve de la catedral
, en la hipótesis a nuestro
ás acertada de las publicadas
te ejemplo¹⁰⁸.

oco fiables, se ha identifi
cioso con donantes, bene
en las que se levantan las
, Notre-Dame de la Coul-

umentación expresiva, y el
a veces en varias décadas.

GABET: "Le Constantin de la Sain-
siglo XII el rey se representa en los
O VARELA ha señalado la posible
in ante él de la Iglesia de su capital
calíptico de la catedral tardorromá-
de Estudios Medievales, Logroño,
ltimas interpretaciones del caballe-
clopedia del Románico en Castilla

idad Media", *Homenaje al prof. Dr.*
7-763.

elle, 1956, pp. 272-282, p. 281.
ta, XI/1, 1972, pp. 34-45; pp. 37 y
de un harpista.

o de Parthenay-le-Vieux (*Op. cit.*, p.
identificación con Constantino nos
además de elaborar un cuadro con
iconográfico en paralelo a la docu-
territorio francés, que pervivió por
res de bautismo y de familia espe-
ue abundan estas estatuas ecuestres

Atendiendo a la revisión cronológica de San Vicente de Ávila por Rico Camps, ésta sería la manifestación más temprana de la iconografía de dama y caballero en el área estudiada, y curiosamente también la más meridional; la habría esculpido la misma mano que hizo la portada meridional en torno a 1144, un escultor formado en Aragón y buen conocedor de San Isidoro de León¹¹². Las siguientes representaciones de dama y caballero se fechan en el último cuarto de esta centuria¹¹³ y se extienden por toda el área estudiada; en Asturias San Esteban de Sograndio¹¹⁴, en Zamora San Juan del Mercado¹¹⁵ y Santa María de Toro¹¹⁶, en Segovia San Millán¹¹⁷ y en Burgos Aguilar de Bureba¹¹⁸.

Por último, para la mayor parte de las representaciones analizadas se propone una cronología que oscila entre los años finales del siglo XII y los primeros del XIII, como ocurre en la mayor parte de las asturianas (Villanueva¹¹⁹, Narzana¹²⁰, Villamayor), en Santillana del Mar¹²¹

¹¹² RICO CAMPS: *San Vicente de Ávila*, p. 138.

¹¹³ Únicamente el capitel conservado en el monasterio de Oviedo ha sido datado a mediados del siglo XII (M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ e I. TORRENTE FERNÁNDEZ: *Op. cit.*, pp. 670, 673), pero su estado de deterioro y la ausencia de noticias documentales fiables en las que apoyar esta cronología nos impiden suscribir esta hipótesis.

¹¹⁴ A.M. NAVARRO consideraba la fecha referencial la de la carta de donación a la catedral de todas las heredes de Dña. Urraca en 1161 (*El Románico del grupo Villanueva-Sograndio*, Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Oviedo, 1971, pp. 112 y s.); a los años centrales de esta centuria la ligaba igualmente J.C. SOTO BOULLOSA: "Zona central. Concejos de Gozón, Carreño, Illas, Corvera, Llanera, Siero, Noreña, Ribera de Arriba y zona rural de Oviedo y Gijón", *Colección de Arquitectura Monumetal Asturiana*, Oviedo, 1984, p. 493; pero más recientemente M. RUIZ MALDONADO mantiene el último cuarto del siglo XII ("Seis relieves románicos", p. 204) y M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ mantiene esta datación (*El Románico en Asturias*, p. 122).

¹¹⁵ Respecto al momento de fundación del templo el documento de 1181 arriba señalado contrasta con el epígrafe al que tradicionalmente se ha confiado la datación de la iglesia, una sencilla inscripción en la zona del ábside que se refiere al año 1182 (M. GÓMEZ MORENO: *Catálogo monumental de la provincia de Zamora*, vol. texto, Madrid, 1927, p. 267. RAMOS DE CASTRO se confunde en el cómputo y señala la fecha de 1192 en lugar de 1182: *Op. cit.*, p. 243. Su último editor es M. GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, que se refiere a ella como *datatio* de la obra del templo: *Corpus Inscriptionum Hispaniae Medievalium, I/1. Zamora, colección epigráfica*, Turnhout-León, 1997, núm. 31. Por último RUIZ MALDONADO fecha este capitel en el último cuarto de la duodécima centuria ("Seis relieves románicos", p. 204).

¹¹⁶ RAMOS DE CASTRO: *Op. cit.*, p. 345 y RUIZ MALDONADO: "Seis relieves románicos", p. 204.

¹¹⁷ Este ejemplo se data en la segunda mitad del siglo XII sin más concreción, pero consideramos más oportuno incluirla en este grupo de las postrimerías de esta centuria por criterios estilísticos.

¹¹⁸ PÉREZ CARMONA: *Op. cit.*, p. 115.

¹¹⁹ J. MANZANARES y M. RUIZ MALDONADO los fecharon en el último cuarto del siglo XII (vid. del primero "Introducción", J. DEL SAZ: *Manuscrito de San Pedro de Villanueva*, Oviedo, 1955, p. 27 y de la segunda "Seis relieves románicos", p. 204). Por su parte J. YARZA propone una cronología en torno al 1200 (*Op. cit.* p. 67). En nuestra reciente monografía publicada sobre este templo manifestamos el acuerdo con esta datación.

¹²⁰ M. BERENGUER la fecha a fines del siglo XII, considerando sus analogías con la cercana de San Andrés de Valdebárcena (Villaviciosa), consagrada en 1189 ("La iglesia de Santa María de Narzana", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 51, 1964, pp. 183-193; p. 193); E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ la data entre fines del siglo XII y el primer cuarto del XIII (*La escultura románica en la zona de Villaviciosa*, León, 1982, pp. 46 y s.); M. RUIZ MALDONADO la incluye en el grupo de las asturianas del último cuarto del siglo XII ("Seis relieves románicos", p. 204), fecha que también propone M.S. ÁLVAREZ MARTÍNEZ (*El Románico en Asturias*, Gijón, 1999, p. 164).

¹²¹ Con la excepción de M. EÁLO DEL SÁ que data la construcción del claustro a comienzos de la segunda mitad del siglo XII (*El Románico de Cantabria en sus cinco colegiadas*, Santander, 1978, p. 152) el resto de autores proponen esta fecha; M.A. GARCÍA GUINEA destaca el tocado de la dama y el uso por los dos personajes de la capa encordada, que parece comenzar a usarse a fines del siglo XII, moento que propone para la ejecución de la



Saint-Pierre-ès-Liens de Châteauneuf-sur-Charente. Fachada Oeste.

se retrasa como el relieve leonés y únicamente para el de Aguilar de Campoo se ha propuesto una datación que cabalga entre una y otra centuria (1880-1225)¹²⁵.

Sobre este cuadro cronológico, la iconografía de dama y caballero en el NW. peninsular se circunscribe de forma general en torno a 1200; no se percibe con claridad una cronología anterior en el ámbito urbano sobre el rural, ni se extrae una pauta cronológica de la naturaleza de los templos, pues son contemporáneos ejemplos de iglesias parroquiales, monásticas, colegiatas o catedralicias.

Mayor interés tiene la comparación con los ejemplos franceses. En primer lugar son en general más tempranos, y se adscriben a la primera mitad del siglo XII los de la abadía de Cunault (1124-1140 ca.)¹²⁶, la catedral de Burdeos (1130-1140)¹²⁷ y la iglesia prioral de Châteauneuf-sur-Charente (1130-1150)¹²⁸; hacia mediados de siglo se fechan entre otros los de

y Vallejo de Mena¹²². En fin, se adscribe con claridad al primer cuarto del siglo XIII el relieve de la catedral de León, a menudo calificado de "gotizante"¹²³, y podría llevarse a la primera mitad de la centuria el de la iglesia de Pelayos¹²⁴.

Por lo que respecta a las cronologías de los caballeros cuyo modelo se relaciona con los jinetes de la pareja estudiados debemos señalar que se encuadran en la segunda mitad del siglo XII, con mayor o menor precisión, pero ninguno se adelanta como el capitel abulense ni

Saintes¹²⁹ y Chadenac¹³⁰, y ya aparecido de la Sainte-Croix de Nôtre-Dame-de-Rouen¹³³ emparentados con los anteriores thenay-le-Vieux (1119)¹³⁴ y, de en los ejemplos peninsular y tampoco aparece más tem- nos.

De lo dicho parece concluir que en el segundo cuarto del siglo XII hemos contextualizado esta iconografía de la misma debió romper su continuidad donde prolongaría su existencia desaparecido en los templos. Este motivo a ambos lados de la miniatura, tapices, objetos su-

6.7.- Escuelas y vías de desarrollo

A pesar de los ya aducidos ejemplos de dama y caballero en el NW. peninsular nutrido de ellos incluye los ejemplos encontrados en el NW. logrado en la portada de Sarriena ya señalamos, a las últimas décadas del siglo XII. Oviedo impide valorar con precisión el peso de la pareja como el caso de los relieves de Villamayor y de los casos de Benavente y Toro, es de los ejemplos más sobresalientes en torno a 1180 gracias

escultura del claustro (*El Románico en Santander*, II, pp. 212 y 220). La misma fecha propone E. CAMPUZANO RUIZ, quien señala el comienzo de su construcción cuando se terminó la iglesia, iniciándose por la panda meridional ("La simbología de la escultura de la Colegiata", *Clavis. Boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar*, núm. 3, 1999, pp. 9-34; p. 29). Propusieron los años finales del siglo XII o principios del XIII M.A. GARCÍA GUINEA: *El Románico en Cantabria*, Santander, 1996, p. 138 y A.M. PÉREZ-AGUILERA GUTIÉRREZ: "La construcción en la Colegiata de Santa Juliana en Santillana del Mar", *Edades. Revista de Historia*, 2, 1997, pp. 101-112; p. 105.

¹²² PÉREZ CARMONA: *Op. cit.*, p. 109 y RUIZ MALDONADO (*El caballero en Castilla y León*, p. 142).

¹²³ RUIZ MALDONADO: *El caballero en Castilla y León*, pp. 19 y 102.

¹²⁴ RUIZ MONTEJO: *Op. cit.*, p. 11.

¹²⁵ Así, a mediados del siglo XII se ha fechado el de Carrión de los Condes (M.A. GARCÍA GUINEA: *El arte románico en Palencia*, p. 119; entre 1150 y 1200 los de Tera y Salamanca (sobre la primera iglesia vid. J.M. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS: *Enciclopedia del Románico. Zamora*, pp. 135-148 y sobre el capitel salmantino M. RUIZ MALDONADO: "La figura humana", p. 315); en el último cuarto del s. XII los de Armentia (1190 ca. según A. GÓMEZ GÓMEZ: *Op. cit.*, p. 99, nota 58) y Piasca (1172 ca. según M.A. GARCÍA GUINEA: *Románico en Cantabria*, p. 162).

¹²⁶ BRINCARD: *Op. cit.*, pp. 51-53.

¹²⁷ J. GARDELLES: *Sculpture médiévale de France à Bordeaux et dans le Bordelais*, Friburgo, 1974, pp. 20-23.

¹²⁸ J.B. RATTO: *Sculpture romane en Saintonge*, pp. 135-37.

¹²⁹ J. LACOSTE: *Sculpture romane*

¹³⁰ M. GABORIT: *Sculpture romane*

¹³¹ Y. BLOMME: *Sculpture romane*

Sablonceaux", *Congrès Archéologique de*

¹³² PH. GABET: "Le Constantinien"

¹³³ Fuera del ámbito escultórico por el caso de la Ila templaria de Cressac-sur-Charente

¹³⁴ Y. LABANDE-MAILFERT: "Le relief de la Sainte-Croix de Nôtre-Dame-de-Rouen (début XIIème. s.)", *L'Iconographie de la sculpture romane I Laici nella "societas christiana"*, Bolonia, 21-27 agosto, 1965, Milano, pp. 10-11.

¹³⁵ L. PRISMZYCKI: *Sculpture romane*

¹³⁶ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

¹³⁷ El patrocinio regio y aristocrático en el arte románico: falta de referencias textuales y la desambiguación de la iconografía: lógica o atribuirle un papel de cabeza

de Mena¹²². En fin, se ad-
con claridad al primer cuarto
lo XIII el relieve de la catedral
ón, a menudo calificado de
ante”¹²³, y podría llevarse a la
ra mitad de la centuria el de la
a de Pelayos¹²⁴.

or lo que respecta a las crono-
de los caballeros cuyo mode-
relaciona con los jinetes de la
estudiados debemos señalar
e encuadran en la segunda
del siglo XII, con mayor o
r precisión, pero ninguno se
ta como el capitel abulense ni
lar de Campoo se ha propues-
25)¹²⁵.

aballero en el NW. peninsular
e con claridad una cronología
ata cronológica de la naturale-
sias parroquiales, monásticas,
ceses. En primer lugar son en
el siglo XII los de la abadía de
)¹²⁷ y la iglesia prioral de Châ-
lo se fechan entre otros los de

ma fecha propone E. CAMPUZANO
sia, iniciándose por la panda meridio-
Diocesano de Santillana del Mar, núm.
os del XIII M.A. GARCÍA GUINEA:
ERA GUTIÉRREZ: “La construcción
istoria, 2, 1997, pp. 101-112; p. 105.
allero en Castilla y León, p. 142).

es (M.A. GARCÍA GUINEA: *El arte*
a (sobre la primera iglesia vid. J.M.
148 y sobre el capitel salmantino M.
. XII los de Armentia (1190 ca. según
ARCÍA GUINEA: *Románico en Can-*

Bordelais, Friburgo, 1974, pp. 20-23.

Saintes¹²⁹ y Chadenac¹³⁰, y ya en su segunda mitad los de Saint-Romain-de-Benet¹³¹ y el des-
aparecido de la Sainte-Croix de Burdeos¹³²; pertenecería a su última década el de la catedral
de Nôtre-Dame-de-Rouen¹³³. El mismo adelanto se registra en aquellos caballeros sin dama
emparentados con los anteriores, entre los que destaca el de la fachada de Saint-Pierre de Par-
thenay-le-Vieux (1119)¹³⁴ y, entre los más tardíos, el de Surgères (1175-1200)¹³⁵. Como suce-
de en los ejemplos peninsulares, en Francia esta iconografía coexiste en todo tipo de iglesias
y tampoco aparece más temprano en las urbes o grandes villas que en los enclaves campesinos.

De lo dicho parece concluirse que estas representaciones se generan en el Occidente fran-
cés en el segundo cuarto del siglo XII, en paralelo a la literatura cortés y la épica con las que
hemos contextualizado esta iconografía. Con la salvedad abulense, en torno al último cuarto
de la misma debió romper sus fronteras para expandirse por el Norte de la Península Ibérica,
donde prolongaría su existencia en las primeras décadas del siglo XIII, cuando ya casi había
desaparecido en los templos franceses. La escultura monumental gótica prácticamente ignora
este motivo a ambos lados de los Pirineos, para pasar en este período al ámbito de la
miniatura, tapices, objetos suntuarios de ajuar, etc...¹³⁶

6.7.- Escuelas y vías de difusión.

A pesar de los ya aducidos problemas de datación de estas representaciones, las escenas
de dama y caballero en el NW. peninsular pueden agruparse en tres grandes grupos. El más
nutrido de ellos incluye los ejemplos asturianos y zamoranos, y encuentra su ejemplo más
logrado en la portada de San Pedro de Villanueva, cuya fábrica se viene atribuyendo, como
ya señalamos, a las últimas décadas del mismo. El mal estado del capitel de San Pelayo de
Oviedo impide valorar con precisión su calidad y su lugar en la cadena artística, pero tanto el
beso de la pareja como el castillo al fondo remiten a Villanueva¹³⁷; la vinculación es clara en
los relieves de Villamayor y Narzana. A estos ejemplos localizados en Asturias se añaden los
casos de Benavente y Toro, estilísticamente muy próximos al de Sograndio, y sobre todo fecha-
bles en torno a 1180 gracias al epígrafe de San Juan del Mercado. La relación entre ambos

¹²⁹ J. LACOSTE: *Sculpture romane en Saintonge*, p. 319.

¹³⁰ M. GABORIT: *Sculpture romane en Saintonge*, p. 125 y F. BOUGNOTEAU: *Op. cit.*, p. 92.

¹³¹ Y. BLOMME: *Sculpture romane en Saintonge*, p. 294 y R. CROZET: “Saint Romain de Benet et l’abbaye de Sablonceaux”, *Congrès Archéologique de France*, CXIV Session, La Rochelle, 1956, pp. 205-209.

¹³² PH. GABET: “Le Constantin de la Sainte-Croix”, *passim*.

¹³³ Fuera del ámbito escultórico pertenecería al primer cuarto del XIII el fresco de dama y caballero de la capi-
lla templaria de Cressac-sur-Charente.

¹³⁴ Y. LABANDE-MAILFERT: “L’Église, Constantin et Samson. Façade de l’église de Parthenay-le-Vieux (début XIIème. s.)”, *L’iconographie des laïcs dans la société religieuse aux XI et XIIème. siècles. Estratto dal volume I Laici nella “societas christiana” dei secoli XI e XII. Atti della terza Settimana internazionale di studio*, Mendola, 21-27 agosto, 1965, Milano, pp. 515-518; p. 515.

¹³⁵ L. PRISMYCKI: *Sculpture romane en Saintonge*, pp. 332 y s.

¹³⁶ E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: “Héroes y arquetipos”, p. 20.

¹³⁷ El patrocinio regio y aristocrático sobre el mismo le habrían permitido contar con talleres de calidad, pero la falta de referencias textuales y la desaparición de su fábrica románica impiden extraer cualquier conclusión cronológica o atribuirle un papel de cabeza de serie.

núcleos se explica porque en estas fechas Benavente pasa a ser uno de los enclaves leoneses de la diócesis de Oviedo, mientras que en Toro puede invocarse sobre todo la proximidad geográfica¹³⁸.

En cuanto a la secuencia temporal de estas representaciones, entendemos que San Juan del Mercado y Villanueva son, por su fecha y calidad respectivas, las referencias esenciales. Villanueva sería el foco artístico irradiador para Narzana, Villamayor y San Pelayo a partir de la ejecución de sus capiteles en el último cuarto del siglo XII¹³⁹. Aún con las reservas que provoca el mal estado del capitel de San Pelayo de Oviedo, la superioridad estética del ciclo de Villanueva nos lleva a plantear el sentido de dicha corriente expansiva de Oriente a Centro y no al revés, como podría pensarse en principio por la centralidad y recursos del cenobio ovetense. Por último, en esa cadena escultórica los más sencillos relieves de Narzana y Villamayor son lo suficientemente parecidos y cercanos como para atribuirlos a un mismo taller.

Aunque Villanueva contenga la secuencia más rica, no está claro que sea la más antigua de este primer núcleo. La inscripción de San Juan del Mercado dirige hacia Zamora la recepción peninsular de la variante de la *despedida del caballero*; quizá desde allí fue recibida en el monasterio de Villanueva, y es mucho más seguro que ese sea el origen de la imagen de Sograndio, más próxima a los modelos zamoranos que a los asturianos.

A su vez, el origen ultrapirenaico de estos ejemplos zamoranos puede documentarse con facilidad. Las relaciones del Románico zamorano con el poitevino no son nada nuevo¹⁴⁰, así que no sería extraño que ese influjo constructivo se extendiera a la iconografía, más aún cuando la zona de origen de estas influencias posee abundantes ejemplos de escultura monumental con el tema de la *despedida del caballero*. En 1167 se documenta un *magister Giraldo* entre los pobladores a los que Fernando II concede fuero para poblar Benavente; es fácil ver en él a un maestro de obras, necesario en una ciudad de nueva creación, y su nombre indica un origen franco¹⁴¹.

Así, más allá de los Pirineos pueden hallarse algunos referentes iconográficos, menos cariñosos que los peninsulares, pero útiles por su prioridad cronológica. Es el caso de un capitel de la cabecera del monasterio benedictino de Cunault en que dama y caballero unen sus manos (1124-1140)¹⁴²; de otro de la fachada occidental de la abadía de las Damas de Saintes

¹³⁸ Si bien su construcción comienza en el reinado de Alfonso VII, las obras se continúan hasta bien entrado en el siglo XIII, documentándose donaciones para su conclusión en 1240 (G. RAMOS DE CASTRO: *Op. cit.*, p. 345).

¹³⁹ La transmisión se efectuaría por la cuenca del río Piloña, una de las vías naturales de expansión de las corrientes artísticas en el Románico asturiano (RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 360). Tales afinidades estilísticas fueron descritas como grupo *Villanueva-Sograndio* por NAVARRO ALONSO, con especial mención a las escenas de *despedida del caballero* (*Op. cit.*, *passim*). Un resumen de este trabajo se publicó con posterioridad en "Santa María de Villamayor, de *el Románico del grupo Villanueva-Sograndio*", *Valdediós*, Oviedo, 1973-74, pp. 13-26). A su vez, el Románico de Villanueva se relaciona con los territorios del N. de Castilla en los que esta iconografía también está muy presente, como hemos estudiado en otro trabajo (RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 361).

¹⁴⁰ J. YARZA LUACES: *Arte y Arquitectura en España (500-1250)*, Madrid, 1997, p. 257

¹⁴¹ P. MARTÍNEZ SOPENA e.a.: *Privilegios reales de la villa de Benavente (ss. XII-XIV)*, Benavente, 1996, doc. núm. 1. Se documenta población franca en Benavente (GONZÁLEZ RODRÍGUEZ: *Op. cit.*, p. 120), entre ellos un *Bernardus lemouicensis* en 1187.

¹⁴² La escena ha sido identificada en el Charroi de Nîmes (B. BRINCARD: *Op. cit.*, pp. 51-53).

en que la dama eleva los brazos de Saint-Roman-de-Benet, cuyos ejemplos parecidos se encuentran en los claustros catedralicios de S

El segundo modelo de esta zona segoviana-abulense; aquí el centro del capitel, como en San Ávila, donde una sirvienta siguiendo los modelos permiten identificar el de la zona ha datado éste hacia 1144, mucho tiempo anterior; no conocemos sino ejemplos de este tipo de capiteles neos¹⁴⁴. Es llamativo, por otra parte, la coincidencia de la ejecución del capitel abulense y su estilo con el de la zona de León, cuyo tipo se fecha hacia 1200¹⁴⁵.

El tercer modelo, en que la claridad a ejemplos franceses, incluye los seis ejemplos localizados en la zona de León y los restantes. El primero es el de la zona de León, fechado, como vimos, entre la segunda mitad del siglo XII y el inicio del XIII, y se relaciona sin embargo con los ejemplos de la zona de León con el capitel exterior del ábside de la catedral de León, en el que el caballero desarmado levanta la mano; en las dos la dama, tocada por el caballero, responde al saludo con la mano derecha; en el primero se ven seguir un modelo común, en el que el caballero levanta la mano derecha.

Junto a ellos, el tercer grupo de ejemplos se encuentra en el Museo Diocesano de León, donde G. Boto Varela lo acerca formalmente a modelos de la zona de León para la imagen de León y la de

¹⁴³ Una dama en pie levanta los brazos (G. BOTO VARELA: *La memoria de la catedral de León*, p. 319). Vid. también sobre esta zona de León, G. BOTO VARELA: *La memoria de la catedral de León*, La Rochelle, 1956, pp. 1-2.

¹⁴⁴ Podría invocarse a lo sumo un ejemplo de la zona de León (TONNELIER: *Op. cit.*, pp. 3-5).

¹⁴⁵ I. RUIZ MONTEJO: *Op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁶ RUIZ MALDONADO liga la figura de la dama en pie con la figura de la dama en pie en la fachada de la catedral de León, todos ellos de la zona de León (RUIZ MALDONADO: *La memoria de la catedral de León*, p. 14).

¹⁴⁷ R. SÁNCHEZ AMEIJERAS: *La memoria de la catedral de León*, pp. 389-391 y 406).

¹⁴⁸ G. BOTO VARELA: *La memoria de la catedral de León*, p. 14.

en que la dama eleva los brazos al ver partir al caballero (1150 ca.)¹⁴³; o del capitel de la nave de Saint-Roman-de-Benet, con dama y caballero coronados (segunda mitad del XII). Ejemplos parecidos se encuentran en el priorato de Saint-Saveur de Saint Macaire (Gironde) o en los claustros catedralicios de Saint-Saveur-d'Aix y Saint-Lizier d'Ariège.

* * *

El segundo modelo de esta variante iconográfica de la *despedida del caballero* define el foco segoviano-abulense; aquí ambos personajes van a caballo, ya uniendo sus manos en el centro del capitel, como en San Millán, ya en escenas de caza con halcón y sabueso, como en Ávila, donde una sirvienta sigue a la dama. La factura y proximidad geográfica de los tres capiteles permiten identificar el de San Vicente como modelo, y hay que recordar que Rico Camps ha datado éste hacia 1144, muy próximo por tanto a los primeros ejemplos franceses del grupo anterior; no conocemos sin embargo paralelos claros de esta variante más allá de los Pirineos¹⁴⁴. Es llamativo, por otra parte, el casi medio siglo que habría transcurrido entre la ejecución del capitel abulense y sus derivados segovianos, pues el templo de la Asunción de Duratón se fecha hacia 1200¹⁴⁵.

* * *

El tercer modelo, en que la figura del *vencido* acompaña a dama y caballero, se remite con claridad a ejemplos franceses, pero en la Península carece de un foco difusor claro que articule los seis ejemplos localizados¹⁴⁶. Tres de ellos destacan por su superior calidad sobre los restantes. El primero es el capitel doble del claustro de la colegiata de Santillana del Mar, fechado, como vimos, entre la segunda mitad del siglo XII y principios del XIII, que no se relaciona sin embargo con los ejemplos cercanos de Villanueva, Piasca o Aguilar de Campoo, sino con el capitel exterior del ábside de la colegiata de Toro, de datación cercana. En ambos el caballero desarmado levanta la mano saludando a la dama mientras su caballo pisa al ser deforme; en las dos la dama, tocada, viste igual – semejante por otra parte a los ejemplos asturianos –, y responde al saludo con el brazo, en Santillana con una palma en la mano. Ambos parecen seguir un modelo común, si bien el jinete de Toro va coronado y el de Santillana descubierto.

Junto a ellos, el tercer gran ejemplo de esta serie es el gran relieve que se conserva en el Museo Diocesano de León, del que señalamos su datación en el primer tercio del siglo XIII¹⁴⁷; Boto Varela lo acerca formalmente a la escultura de Oviedo, Ávila y Compostela, y remite su composición a modelos de la Francia atlántica, donde se encontraría un antecedente común para la imagen de León y la del exterior del ábside de la colegiata de Toro¹⁴⁸; Sánchez Amei-

¹⁴³ Una dama en pie levanta los brazos mientras el caballero parte (J. LACOSTE: *Sculpture romane en Saintonge*, p. 319). Vid. también sobre esta abadía R. CROZET: "L'Abbaye-aux-Dames de Saintes", *Congrès d'Archéologie de France*, La Rochelle, 1956, pp. 106-118.

¹⁴⁴ Podría invocarse a lo sumo un capitel de Saint-Trophime-d'Arlés, donde aparece el caballo de la dama (TONNELIER: *Op. cit.*, pp. 3-5).

¹⁴⁵ I. RUIZ MONTEJO: *Op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁶ RUIZ MALDONADO liga la figura del caballero del ábside de Toro con las de los caballeros conservados en Armentia y la catedral de León, todos ellos de aire cortesano, coronados y saludando a sus damas según el modelo constantiniano ("El caballero victorioso", p. 283; *El foco de Armentia*, p. 80).

¹⁴⁷ R. SÁNCHEZ AMEIJERAS atribuye la promoción del claustro al obispo Manrique de Lara (1181-1205) (*Op. cit.*, pp. 389-391 y 406).

¹⁴⁸ G. BOTO VARELA: *La memoria perdida*, pp. 100 y ss. y "1200 en León", pp. 100 y s.



Nôtre-Dame-de-la-Couldre de Parthenay (proc.).
Relieve del Museo Isabella Stewart Gardner de
Boston. Archivo de la Fototeca del Centre d'Études
Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers.

jeiras, por su parte, ha retomado su vinculación a la catedral de Laon, y subraya el conocimiento de los repertorios formales del gótico francés temprano¹⁴⁹.

Por último, habría que incluir en este tercer modelo el capitel del interior del crucero de Santa Marta de Tera¹⁵⁰, y los emparentados caballeros victoriosos de Carrión de los Condes y Armentia¹⁵¹.

A nuestro juicio es clara la influencia francesa occidental sobre estos ejemplos, forjada en el segundo cuarto del siglo XII (catedral de Burdeos o Châteauneuf-sur-Charente), y extendida en la segunda mitad de este siglo por el Norte peninsular, alcanzando sus mayores repercusiones en torno al 1200. Así, para las colegiatas de Toro y Santillana puede recordarse un capitel de la sala

capitular de la abadía de Saint-Georges-de-Boscherville (Seine-Maritime) y el de origen incierto que se conserva en el Museo del Louvre¹⁵². Con ellos, puede citarse el capitel quizá procedente del claustro de la catedral de Burdeos, que Gardelles data en 1130-1140¹⁵³, otro del claustro de la catedral de Saint Trophime d'Arlés, y otras piezas procedentes de Saint-Pierre-ès-Liens en Châteauneuf-sur-Charente (ca. 1130-1150)¹⁵⁴, Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres)¹⁵⁵, el desaparecido grupo de la Santa Cruz de Burdeos¹⁵⁶, el reaprovechado en la reforma gótica de Saint-Symphorien-de-Grézac¹⁵⁷, el desaparecido de la catedral de Notre-Dame-de-Lescar (Béarn, Pirénées-Atlantiques), el de la fachada occidental de la catedral de Notre-Dame-de-Rouen, etc...¹⁵⁸

¹⁴⁹ R. SÁNCHEZ AMEIJERAS: *Op. cit.*, pp. 391 y 395; dicha vinculación ya había sido propuesta por M.V. HERRÁEZ, C. COSMEN y M. VALDÉS: *Op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁰ Sobre esta iglesia vid. G. RAMOS DE CASTRO: *Op. cit.*, pp. 318-328.

¹⁵¹ Sobre ellos, ya APRAIZ subrayó la vinculación de ambos templos con el camino jacobeo (*Op. cit.*, pp. 393 y s.).

¹⁵² Vid. sobre el primero R. CROZET: "Nouveles remarques", p. 27 y H. LE ROUX: *Op. cit.*, p. 392; sobre el segundo F. BARON: *Op. cit.*, p. 57. En este tipo se insertaría también, fuera del ámbito de la escultura monumental, el fresco del muro interior occidental de la capilla de los templarios de Cressac-sur-Charente, datado a principios del s. XIII.

¹⁵³ Vid. sobre este capitel Ch. HIGOUNET (col. de J. GARDELLES y J. LAFaurie): *Bordeaux pendant le haut moyen âge*, Bordeaux, 1963, pp. 180-196; J. GARDELLES: *Sculpture médiévale de France à Bordeaux et dans le Bordelais*, Friburgo, 1974, pp. 20-23 y *Sculptures médiévales de Bordeaux et du Bordelais - sculptures romanes*, Bordeaux, Musée d'Aquitaine, 1976, p. 75, ficha núm. 65; sobre la vestimenta de la dama R. CROZET "Sur un détail vestimentaire féminin du XII^e siècle", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, janvier/mars, 1961, IV, pp. 55-57. En el capitel bordelés este capitel el marco arquitectónico se sustituye por un fondo arbolado de presencia frecuente en esta zona de Francia.

¹⁵⁴ J.B. RATTO: *Sculpture romane en Saintonge*, pp. 135-37.

¹⁵⁵ A. TCHERIKOVER: "La façade de l'église de Saint-Jouin-de-Marnes", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVIII^e année, núm. 4, octobre-décembre, 1985, pp. 361-383.

¹⁵⁶ PH. GABET: "Le Constantin de la Sainte-Croix", *passim*.

¹⁵⁷ P.M. TONNELIER: *Op. cit.*, pp. 1, 4 y *Sculpture romane en Saintonge*, pp. 191 y s.

¹⁵⁸ Esta nómina se multiplica si añadimos todas aquellas representaciones ecuestres en las que el caballero pisa al vencido sin la presencia de la dama, ya mencionadas en la península y numerosísimas en el Oeste francés y con extensiones puntuales en otras regiones del país (Surgères, Parthenay-le-Vieux, Civray, Torigni-sur-Vire, Tauriac, Melle, La-Chaussée-de-Saint-Victor, etc...)

Sobre todos ellos, recuerde el Museo Isabella Stewart Gardner la-Couldre de Parthenay (De la roca y no sobre el *vencido*, y el saludo de los caballeros con las patas traseras del caballo).

En resumen, no podemos hablar de una variante singular en esta última etapa intermedia en la evolución fechada hacia 1150¹⁶⁰; a lo sumo un mismo modelo, que la catedral de Pelayos (Segovia), Aguilar de Campoo (gráficas de aquéllos, en las que se ven los sonajes¹⁶¹).

Del análisis de la iconografía en el presente artículo se desprenden tipos de representaciones tan directamente con las mismas, (trinitaria, epigráfica...) ni su amplitud de misión de los modelos artísticos para buscar una vez más referencias.

¹⁵⁹ En esta iglesia, localizada en uno de los arcosolios y en los capiteles.

¹⁶⁰ M.A. GARCÍA GUINEA: *Et*

¹⁶¹ La iglesia de Pelayos se fechó en *Op. cit.*, pp. 11, 284 y s.) y la de Aguilar de Campoo en *Op. cit.*, pp. 11, 284 y s.)

etomado su vinculación a la
raya el conocimiento de los
gótico francés temprano¹⁴⁹.
e incluir en este tercer mode-
el crucero de Santa Marta de
los caballeros victoriosos de
Armentia¹⁵¹.

ra la influencia francesa occi-
os, forjada en el segundo cuar-
e Burdeos o Châteauneuf-sur-
la segunda mitad de este siglo
lcanzando sus mayores reper-
D. Así, para las colegiatas de
ecordarse un capitel de la sala
aritime) y el de origen incier-
citarse el capitel quizá proce-
n 1130-1140¹⁵³, otro del claus-
entes de Saint-Pierre-ès-Liens
-Marnes (Deux-Sèvres)¹⁵⁵, el
chado en la reforma gótica de
al de Notre-Dame-de-Lescar
catedral de Notre-Dame-de-

ón ya había sido propuesta por M.V.

amino jacobeo (*Op. cit.*, pp. 393 y s.).
OUX: *Op. cit.*, p. 392; sobre el segun-
de la escultura monumental, el fres-
rente, datado a principios del s. XIII.
FAURIE); *Bordeaux pendant le haut*
de France à Bordeaux et dans le Bor-
rdelais -sculptures romanes, Borde-
ama R. CROZET "Sur un détail ves-
mars, 1961, IV, pp. 55-57. En el capi-
o de presencia frecuente en esta zona

, *Cahiers de Civilisation Médiévale*,

p. 191 y s.
uestres en las que el caballero pisa al
imas en el Oeste francés y con exten-
Torigni-sur-Vire, Tauriac, Melle, La-

Sobre todos ellos, recuerda al ejemplo de la Catedral de León el caballero conservado en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston, que procede de la iglesia de Nôtre-Dame-de-la-Couldre de Parthenay (Deux-Sèvres). Aquí no hay dama y el caballo apoya su pata en una roca y no sobre el *vencido*, pero ambas piezas se asemejan en su gran formato, la actitud de saludo de los caballeros coronados, el tipo de silla, la pierna descubierta y la disposición de las patas traseras del caballo¹⁵⁹.

En resumen, no podemos jerarquizar escuelas o focos de difusión dentro del NW. peninsular en esta última variante unida por cierto aire de familia; incluso puede mencionarse alguna etapa intermedia en la efigie solitaria del *caballero victorioso* de Carrión de los Condes, fechada hacia 1150¹⁶⁰; a lo sumo sólo podemos creer que Santillana y Toro sean receptores de un mismo modelo, que la catedral de León reciba un segundo modelo, y que los ejemplos de Pelayos (Segovia), Aguilar de Bureba y Vallejo de Mena (Burgos) sean derivaciones iconográficas de aquéllos, en las que se añaden a las escenas elementos anecdóticos y nuevos personajes¹⁶¹.

* * *

Del análisis de la iconografía románica de dama y caballero que hemos llevado a término en el presente artículo se desprende en nuestra opinión la necesidad de profundizar en tales tipos de representaciones a través todas las fuentes disponibles relacionadas directa o indirectamente con las mismas, sin importar su naturaleza (literaria, artística, documental, doctrinal, epigráfica...) ni su ámbito geográfico. Así, la complejidad y rapidez de las vías de transmisión de los modelos artísticos a fines del Románico obliga a superar la frontera pirenaica para buscar una vez más referentes iconográficos de la *dama* y *el caballero* en el país vecino.

¹⁵⁹ En esta iglesia, localizada en una de las rutas jacobeanas, se conservan fragmentos de otras figuras ecuestres en uno de los arcosolios y en los capiteles.

¹⁶⁰ M.A. GARCÍA GUINEA: *El arte románico en Palencia*, p. 119.

¹⁶¹ La iglesia de Pelayos se fecha, como ya apuntamos, en la primera mitad del siglo XIII (I. RUIZ MONTEJO: *Op. cit.*, pp. 11, 284 y s.) y la de Aguilar de Bureba a fines del XII (J. PÉREZ CARMONA: *Op. cit.*, p. 115).