



Facultad de Geografía e Historia

Grado de Historia del Arte

Curso 2021/22

Trabajo de Fin de Grado

La inclinación al pecado permanece

El erotismo en las pilas bautismales románicas de Palencia

Autora:

Carla Álvarez Martín

Tutor académico:

Julio Vázquez Castro

Resumen:

En este trabajo se pretende hacer una aproximación a la iconografía de la lujuria en las pilas bautismales de la provincia de Palencia. Para ello, se presenta un breve primer recorrido sobre la historia del bautismo y las pilas bautismales, y una recapitulación sobre la forma en la que se representa este pecado en el imaginario románico; para después centrarse en los ejemplos concretos de la provincia de Palencia. Por último, se trazarán unas vías para su posible interpretación y se analizará la función de esas elocuentes imágenes en un lugar tan concreto como las pilas bautismales en el interior de las iglesias

Palabras clave: Románico – Pilas bautismales – Iconografía – Lujuria – Románico Palentino

Abstract:

The aim of this paper is to make an approach to the iconography of lust in the baptismal fonts of the province of Palencia. For this, a brief first tour on the history of baptism and baptismal fonts is presented, and a recapitulation on the way in which this sin is represented in the Romanesque imaginary; to then focus on the specific examples of the province of Palencia. Finally, some ways for its possible interpretation will be traced and the function of these eloquent images in such a specific place as the baptismal fonts inside the churches will be analyzed.

Keywords: Romanesque – Baptismal fonts – Iconography – Lust – Palentine Romanesque

Resumo:

Neste traballo preténdese facer unha aproximación á iconografía da luxuria nas pilas baptismais da provincia de Palencia. Para isto, preséntase un breve percorrido sobre a historia do bautismo e as pilas baptismais, e unha recapitulación sobre a forma na que se represente este pecado no imaxinario románico; para despois centrarse nos exemplos concretos da provincia de Palencia. Por último, vanse trazar unhas vías para a súa posible interpretación e vaise analizar a funcións desas elocuentes imaxes nun lugar tan concreto como as pilas baptismais no interior das igrexas.

Palabras clave: Románico – Pilas baptismais – Iconografía – Luxuria – Románico palentino

Índice

Introducción.....	1
Metodología.....	1
Objetivos.....	2
1. LAS PILAS BAUTISMALES	3
1.1 El bautismo y los primeros baptisterios.....	3
1.2 Las primeras pilas bautismales	5
1.3 Estructura y tipologías	7
2. LA LUJURIA	9
2.1 Los pecados en general y en el rural.....	9
2.2 Los temas y su localización	13
2.3 Teorías sobre su interpretación	17
3. EJEMPLOS ESTUDIADOS	19
3.1 Osorno.....	20
3.2 Robladillo de Ucieza.....	22
3.3 Guardo	26
3.4 Rebanal de las Llantas	30
Conclusiones.....	36
BIBLIOGRAFÍA	37
ANEXO FOTOGRÁFICO	41

Introducción

Si hay un elemento unificador de la provincia de Palencia éste es el Románico. De los altos picos de la Montaña Palentina hasta las infinitas llanuras de Tierra de Campos o el Cerrato, el común denominador es este estilo, que salpica con sus rotundos volúmenes numerosas villas y pedanías a ambos márgenes del Pisuerga. Hablar de Palencia es hablar de Románico, y es algo de lo que los palentinos debemos sentirnos orgullosos.

El Románico dejó su huella en la provincia, creando la identidad de una población que ha crecido a la sombra de iglesias, monasterios, relieves, portadas, inscripciones, capiteles... todo un conjunto patrimonial que, en ocasiones, constituye el único testimonio de viejos asentamientos rurales completamente desaparecidos a día de hoy.

Por ello, como pequeño homenaje a mi hogar, en este trabajo se pretende hacer una aproximación a la curiosa iconografía erótico-sexual que podemos encontrar en algunos ejemplares de pilas bautismales románicas conservadas en la provincia y, sobre todo, buscar una significación a estas inusuales representaciones en un objeto litúrgico de semejante importancia simbólica, ubicado siempre en el interior de los templos.

Metodología

En cuanto al trabajo llevado a cabo, comienza con una recopilación bibliográfica sobre la importancia del sacramento del bautismo y la evolución de las primeras pilas bautismales hasta la Edad Media. De igual manera, se realizó un análisis sobre la consideración medieval de los pecados, en especial de la lujuria, y de la iconografía creada en el románico para referirse a estos temas, destacando la obra de J. Jerman y A. Weir, en la que se expone una gran recopilación de la iconografía medieval relacionada con la lujuria de nivel europeo.

Por último, se llevó a cabo un análisis de los casos concretos de pilas románicas de Palencia en las que se conservaba iconografía de carácter sexual o relacionado con la lujuria. Para ello, fueron esenciales las publicaciones de Garbiñe Bilbao López y Harriet

M. Sonne de Torrens, principales expertas sobre iconografía en pilas bautismales medievales; así como los trabajos publicados por la Fundación Santa María la Real sobre iconografía, pilas bautismales, y románico. Por otra parte, agradezco tanto a esta institución como al proyecto Baptisteria Sacra Index de la Universidad de Toronto, que tras contactar con ellos, me facilitaran amablemente fotografías de cada una de las pilas, que incluyo en el anexo fotográfico.

Objetivos

Mediante la realización de este trabajo se pretenden varios objetivos:

- En primera instancia, llevar a cabo un análisis sobre el significado de las pilas bautismales y el origen de este mueble litúrgico.
- Realizar un estudio de los peculiares y diversos motivos erótico-sexuales utilizados en el románico.
- Con esto, se busca crear una base que permita profundizar en cómo fue el desarrollo y difusión de estas imágenes desde sus orígenes, los motivos más característicos y su evolución, hasta la plasmación en un objeto litúrgico de tal importancia y simbolismo como es la pila bautismal, centrándonos en los ejemplos conservados en la provincia de Palencia.

1. LAS PILAS BAUTISMALES

1.1 El bautismo y los primeros baptisterios

Los ritos son manifestaciones de la sociabilidad del hombre, y por ello han condicionado su forma de vida desde el comienzo de su existencia. Además, son esenciales dentro de las religiones, ya que su configuración externa es realmente el testimonio de su existencia¹. Mediante el uso de los símbolos que conforman los ritos, cada religión crea su realidad idiosincrática, enlazando en una misma experiencia vital el mundo material y el mundo intangible. Siguiendo este pensamiento, Clifford Geertz (1995) afirma que los sistemas religiosos se conforman por “un racimo de símbolos sagrados, entrelazados en una especie de todo ordenado”, demostrando de esta forma la fuerte relación existente entre los ritos y los símbolos².

El rito bautismal no es sólo un sacramento dentro del cristianismo, sino que es el primero, imprescindible para participar en la fe, introduciendo al creyente en una nueva vida como hijos de Dios. Podemos considerarlo como una puerta de acceso que se debe cruzar para poder formar parte de la comunidad cristiana, por eso es, junto con la eucaristía, una de las prácticas más importantes del cristianismo³.

Aunque varios autores se han preocupado por la teología bautismal, los textos de Santo Tomás sobre el tema han sido un hilo conductor para el resto de eclesiásticos interesados en este misterio. Este teólogo distinguía tres dimensiones dentro de la práctica del bautismo: *sacramentum tantum* – signo externo que simboliza el efecto interior –, *res et sacramentum* – la expresión bautismal, significada por la ablución exterior, que demuestra la experiencia interior – y *res tantum* – la justificación interior, el verdadero significado sin ser éste un símbolo⁴. A partir de esto, se fueron planteando diferentes cuestiones alrededor del rito, y es quizá la definición de Duns Escoto, escrita en los primeros años del siglo XIV en su *Opus Oxoniense IV*, la más precisa, ya que lo define como “el sacramento por el que el alma es purificada del pecado” y desarrolla su base

¹ CONTRERAS GALLEGO, Manuel (1998). “La eficacia simbólica del agua en el ritual cristiano del bautismo”. En *Gazeta de Antropología* (nº 34, art. 8). p.2.

² GEERTZ, Clifford (1995). *La interpretación de las culturas*. p. 107, 120.

³ BARAHONA, Ángel y GAVIRA, Sol (1994). *El bautismo según los padres de la iglesia*. p. 9.

⁴ BOROBIO, Dionisio (1996). *Bautismo durante la Edad Media*. p. 16-17.

“en la ablución del hombre terreno”, llevada a cabo con “agua corriente, acompañada de la pronunciación de palabras [...] invocando a la Trinidad”⁵.

Es tal la importancia del símbolo en el ritual bautismal, que podríamos afirmar que la eficacia de éste, que no puede funcionar fuera de su contexto, reside en sí mismo, y en la consideración tanto de quien lo administra como de quien lo recibe, haciendo renacer al bautizado en el pueblo de los herederos a la vida eterna. Al introducirse en la comunidad cristiana mediante este rito, comienza a formar parte de un organismo jerarquizado, donde su pertenencia le obliga a seguir una serie de normas, cuya aceptación promete la vida eterna, por lo que la Iglesia es la primera interesada en la administración de este sacramento⁶.

Uno de los primeros relatos bíblicos en los que se describe el rito del bautismo cristiano se encuentra en el libro de los Hechos, donde se relata el bautismo del eunuco etíope:

“Siguieron su camino, y llegaron a un lugar donde había agua. Entonces el etíope dijo:

-Aquí hay agua: ¿Hay algún impedimento para que me bautices?

Acto seguido, el etíope mando detener el carro, ambos bajaron al agua y Felipe bautizó al eunuco.” (Hech 8, 36-38)⁷

En un primer momento, autores como Pedro Lombardo, determinaron el momento de la institución del bautismo en el instante en que San Juan bautizó a Cristo en el Jordán, añadiendo también que no fue Cristo quien se purificó por el agua, sino que fueron las aguas de este río las que quedaron santificadas para siempre⁸, de forma que las prácticas bautismales se realizaron en aguas corrientes hasta el siglo II⁹. Esta espontaneidad se fue conteniendo, ya que era necesario un tiempo desde que la persona conocía por primera vez el Evangelio hasta la recepción del mensaje de Cristo y su verdadera fe, y simbólicamente se necesitaban lugares específicos para llevar a cabo el rito, entre otras

⁵ Juan Duns Escoto, como se citó en BOROBIO, Dionisio (1996). p. 18.

⁶ CONTRERAS GALLEGO, Manuel (1998). *Op. Cit.* p. 7.

⁷ Como se citó en GUERRA, José Luis (2004). “El lugar del bautismo: génesis y desarrollo de una práctica”. En *Revista del Centro Teológico de Las Palmas* (nº 34). p. 215.

⁸ BOROBIO, Dionisio (1996). *Op. Cit.* p. 18-19.

⁹ GUERRA, José Luis (2004). *Op. Cit.* p. 215.

razones por la temperatura de las aguas y la modestia requerida para un ritual de este tipo, por lo que el bautismo pasó a realizarse en pequeñas salas reservadas para ello junto a oratorios de cristianos pudientes, ya que es importante recordar la clandestinidad de estas primeras comunidades cristianas. Curiosamente, si hablamos de uno de los lugares de culto cristiano más antiguos, podemos señalar el Baptisterio de Dura-Europos, en Siria, datado de alrededor del año 250¹⁰.

Estos espacios evolucionaron entre los siglos IV y V, tras decretos como el Edicto de Milán, que permitieron las prácticas religiosas libremente, y los baptisterios se convirtieron en grandes edificios situados junto a las iglesias. Entre estos, podríamos destacar el baptisterio de San Juan de Letrán, construido sobre unas antiguas termas romanas en ruinas, sirviéndose de sus redes y canales de agua. Aunque este ha servido como modelo para muchas otras construcciones baptisteriales, hay una gran variedad de formas y tipologías que evidencian la presencia de un lugar destinado únicamente para el Bautismo¹¹.

En estos momentos, se realizaba el bautismo por inmersión, considerado como el más efectivo por simbolizar más fielmente todo el significado del sacramento. La palabra *bautismo* proviene del griego, del verbo *bapto*, que significa literalmente *sumergirse*, y por eso la inmersión resulta más representativa, ya que es “sumergirse, atravesar, pasar a la otra orilla, entrar y salir”¹².

1.2 Las primeras pilas bautismales

Desde el siglo XI la costumbre del bautismo por inmersión está prácticamente extinta, y en su lugar se llevaba a cabo el sistema por infusión, que consiste en derramar agua sobre la cabeza del bautizado¹³. La simbolización aquí no es tan intensa, y remite

¹⁰ GUERRA, José Luis (2004). *Op. Cit.* p. 217.

¹¹ GUERRA, José Luis (2004). *Op. Cit.* p. 219.

¹² ALDAZABAL, José (1989). *Gestos y símbolos.* p. 18, 124.

¹³ Por otro lado, existía también la práctica de bautismo por aspersion, que consistía en la proyección de agua a distancia, reservada para casos en los que hubiera que bautizar a grandes muchedumbres o para enfermos. En HERNANDO GARRIDO, José Luis (2011). “Las pilas bautismales románicas en Castilla y Leon: consideraciones sobre su iconografía”. En *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas.* p. 155.

más bien a la limpieza y purificación espiritual¹⁴. Es en este momento cuando los baptisterios comienzan a desaparecer para dar paso a las pilas bautismales, que muchas veces se instalaban en la misma ubicación en la que antes estaba situada la piscina bautismal¹⁵.

Las primeras pilas se realizaron en metal o en madera, pero se sustituyeron por la piedra, quizá por ser un material de características que pueden vincularse con Cristo, por su resistencia y perdurabilidad en el tiempo. Éste es, además de su funcionalidad, el motivo por el cual se han podido atesorar un gran número de pilas románicas en un buen grado de conservación, en muchas ocasiones como último rastro medieval de templos cuya arquitectura fue reformada tiempo después¹⁶.

La alta mortalidad infantil del periodo medieval significó el aumento en el número de bautismos a edades muy reducidas, una práctica que se había llevado a cabo durante toda la historia del cristianismo, por lo que fue la disminución de bautismo en adultos lo que provocó la desaparición de esta tradición y, en consecuencia, de los complejos ritos que lo acompañaban¹⁷. Esta evolución tipológica surge con cronologías dispares en diferentes regiones, así, por ejemplo, en la península, donde la generalidad del bautismo infantil está consolidada ya en la segunda mitad del siglo XII, nos encontramos con que desde el siglo XI la mayoría de iglesias contaban ya con su propia pila bautismal. En Francia, sin embargo, el uso de baptisterios independientes fue continuado durante los siglos XI y XII, y como ejemplo excepcional podríamos mencionar el caso italiano, donde la tradición continuó, y dejó como testigo los grandes baptisterios construidos entre los siglos XII y XIII, como son los de Pisa, Padua o Luca, entre otros¹⁸.

¹⁴ MEDIERO, M.^a Isabel (2006). “El bautismo y las pilas bautismales”. En *Revista de Arqueología*, (nº 308). p. 33.

¹⁵ ALDAZABAL, José (1989). *Op. Cit.* p. 124.

¹⁶ MEDIERO, M.^a Isabel (2006). *Op. Cit.* p. 33. Por desgracia, en los últimos años se han detectado varias denuncias de robos y expolios de estos objetos litúrgicos en varias provincias de España, al tratarse de objetos transportables, este tema se menciona las primeras páginas de HERNANDO GARRIDO, José Luis (2011). *Op. Cit.*

¹⁷ Para un interesante estudio acerca de la consideración de los mortinatos y su bautismo, y el protagonismo de las matronas como administradoras de emergencia del sacramento, consultar GONZÁLEZ HERNANDO, I. (2014).” Niños muertos sin descanso en la baja Edad Media: el caso de los no bautizados.” En *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, p. 159-180.

¹⁸ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*. p. 32.

En cuanto al rito llevado a cabo en la península, en *Las Siete Partidas* del rey Alfonso X, escritas alrededor de 1260, encontramos un importante testimonio sobre las costumbres populares del momento, y en el primer documento de esta compilación se describe la forma de llevar a cabo este rito. A grandes rasgos, los pilares de esta ceremonia, además de las fórmulas que el párroco debía repetir para limpiar de pecado al bautizado y que éste rechazara al demonio, se basan en la circulación del neófito desde las tinieblas hacia la luz espiritual. Este viaje simbólico se traslada al plano físico mediante la iniciación del rito en el exterior de la iglesia, en la puerta occidental, el lugar donde se ubicaba el mal; y la penetración en la iglesia a través del sacramento hasta la pila, que se situaba en el lado oriental, relacionado con la ciudad de Jerusalén y la salida del sol, por lo que evoca el reino de la luz de Cristo. Al perderse estas ceremonias con el prácticamente desaparecido bautismo en adultos, las pilas comienzan a situarse generalmente en un ábside septentrional o a los pies del templo, aunque se conservan una gran cantidad de ejemplos que no siguen ninguno de estos modelos¹⁹.

1.3 Estructura y tipologías

Las tres partes fundamentales de la pila bautismal son la copa, el fuste y la basa; y éstas pueden construirse por separado para unirse posteriormente, o estar realizadas en una sola pieza²⁰.

La copa es el elemento superior, que contiene el agua para el rito, por lo que es el elemento más grande de la pila, y el más susceptible de estar decorado. La diversidad formal que podemos encontrar en las copas responde a las creencias particulares de los promotores o a simbolismos específicos de las parroquias a las que pertenecen. Las copas circulares, evocadoras de la perfección y eternidad, son las más populares. Esta profusión puede relacionarse con el diseño de los primeros baptisterios, que tomaron esta figura para la forma de sus piscinas, así como para la planta de sus edificios²¹. También se han

¹⁹ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 32, 48, 49.

²⁰ MEDIERO, M.^a Isabel (2006). *Op. Cit.* p. 34.

²¹ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 52-53.

querido vincular estas copas con la matriz del bautizado, que ha sido engendrado por la Iglesia mediante el proceso de preparación, y que renacerá en el bautismo²².

Otra tipología muy común que podríamos incluir en las copas circulares, es la de las copas gallonadas, conformadas por estructuras elípticas con varios segmentos en forma de gajo que confluyen en el centro, conocidas popularmente como “pilas de concha”. Esta tipología se encuentra ya desde la época paleocristiana, y está envuelta de una gran carga simbólica, evocando la fertilidad del agua. De esta forma, la pila se presenta como el fecundo vientre espiritual. Ésta forma se puede encontrar aún en las veneras metálicas o naturales que se utilizan para llevar a cabo la infusión del agua en el bautismo hoy en día²³.

Las copas cuadradas podrían referir a la Jerusalén cuadrangular que se describe en el Apocalipsis, y a menudo son sostenidas por cuatro columnas, simbolizando así el universo que se sostiene en los puntos cardinales²⁴.

En cuanto a las copas poligonales, remiten a la mística numérica del Antiguo Testamento, muy presente durante la Edad Media, y predicada por autores como San Agustín en su obra *De Numero* o San Isidoro en *Liber Numerum*, que a su vez se basan en las tradiciones numéricas transmitidas desde la antigüedad greco-romana²⁵. Por esto, podemos encontrar copas de forma hexagonal, simbolizando la consideración del número seis como *forma perfectionis*, razón por la cual, según San Agustín, Dios eligió este número para completar su obra de la Creación. El sacramento está además muy vinculado con este pasaje bíblico, ya que se considera que éste se reproduce sobre el espíritu del bautizado cuando se lleva a cabo el ritual. Otra tipología que podemos encontrar es la de las copas octogonales, remitiendo a la resurrección del alma del neófito. El número ocho se asoció a la Resurrección de Cristo, ya que este milagro se produjo el día siguiente a un sábado, lo que correspondería con el octavo día de la semana judía²⁶. Para el cristianismo, el doce es el número sagrado por antonomasia, por lo que no pueden faltar pilas

²² GUERRA, José Luis (2004). *Op. Cit.* p. 222.

²³ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 53.

²⁴ GUERRA, José Luis (2004). *Op. Cit.* p. 223.

²⁵ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 56.

²⁶ GUERRA, José Luis (2004). *Op. Cit.* p. 221.

bautismales de forma dodecagonal. Dentro de este rito, podría relacionarse el número doce con la Jerusalén Terrena, que simboliza la Iglesia, y a la que se accede por el bautismo para así poder formar parte de los elegidos que alcanzarán, a través de sus doce puertas, a la Jerusalén Celeste²⁷.

Contra estas formas que simbolizan el renacimiento del bautizado, encontramos las copas rectangulares, vinculadas con la forma de las tumbas. Los evangelios relacionan constantemente la idea de la muerte con el bautismo. Esto fue desarrollado más tarde por los Padres de la Iglesia, que consideraron la triple inmersión realizada en el rito antiguo como una imitación a los tres días en el sepulcro, y el surgir de entre las aguas como la salida de éste. Por esto, muchas doctrinas consideraron la piscina bautismal como una tumba mística²⁸.

Las partes que sustentan la copa son el fuste y la basa. Estas piezas pueden estar presentes o no, ya que en las pilas más antiguas la copa se colocaba directamente sobre el suelo o, en ocasiones, solo sobre un pequeño pedestal. En cuanto a las formas que pueden adquirir, las basas suelen ser de tipo cuadrangular o circular, mientras que los fustes pueden tomar, además de estas formas, estructuras poligonales. La complejidad decorativa de estos elementos suele estar estrechamente relacionada con la cantidad económica de la que se dispusiera, por lo que podemos encontrar enormes diferencias resultantes entre los ejemplos más sencillos y lisos, hasta los más ornamentados y complejos, incluyendo en muchas ocasiones escenas de la vida de Cristo o temas vegetales como símbolo de la renovación vital²⁹.

2. LA LUJURIA

2.1 Los pecados en general y en el rural

En su obra *Moralia in Job*, escrita a finales del siglo VI, Gregorio Magno establece los siete pecados capitales, creando así uno de los textos que mayor importancia e

²⁷ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 57.

²⁸ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 57.

²⁹ MEDIERO, M.^a Isabel (2006). *Op. Cit.* p. 35.

influencia tendrían sobre la sociedad medieval a partir de ese momento. Pero la lista de pecados que Gregorio muestra no es la primera en presentarse dentro de los círculos eclesiásticos medievales, ya que desde el siglo III encontramos que los Santos Padres de la Iglesia se habían preocupado por estudiar y catalogar la problemática del pecado y la penitencia, destacando, entre otros, los tratados de Clemente de Alejandría, Tertuliano u Orígenes. El interés hacia esta temática continúa durante el siglo IV con obras como las de Lactancio, San Ambrosio o San Juan Crisóstomo. Será Evagrio el Póntico quien, en un intento por establecer una regulación en el tema, escriba dos libros en el siglo IV en los que hable de los “ocho pensamientos o demonios” en los que se introducen todos los demás^{30 31}. Esta lista es modificada por su discípulo, Juan Casiano, que introduce algunas modificaciones en el orden de los mismos; y, por último, será Gregorio Magno quien tomará los escritos de este último para redactar la lista que finalmente influirá en la mentalidad de todo occidente, los cuales quedaron reducidos a siete: Vanagloria, Envidia, Ira, Tristeza, Avaricia, Gula y Lujuria; y establecido como raíz y origen de todos ellos, el Orgullo³².

En cuanto a la lujuria en particular, debemos señalar a San Agustín como el gran demonizador de este pecado, y quien apuntó hacia la idea de que debía identificarse la concupiscencia carnal como el pecado original y no como una consecuencia de este³³.

Vemos así como una de las preocupaciones fundamentales de la Iglesia en la Edad Media era el pecado y la desobediencia voluntaria a Dios, por lo que toda la producción artística producida en contextos religiosos va a adoptar una función doctrinal, lo que podríamos denominar como “Biblia de los Ilustrados”, en la que se contraponen imágenes del Bien y el Mal. De esta forma, la imagen de Dios o de la Virgen alude a la gloria o la eternidad del paraíso mediante la representación de la belleza, pero además se les expone

³⁰ En orden, la lista se compone de: Gula, Fornicación, Avaricia, Tristeza, Cólera, Acedía, Vanagloria y Orgullo.

³¹ MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene (2010). “«La femme aux serpents» Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval” En *Clío & Crimen: Revista del centro de Historia del Crimen de Durango* (nº 7). p. 141-142.

³² ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1996). *Imagen del mal en el románico Navarro* p. 135-137.

³³ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2005). “Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa”. En *Codex Aquilarensis* (vol. 21). p.14.

en actitud hierática, mostrando su lejanía con el mundo terrenal. Por otro lado, se busca el rechazo del mal por parte de la sociedad a través del recurso estético del feísmo, representando los horrores que pueden llegar a provocar las acciones inmorales para que así la población procure evitarlas³⁴. En cuanto a esta exhibición de pecados se refiere, el grupo con el mayor número de representaciones es el de la lujuria, ya que, junto con la gula y la avaricia, eran los más frecuentemente reprobados por el clero; tratándose concretamente la lujuria del pecado más asequible dentro de las más bajas clases sociales, ya que no conoce ningún tipo de distinción social³⁵.

Pero en la mentalidad popular, el pecado se veía de otro modo. Aunque la iglesia luchara fervientemente contra estas acciones, consideradas por sus doctrinas como reprobables, la opinión pública era mucho más compasiva en cuanto a la condena de estos temas se trataba, y cuando la iglesia les ilustraba con las atroces imágenes del castigo de los pecados, el público respondía muchas veces burlándose de la torpeza del ser humano por haberse dejado engañar por esos demonios, más que horrorizándose por la consecuencia de estos actos³⁶.

Para comprender hasta donde llegaban los límites del recatamiento dentro de las representaciones que el mundo religioso aceptaba, conviene en primer lugar desmentir la rígida disciplina con la que se suele vincular la moralidad de los clérigos de entre los siglos XII y XIII³⁷. Atendiendo a las descripciones de Sánchez Albornoz sobre la ciudad de León en el siglo X, M^a Inés Ruiz Montejo afirma que podemos deducir tres aspectos que nos ayudan a hacernos una idea de cómo era la mentalidad de la sociedad en este siglo, mentalidad que se extendería en los siguientes siglos. En primer lugar, que la sensualidad funcionaba como un incentivo dentro de la pobreza y dureza de la vida de la población; en segundo lugar, que esta sensualidad había de coexistir con las populares creencias religiosas y sus prácticas; y, por último, que los clérigos participaban de la vida

³⁴ ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza. (1996). *Op. Cit.* p. 135.

³⁵ TOBALINA PULIDO, Leticia. (2014). “Entre pecados y pecadores: el sexo en la Edad Media y su representación en la plástica escultórica románica”. En *Amor y sexualidad en la Historia*. p. 465.

³⁶ FOSSIER, R. (2017): *Gente de la Edad Media*. p. 83.

³⁷ RUIZ MONTEJO, M.^a Inés (1978). “La temática obscena en la iconografía del románico rural”. En *Goya: Revista de arte* (nº 147). p. 139, la autora añade además que esta visión que tenemos hoy en día está condicionada por la rígida disciplina impuesta en el siglo XVI por el Concilio de Trento.

cotidiana como cualquier otro vecino, sin descuidar por supuesto sus obligaciones como eclesiásticos³⁸. Por si esto no fuera suficiente para exponer la liviandad del clérigo rural hispano, en una carta fechada en el último cuarto del siglo VIII escrita por el Papa Adriano I, se dirige un apartado especialmente a los obispos españoles, condenando, entre otros aspectos, las prácticas de los sacerdotes que “aun viviendo el varón, tomaban las mujeres en connubio”³⁹.

Pero no eran solamente los clérigos ibéricos los que faltaban a los dictámenes que les llegan de los altos mandos, ya que la conocida Poesía de los Goliardos, literatura medieval de los siglos XII y XIII, donde frecuentemente y de manera libre y directa, se trataban temas relacionados con los placeres de la carne⁴⁰, atribuye tales conductas de manera generalizada a todo clérigo europeo. Sirviéndonos de estas obras literarias, podríamos considerar la lujuria como el pecado más común dentro de esta sociedad, el amor sensual como una de las limitadas recompensas que el hombre humilde podría recibir, a pesar de encontrarse frecuentemente con el sentido de culpabilidad por ello; y finalmente, que estas actitudes entregadas al placer aparecían en mayor medida en la población joven⁴¹.

Esta conciencia bulliciosa se encontraba presente de igual manera en la cultura popular, cuya aguda originalidad festiva y sus formas podrían considerarse como uno de los campos menos estudiados de la creación popular, motivo por el que no nos ha sido revelado toda la profundidad de su creación. La principal manifestación cómica popular en la que podemos apreciar ese sentimiento de ruptura con el carácter serio de la cultura oficial, es la fiesta del Carnaval, que ocupaba un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Esta festividad se consideraba un tipo de “segunda vida”⁴², desarrollado, en la práctica, al margen de la Iglesia y del estado feudal, pero supeditado siempre al consentimiento de estas instituciones, manifestando de esta forma la tolerancia

³⁸ RUIZ MONTEJO, M.^a Inés (1978). *Op. Cit.* p. 140.

³⁹ DENZINGER, Enrique (1963). *El magisterio de la Iglesia.* p. 93.

⁴⁰ ARIAS Y ARIAS, Ricardo (1970). *La poesía de los goliardos.* p. 8: el autor además indica que estos temas se relacionaban estrechamente con otros pecados y vicios, como la gula o los temas de taberna y del camino.

⁴¹ RUIZ MONTEJO, M.^a Inés (1978). *Op. Cit.* p. 141.

⁴² BATJIN, Mijaíl. (2003, 9^a ed.): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais.* p. 4-5.

tácita a unas actividades y representaciones alejadas de sus centros, pero sometidas a sus directrices⁴³.

2.2 Los temas y su localización

La obsesión del Románico por castigar la lujuria derivó en multitud de imágenes, aunque la más representativa es la conocida como *femme aux serpents*, que muestra la imagen de una mujer siendo mordida, en sus pechos y su sexo, por serpientes o sapos. Esta iconografía combina dos elementos asociados dentro de la iglesia con el Demonio y la incitación a la tentación, que son la mujer y los reptiles, fundamentalmente la serpiente, entre otras razones, por ser el animal en el que se encarnó el mal e incitó a Eva a pecar⁴⁴. Y aunque la temática predominante en el románico sea testamentaria, hay que tener en cuenta que los artistas del románico raramente tomarían la Biblia como fuente principal en la simbología de sus creaciones⁴⁵, y su inspiración provendría principalmente de las interpretaciones que los Padres de la Iglesia dieron de las Sagradas Escrituras y la difusión de estas apreciaciones mediante fenómenos como la peregrinación, que favorecerían la asimilación de una misma estética alrededor de prácticamente todo el continente⁴⁶.

Conviene mencionar la interesante evolución que sufrió esta iconografía a lo largo de la historia⁴⁷ y que, a grandes rasgos, comienza en la Antigüedad Clásica con la figura de *Tellus* o *Tierra Madre*, que representaba la fecundidad de la tierra mediante una diosa semidesnuda tendida sobre un paisaje natural que amamanta a niños y animales, en ocasiones también serpientes. El arte carolingio comenzó a introducir a esta diosa en el ciclo pascual, asociándola con la personificación del Océano y con un valor cosmográfico, con ejemplos como el del *Codex Áureo de San Emerano y Ratisbona*, de finales a siglo IX, donde ese sentido cósmico permanece, pero la iconografía ya se aleja

⁴³ RUIZ MONTEJO, M^a. Inés (1978). *Op Cit.* p. 142.

⁴⁴ WEIR, Anthony y JERMAN, James (2013). *Images of lust: Sexual carvings on medieval churches.* p. 58, 61.

⁴⁵ WEIR, Anthony y JERMAN, James (2013). *Op. Cit.* p. 64.

⁴⁶ DEL OLMO, Ángel (1999). *Iconografía sexual en el románico.* p. 125, 133.

⁴⁷ Evolución en la que Jacqueline LECLERCQ-KADANER, profundiza en «“De la Terre-Mère á la Luxure. A propos de “la migration des symboles”», Cahiers de Civilisation Médiévale, XVIII (1975).

de su representación antigua. Esto nos lleva hasta mediados del siglo XI, donde encontramos una imagen que sigue simbolizando la fecundidad y la Tierra pero que, al insertarse en el ciclo sacro, se convierte en una naturaleza desbordante y festiva ante la Resurrección de Cristo, como podemos ver en una imagen del *Exultet* de la Biblioteca Apostólica (Barb. Lat., 592) (Imagen 1) ⁴⁸. Esta última obra es, en opinión de V. R. Nodar Fernández (2002)⁴⁹, el verdadero precursor para un capitel realizado en el deambulatorio de la Catedral de Santiago de Compostela (Imagen 2), que sería una de las primeras ocasiones en las que la imagen de la mujer con serpientes cambió radicalmente de significado para pasar de algo positivo, la fecundidad de la Tierra-Madre, a ilustrar el castigo de la lujuria en el cristianismo. Aunque algunos autores interpretaron este cambio semántico como consecuencia de un error de interpretación por parte de los escultores medievales no familiarizados con estas alegorías tomadas de la cultura clásica, parece que en realidad estos artistas utilizaron conscientemente el motivo de la Tierra Madre adaptándolo a un nuevo significado moralizante⁵⁰, basándose en los primeros modelos de la *femme aux serpents*, que habían comenzado a aparecer decorando templos como San Martín de Frómista (Palencia) o el panteón de San Isidoro de León, y desde los que se generaría la expansión y asentamiento de este motivo por España y Francia.⁵¹

Aunque podría relacionarse la imagen de la **mujer devorada por monstruos andrófagos** con la de la *femme aux serpents*, por tratarse ambas de figuras que están siendo atacadas por seres aberrantes, ésta se ve mucho más influenciada por las imágenes tan difundidas por los grandes centros de peregrinación en las que una boca infernal devora a los pecadores para así introducirlos en el infierno. Entre estas representaciones del infierno, destacan algunas escenas como las del tímpano de la catedral de Conques o imágenes como la del *Juicio Final* del Salterio de Winchester, donde las estructuradas escenas que ilustran a los justos se contraponen con el caos que se desprende del espacio reservado para los pecadores⁵². Un ejemplo de estos engullimientos infernales lo

⁴⁸ MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene (2010). *Op. Cit.* p. 152-155.

⁴⁹ NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2002). “De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago”. En *Sémata: Ciencias sociais e humanidades* (vol. 14). p. 335-347.

⁵⁰ NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (2002). *Op. Cit.* 335-347.

⁵¹ HUERTA HUERTA, Pedro Luis. (2006): “Las visiones infernales: pecados, pecadores y tormento”. En *Poder y seducción de la imagen romanica*. p. 94.

⁵² HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2006). *Op. Cit.* p. 104,106.

encontramos en portada de la iglesia del Crucifijo, en Puente la Reina (Navarra), donde solo alcanzamos a ver la mitad inferior del cuerpo de la mujer, que se halla desnudo, exhibiendo así la naturaleza del pecado por el que ha sido castigada ⁵³.

Es común también encontrar figuras de **exhibicionistas** dentro de la escultura románica, tanto masculinos como femeninas, que suelen acompañarse además de músicos, juglares y bailarines, situándose de esta forma en un ambiente que se enmarca totalmente dentro del contexto moralizador de la época⁵⁴.

Aunque pueden aparecer en diferentes formatos y soportes, cuando se representan por parejas lo más común es verlos en capiteles afrontados o en canecillos contiguos mirando hacia el frente. En unos canecillos de San Pedro de Tejada (Burgos) (Imagen 3) se encuentra un ejemplo interesante, en el que una pareja, completamente vestida, levanta sus ropas para mostrar sus partes íntimas. Esta pareja se puede relacionar con la forma en la que, según cuenta Aymeric Picaud en el *Liber Sancti* del *Codex Calixtinus*, los navarros se calentaban junto al fuego:

“...los navarros, mientras se calientan, se enseñan sus partes, el hombre a la mujer y la mujer al hombre. [...]...los navarros fornican incestuosamente al ganado. Y cuentan también que el navarro coloca en las ancas de su mula o de su yegua una protección, para que no la pueda acceder más que él. Además, da lujuriosamente besos a la vulva de su mujer y de su mula. Por todo ello las personas con formación no pueden por menos de reprobar a los navarros”. ⁵⁵

Esto, además de demostrar el desprecio del autor por los navarros, nos muestra la condena del bestialismo que, junto con la homosexualidad, se conciben como grandes pecados, y sus representaciones, que aparecen en menor medida, son mucho más explícitas y brutales⁵⁶.

Pero por supuesto, en cuanto a la representación de parejas, resultan muy interesantes las **escenas de amantes y relaciones sexuales**. Estas pueden presentar los

⁵³ ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza (1996). *Op. Cit.* p. 143.

⁵⁴ NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2006). “Hacia una visión de la iconografía sexual: escenas procaces y figuras obscenas”. En *Poder y seducción de la imagen románica*. p. 203.

⁵⁵ Como se citó en NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2006). *Op. Cit.* p. 200-201.

⁵⁶ WEIR, Anthony y JERMAN, James (2013). *Op. Cit.* p.84.

más sutiles besos y caricias, como vemos en Santa María de Piasca (Cantabria) (Imagen 4), con una pareja besándose en la portada sur; o en uno de los canecillos de Santa María de Uncastillo (Zaragoza) (Imagen 5) donde los amantes están ya con las piernas entrelazadas, como preámbulo a las imágenes que se consideran como solicitudes obscenas. Entre éstas, podemos señalar uno de los canecillos de San Nicolas en Maizellais (Francia), donde la pareja aparece abrazada, e inusualmente coronada con nimbo, y la mujer está sosteniendo el miembro del hombre. De aquí, podemos pasar a las escenas de coito, como la de Fuentidueña (Segovia) (Imagen 6), en la que se personifica la posición social de cada personaje. Por un lado, la figura masculina podemos relacionarla con la del “rústico”⁵⁷, caracterizado por vestir con capa y capucha, y que ilustra como en las convenciones de la época se cargan este tipo de faltas principalmente sobre la gente del campo. El paso siguiente a éste, son las escenas en las que únicamente se presenta el momento de la penetración, como en algún canecillo en Cervatos (Palencia) (Imagen 7), donde el escultor ha colocado la figura de manera que la parte superior del cuerpo queda totalmente oculta.⁵⁸

Dentro de los personajes exhibicionistas existe también la figura del **onanista**, un personaje comúnmente masculino, que aparece masturbándose con una mano y acariciándose la barba o perilla con la otra, transmitiendo así un enigmático gesto de sabiduría. El ejemplo más representativo de esto es el que encontramos en uno de los canecillos de San Martin de Elines (Cantabria) (Imagen 8). Cercano a este último ejemplo se encuentra el de Bárcena de Pie de Concha (Cantabria) (Imagen 9), donde una figura masculina acariciándose la barba muestra su sexo, pero en este caso su postura se acerca mucho más a la del **espinario**. Este modelo muestra a un hombre o mujer que, sentado, extrae una espina clavada en la planta de uno de sus pies, apoyando este en la rodilla contraria, postura mediante la cual, al colocarse en las zonas altas del templo, el espectador puede observar el miembro del personaje desde abajo⁵⁹. El origen de esta iconografía se encuentra en la de los espinarios clásicos, que representaban a deportistas tras sus entrenamientos, pero su connotación negativa se da a partir de obras como el

⁵⁷ NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2006). *Op. Cit.* p. 209.

⁵⁸ WEIR, Anthony y JERMAN, James (2013). *Op. Cit.* p. 90

⁵⁹ WEIR, Anthony y JERMAN, James (2013). *Op. Cit.* p. 91.

Mirabilia de la ciudad de Roma escrito por el Maestro Gregorio en el siglo XII, donde destaca la exhibición exagerada de los órganos sexuales de estas figuras. El auge de este modelo se da entre los siglos XII y XIII, y aunque la mayor parte de estas figuras se presentan de manera escultórica en canecillos y capiteles, podemos encontrar algún ejemplo pictórico e incluso pilas bautismales en la región de Gotland, decoradas con espinarios, por relacionarse con la extracción del pecado, como la pila de Hogrän (Suecia) (Imagen 10) ⁶⁰.

Otros elementos que se asocian a la lujuria en el imaginario románico, son algunos de los **monstruos y seres fantásticos** provenientes de los bestiarios. Uno de estos es el ejemplo de la sirena con dos colas, cuya iconografía además de recordarnos a las figuras de exhibicionistas acróbatas con los pies sobre la cabeza, aparece siempre acompañada de otros personajes acróbatas o músicos⁶¹. Además, los bestiarios alertaban a la sociedad sobre los peligros de las sirenas, ya que se consideraban seres que, a través de técnicas sensuales y sensoriales, las cuales eran su belleza y canciones, llevaban a los marineros al naufragio ⁶². Tanto esta imagen como otras, como los centauros, muestran a seres que se hayan metamorfoseando entre lo humano y lo animal, lo que a los ojos de la iglesia se mostraba como una amenaza sobre la pérdida de las virtudes humanas, al contrario de lo que estas imágenes simbolizaban en la mitología clásica, relacionadas siempre con el poder de los dioses.⁶³

2.3 Teorías sobre su interpretación

A pesar del gran interés que generan las representaciones de la lujuria y las imágenes obscenas de las construcciones religiosas medievales, los historiadores aún no han llegado a un acuerdo acerca del significado que podría esconderse dentro de este campo de la iconografía románica, aunque las teorías y opiniones al respecto no son escasas.

⁶⁰ GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2016). "*Espinario*".

⁶¹ RUBIO TOBAR, Joaquín (2006). "Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval". En *poder y seducción de la imagen románica*. p. 138-141.

⁶² WEIR, Anthony y JERMAN, James (2013). *Op. Cit.* p. 48-49.

⁶³ RUBIO TOBAR, Joaquín (2006). *Op. Cit.* p. 148.

De acuerdo con la opinión de algunos historiadores de finales del siglo XIX y principios del XX, la representación de estas temáticas era una herramienta para mostrar los diferentes castigos que se podía sufrir como consecuencia del pecado, es decir, con una intención moralizante y didáctica hacia la población. Así, Serrano Fatigati (1898) indica que la crítica a estos vicios se realizaba de una forma “naturalista, enérgica y sincera”, mostrando de este modo una realidad que debía ser muy frecuente⁶⁴. Comparte esta opinión Lampérez y Romea (1930), quien solo acepta como interpretación a estas imágenes “el deseo de poner a la vista de las rudas gentes medievales todos los horrores del pecado, no por modo simbólico, poco comprensible a los analfabetos, sino con la realidad a la vista”⁶⁵, y determina como esos métodos, aunque hoy en día pudieran parecer chocantes, no lo eran para el público del siglo XII.

Para autores que difundieron importantes obras sobre el arte románico alrededor de la década de los sesenta, como Pérez Carmona, estas expresiones, que provendrían de una intención moralizante por parte del clero hacia la población, terminaron por convertirse en las diversiones de los escultores que tallaban estos motivos dentro y fuera de los templos. Así, García Guinea, coincidiendo con él, nos indica que estas representaciones, a pesar de su presunto descaro, eran esculpidas sin reparo por los artistas medievales⁶⁶.

Para Ángel del Olmo, la explicación a estas representaciones viene de la mano de una necesidad repobladora existente en un periodo caracterizado por las hambrunas, la escasa esperanza de vida y las grandes mortandades. Si a estos factores les añadimos la necesidad, por parte de los poderes públicos laicos y eclesiásticos, de mano de obra para ocupar las prestaciones laborales, militares y sociales en general, se explica ese persistente objetivo en aumentar la población. Para este autor, la iconografía sexual que tan toscamente aparece labrada en las construcciones religiosas, no guardaba relación alguna con el erotismo – concepto que considera paradójico teniendo en cuenta la

⁶⁴ FATIGATI SERRANO, Enrique (1898). “Apologos y trabajo humano. Sección de Ciencias históricas”. En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (vol. 6, nº 62). p.19.

⁶⁵ LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente (1930). *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*. p.61.

⁶⁶ NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2006). *Op. Cit.* p. 215.

aversión del clero hacia el mismo – y solo se pretendía plasmar una realidad cotidiana. Esto se apoya además en que las mujeres que aparecen representando escenas de coito, se representan togadas o con el cabello velado, característica que las clasifica como mujeres casadas, evidenciando así la legitimidad del acto como necesario para procrear. Esto se ve aún más acentuado si nos situamos en el contexto de la Península Ibérica, donde esta necesidad de aumento en la población se ve intensificada por la presión del frente musulmán en la ocupación territorial, factor que explica el centrado interés de las clases poderosas por castigar el matrimonio con individuos de una religión diferente para así crear una red fuerte de población cristiana, necesaria en este caso tanto en soldados que protagonizaran las cruzadas, como en pobladores para ocupar los territorios conquistados⁶⁷.

Inés Ruiz Montejo se plantea si estas singulares representaciones podrían ser el resultado de la inexperiencia técnica de los artistas o si, por otro lado, pudieran expresar simplemente unas conductas comunes dentro del contexto de la cultura popular en la que estos escultores se ubican. De cualquier forma, la autora deja en el aire una tercera cuestión, ya que no se explica que desde las grandes élites de Cluny se acepten tales temas, que parecen no ser afines a los principios didácticos y moralizadores en los que se basan sus creaciones artísticas⁶⁸. Para resolver esta última pregunta, podemos acercarnos a estudios más recientes sobre el tema, como el de Coomaraswamy, que rechaza la idea de que estas imágenes pertenezcan únicamente al imaginario individual de un grupo concreto de artistas, y cree que podrían mostrar “la expresión de una conciencia unánime perteneciente a una comunidad orgánica e internacional”⁶⁹. Coincide con esta opinión Nuño González y añade que esta conciencia unánime, además de hallarse en el bajo clero, estaría presente también en la mayor parte de la sociedad civil y del alto clero⁷⁰.

3. EJEMPLOS ESTUDIADOS

⁶⁷ DEL OLMO GARCÍA, Ángel (1999). *Op. Cit.* p. 240-247.

⁶⁸ RUIZ MONTEJO, M^a Inés (1978). *Op. Cit.* p.137.

⁶⁹ COOMARASWAMY, Ananda (2001). *Teoría medieval de la belleza.* p.9.

⁷⁰ NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2006). *Op. cit.* p.215-216

Actualmente, son 57 las pilas bautismales románicas catalogadas en la provincia de Palencia, con una mayor concentración de éstas en la zona noreste de la provincia. A pesar de conservar este elevado número de pilas, encontramos un bajo porcentaje que contengan motivos erótico-sexuales, un escaso 7%, es decir, tan solo en cuatro: las pilas de Osorno, Rebanal de las Llantas, Guardo y Robladillo de Ucieza; ubicándose las dos primeras en la zona central de la provincia, la conocida como Tierra de Campos, y las otras dos en un área más montañosa al norte de la provincia, la Montaña Palentina.⁷¹

3.1 Osorno

Situada en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, a los pies del templo, en el lado de la epístola, se encuentra esta pila bautismal, de 91 cm de altura y 113 cm de diámetro, con copa de forma troncocónica muy deteriorada que descansa sobre un tambor estriado, también dañado, que podría ser una gruesa columna romana reaprovechada⁷².

Toda esta pila se divide mediante una secuencia de arcos de medio punto en los que se insertan, en orden, las siguientes figuras: un centauro, una *femme aux serpents* (Imagen 11), Sansón desquijarando al león, una pareja de monstruos con forma de ave, y Daniel en el pozo de los leones (Imagen 12).

La mera existencia del centauro es vista por el cristianismo como un símbolo de lujuria y pasiones salvajes, ya que se trata de una criatura original del mundo clásico cuyo nacimiento surge de una unión carnal ilícita. Generalmente, las representaciones románicas de esta criatura, formada por el torso de un hombre y el cuerpo de un caballo, portan un arco entre sus manos, por lo que son clasificadas como sagitarios, y por ello su significado puede ser diverso, dependiendo del blanco al que ataquen⁷³. A pesar de esto, el centauro era muchas veces relacionado con la idea del hombre salvaje, al margen de la sociedad, que utilizaba el arco y las flechas para cazar, y en la península, concretamente, se vinculaba frecuentemente con la imagen del guerrero musulmán⁷⁴.

⁷¹ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 38,45.

⁷² MARTÍNEZ TEJERA, Artemio M. y HUERTA HUERTA, Pedro L. (2002). "Osorno". En *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Palencia (Vol 2.)* p. 1111-1112.

⁷³ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 130-131.

⁷⁴ SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2006). *The Female Body, Sexuality and Baptism in Medieval Iberia*. [Tesis doctoral]. p. 86.

En este caso, la cercanía del centauro – que, aunque se encuentra más erosionado, es muy similar al que encontramos en Guardo – y la *femme aux serpents*, podría sugerir la misma implicación lujuriosa que la pareja formada por la sirena y el centauro en Robladillo, como apunta Garbiñe Bilbao (1996), pero el centauro aquí cambia radicalmente su significado para ser un soldado de la moralidad, que asalta a la mujer lujuriosa. Si a esto le añadimos el simbolismo del resto de representaciones, con las prefiguraciones cristológicas de Daniel y Sansón, aludiendo a la muerte y resurrección, encontramos un ejemplo en el que el prototipo de la mujer con serpientes mordiendo su pecho, es la única escena que alude a la lujuria dentro de la pila⁷⁵.

El personaje de Sansón, que aquí, a causa del deterioro de la pieza, no se reconoce por su rostro, aunque sí por su melena y la silueta del león, fue muy utilizado en el románico de la región castellano-leonesa, sobre todo acompañado de otro personaje que sostiene la cola del animal, detalle que también se incluyó en este ejemplar. La victoria sobre el león reúne varias similitudes con la simbología del bautismo, que básicamente representa la victoria de una de las más famosas prefiguraciones cristológicas contra un león, animal que en la edad media se relacionaba con el mal, y por lo tanto en este caso, con Satanás. Similar significación se puede aplicar a la escena contigua, desarrollada en tres arcos, el central acogiendo a la figura de Daniel y los laterales con leones. Este episodio se vincula con el bautismo por la fosa en la que permanece Daniel, comparable con las tinieblas de las que libra el bautismo a la humanidad⁷⁶.

Por último, conviene mencionar las dos aves monstruosas, identificadas como grifos en alguna ocasión, aunque el deterioro de la pila impide concretar su naturaleza. Su carácter de animales monstruosos podría relacionarse con la figura del centauro, como criaturas salvajes que alteran el orden del universo⁷⁷. De tratarse de grifos, su significación, al igual que en el caso del centauro, es ambivalente, ya que puede considerarse un emblema de Cristo – por ser mitad águila, reina de las aves, y mitad león, rey de los animales terrestres – o como un representante del diablo, por la acepción que

⁷⁵ SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2006). *Op Cit.* p. 33.

⁷⁶ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 149-152.

⁷⁷ ÁLVAREZ DOCAMPO, Pilar (2000). *Animales fabulosos del románico en Asturias.* p. 129.

dio Hugo de San Víctor de estos como enemigos de Dios. Aun así, a pesar de la gran profusión de grifos esculpidos en el románico castellano, su representación en las pilas bautismales parece no tener una significación más allá de la presencia testimonial⁷⁸.

En todo caso, éste es el único ejemplar que estudiaremos en el que, en lugar de tratarse de un programa iconográfico que aborde la lujuria en su totalidad, se ha hecho una alusión indirecta a los peligros de este pecado mediante la figura de la *femme aux serpents*⁷⁹.

Por su tosca ejecución, y la popularidad de los temas que en ella se representan, se estima su realización alrededor de los últimos años del siglo XII, y supone el único vestigio del primitivo templo en el que se albergaba⁸⁰.

Teniendo en cuenta la contraposición de escenas que se da en esta pila, entre personajes de connotación negativa, como la *femme aux serpents* o los posibles grifos, frente a Daniel o Sansón, que tradicionalmente se mostraban como grandes vencedores y ejemplos de la virtud, e incluso se relacionaban sus pasajes con la victoria de Cristo sobre la muerte, podríamos concluir con que este ejemplar muestra al neófito o a los encargados de su educación, cómo el rito bautismal es el primer requisito para que el cristiano pueda conseguir, como Cristo, la vida eterna, resistiendo a los pecados por medio de su fe.

3.2 Robladillo de Ucieza

A los pies del templo de San Saturnino, en el lado de la epístola, se encuentra esta pila bautismal de 71 cm de altura y 103 de diámetro, único resto medieval de la iglesia. Está compuesta por una gran copa con forma troncocónica invertida que se apoya sobre una basa cuadrangular⁸¹. El borde superior se decora con una moldura sogueada, y bajo está, una cenefa vegetal de grandes hojas precede a la decoración figurativa, que recorre el contorno de la copa sin elementos de separación entre las diferentes escenas⁸².

⁷⁸ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 129.

⁷⁹ SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2006). *Op. Cit.* p. 33.

⁸⁰ MARTÍNEZ TEJERA, Artemio M. y HUERTA HUERTA, Pedro L. (2002). “Osorno”, *Op. Cit.* p. 1111-1112.

⁸¹ HUERTA HUERTA, Pedro L. (2002). “Robladillo de Ucieza”. En *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Palencia (Vol 2.)*. p. 1149-1150.

⁸² BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 306.

De nuevo, vemos representada la figura de un centauro (Imagen 13), en este caso, formando pareja con una sirena (Imagen 14), una combinación que se utilizaba frecuentemente entre los siglos XII y XIII para representar las relaciones ilícitas. Al igual que el centauro, la sirena está estrechamente ligada con el pecado, entendida en la Edad Media como una criatura que embelesaba a los marineros con su canto para hacerles naufragar⁸³. Consultando los bestiarios, podemos acercarnos a una idea de la visión de las sirenas en la Edad Media:

“La sirena, que canta tan bien que embruja a los hombres con su voz, [...] Nosotros, que cruzamos este mundo, somos engañados por un canto similar: por la gloria, por los placeres de este mundo, que nos dan la muerte, cuando amamos el placer: la lujuria, el bienestar del cuerpo, la gula y la embriaguez, el deleite del lecho [...] Siempre tendemos hacia ellos, nos corre prisa alcanzarlos. [...]. Entonces nos mata la sirena: es el Demonio, que nos lleva al mal, que nos lleva a sumergirnos tan hondo en los vicios, que nos encierra en sus redes. [...] pero hay más de un marino que sabe guardarse de ellas, y vigilar; mientras surca el océano, suele taparse los oídos para no escuchar el canto engañoso. Igualmente ha de comportarse el hombre prudente que pasa por este mundo: debe conservarse casto y puro, y taparse las orejas, para no oír pronunciar cosa alguna que pueda llevarle al pecado.”⁸⁴

En esta pila, la sirena exhibe una larga melena suelta y un busto prominente. Además, su doble cola de pez podría estar simulando la forma habitual de representar las piernas separadas en las exhibicionistas femeninas⁸⁵.

La siguiente figura se ha descrito comúnmente como un juglar que, desnudo, realiza un espectáculo de contorsionismo, lo que provoca una exhibición de sus genitales (Imagen 15)⁸⁶. Era habitual que los espectáculos acrobáticos se realizaran sin ropa, como una muestra de la sencillez y veracidad del ejercicio, pero la iglesia interpretó esto como una muestra más de la inmoralidad de este gremio, que era duramente criticado. Las profesiones juglarescas se consideraban un delito por la normativa cristiana, y por eso a quienes las llevaban a cabo se les tenía prohibido la recepción del bautismo y la

⁸³SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2006). *Op. Cit.* p. 86.

⁸⁴ Guillaume le Clerc (1210) como se citó en MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (Ed.). (1989). *Bestiario medieval*. p. 135.

⁸⁵ SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2006). *Op. Cit.* p. 84.

⁸⁶ HUERTA HUERTA, Pedro L. (2002). “Robladillo de Ucieza”, *Op. Cit.* p. 1149-1150.

comunión⁸⁷. Además, los Padres de la Iglesia, consideraron estos espectáculos como manifestaciones del culto pagano, llegando a denominarlos *pompa diaboli*, término al que, por otra parte, debía renunciar de manera explícita el neófito en el rito bautismal antiguo.⁸⁸

Aunque se ha interpretado en ocasiones como un intento de realización de un espinario⁸⁹, motivo muy repetido en las pilas bautismales de la región de Gotland, teniendo en cuenta el parecido gestual con los modelos clásicos que presentan estas pilas suecas, el resultado aquí se asemeja más a “un tullido dotado de cojones y con la pierna a la virulé” (Hernando Garrido, 2011)⁹⁰.

La primera aproximación al estudio de esta pila, por M^a Dolores Fajardo Yuste y Fulgencio Ruiz Bragado en 1995, presentó una teoría acerca de la iconografía de las siguientes escenas si bien, más tarde, fue puesta en duda.

En esta interpretación, encontramos a tres soldados, cubiertos por cotas de malla, dos de ellos luchando mientras el último, en postura encorvada, observa el combate (Imagen 16). A su lado, un personaje ataviado con traje talar y báculo (Imagen 17), por lo que se intuye que forma parte de la comunidad eclesiástica, sostiene a otro soldado con cota de malla, que se encuentra apresado por grilletes en sus pies (Imagen 18). En la siguiente escena aparecen dos personajes barbados y afrontados (Imagen 19), y uno de ellos, mientras extiende su brazo en actitud explicativa, sostiene con el otro el mango de un hatillo del que parecen sobresalir cadenas. Ambas escenas se han querido relacionar con episodios hagiográficos de liberación de prisioneros⁹¹. Aunque no se sabe a ciencia cierta, podrían corresponder con relatos de la cultura popular de la zona, ya que, por ejemplo, en la obra sobre la Vida de Santo Domingo de Silos, con varios de estos milagros atribuidos a sus espaldas, se narran episodios en los que el monje libró de la prisión a

⁸⁷ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 228.

⁸⁸ JEAN DANIÉLOU, Camelot. (1996). *Simbología y gracia del bautismo* p.15.

⁸⁹ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 229.

⁹⁰ HERNANDO GARRIDO, José L. (2011). “Las pilas bautismales románicas en Castilla y León: consideraciones sobre su iconografía”. En *Mobiliario y ajuar litúrgico*. p.193.

⁹¹ FAJARDO YUSTE, M^a Dolores y BRAGADO RUIZ, Fulgencio (1995). “Pilas de bautismo románicas en la provincia de Palencia. Estudio de seis nuevos ejemplares”. En *Actas del III Congreso de Historia de Palencia* (vol., 4). p. 483-484.

varios individuos originarios de la región, como Pedro de *Llantada*⁹², Juan Domínguez de Abia de las Torres o el joven Bellido, de Palencia⁹³.

Bajo esta interpretación, se encuentra una intención moralizadora sobre la neutralización de pecados como la lujuria y la violencia producida a través del sacramento bautismal, mediante la exhibición del desliz ante estas flaquezas⁹⁴.

Por otra parte, en la obra de Garbiñe Bilbao López (1996) se da una hipótesis diferente sobre los temas en esta pila, afirmando que se trata de un peculiar Descenso de Cristo a los Infiernos, probablemente por influencia de la cercana pila de Calahorra de Boedo, donde se desarrolla este mismo tema, aunque de manera mucho más estructurada y clara. Los tres personajes identificados anteriormente como soldados, se interpretan en este caso como demonios, con escamas y cuerpos de fisionomía desfigurada, que parecen corretear de forma irregular y caótica por la estancia, que representaría el infierno. Junto a ellos, un obispo sujeta a otro demonio, semejante a los anteriores, pero con una enorme carga lasciva añadida, ya que se encuentra con las piernas separadas mientras acerca su mano hacia sus genitales, de los que actualmente se conserva únicamente el rastro, probablemente por una mutilación moderna de la pieza. Esto sugiere que la razón por la que el eclesiástico podría haber sido condenado en el infierno hubiera sido una conducta lasciva en vida, además de denunciar estos escándalos tan comunes entre el clero hispánico⁹⁵.

Desentrañados los componentes de este infierno, llegaríamos a las dos figuras afrontadas que se sitúan libremente junto a ese espacio demoníaco. La primera de éstas, muestra a un joven barbado con túnica corta, detalle que complicó su identificación, hasta que se reconoció la cinta rayada de su cabeza como una corona de espinas. Efectivamente, esta hipótesis afirma que es la figura de Cristo, que se ha querido magnificar a través del estandarte que porta en su mano izquierda, convirtiéndolo así en un caudillo medieval, que salva a su acompañante del infierno⁹⁶.

⁹² Localidad inexistente en la actualidad, pero que se ubicaría muy cerca de la actual Lantadilla.

⁹³ HUERTA HUERTA, Pedro L. (2002). "Robladillo de Ucieza", *Op. Cit.* p. 1149-1150.

⁹⁴ HUERTA HUERTA, Pedro L. (2002). "Robladillo de Ucieza", *Op. Cit.* p. 1149-1150.

⁹⁵ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 171, 227.

⁹⁶ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 171.

La figura a la que Cristo indica la salida del infierno, aparece encorvada y con una gran túnica que cubre su cuerpo, además de lucir una larga barba que lo identifica como un anciano. Se ha establecido que correspondería con el personaje de Adán, que representaría a toda la humanidad siendo salvada del mal y reconducida a la vida eterna mediante la invalidación del poder del demonio; proceso que se busca llevar a cabo también a través de las fórmulas que integran el rito bautismal⁹⁷.

En cuanto a la posible cronología de esta pila bautismal, se debe situar su construcción en un momento avanzado del siglo XIII, ya que, a pesar de presentar un estilo rudo y esquemático, conviene mencionar la muy probable realización de esta pieza por manos de un taller de segunda categoría, en una zona rural donde el románico estuvo asentado de manera prolongada; además de que la iglesia medieval en la que se disponía, por lo que la precisión cronológica resulta comprometedor⁹⁸.

Aun así, teniendo en cuenta esta cronología tardía dentro del Románico, resulta claro que el taller encargado de realizar esta pieza trató de plasmar algún modelo que no llegó a comprender, ya que, si su inspiración proviniera del Descenso a los Infiernos de la pila de Calahorra de Boedo, hay unas evidentes diferencias compositivas y técnicas entre ambas. Aun así, considero que, dado el estado de deterioro en el que se conserva la pila, y su descontextualización en un templo del que es el único resto medieval, y en el que desconocemos si existiría un programa iconográfico en relación a la decoración de la pila; resulta casi imposible llegar a una solución acerca de su significado o de si trata de la plasmación de historias moralizantes de tradición local.

3.3 Guardo

Junto con esta pila bautismal, se conserva un arcosolio funerario tardogótico como único resto medieval de este templo. La pila se encuentra próxima a la cabecera, en la nave septentrional de la Iglesia de San Juan Bautista, aunque se cree que pudo pertenecer al extinto templo de Santa María del Castillo, donde la localidad tuvo su primer

⁹⁷ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 173-174.

⁹⁸ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 40.

cementerio, que permaneció en pie hasta 1895⁹⁹. Con copa de forma troncocónica invertida y sobre un pedestal moderno de forma octogonal, la superficie de esta pila de piedra arenisca de 105 cm de diámetro y 70 de altura, se divide en arcos de forma triangular sostenidos en columnas con capiteles rústicos y bajo los que se acoge una amalgama de escenas y personajes de todo tipo.¹⁰⁰

Bajo uno de estos arcos se sitúa un centauro (Imagen 20) que, de nuevo, presenta un significado negativo, ya que se encuentra dirigiendo el lanzamiento de su flecha hacia uno de los símbolos tradicionales de la virtud, personificado en un guerrero con espada¹⁰¹. Y aunque esta escena no aporta novedad alguna en cuanto a lo mencionado anteriormente sobre la significación del centauro en las pilas bautismales, conviene señalar la errónea identificación en los primeros estudios sobre esta pila de éste como un símbolo zodiacal como consecuencia de la ubicación anterior de la pila dentro del templo, que no permitía la visualización completa de la misma¹⁰².

En el registro inferior, comienza la representación de un tema inusual para el contexto bautismal, el Juicio Final, que además resulta curioso por la forma en la que libremente se ha interpretado este tema, de manera esquematizada y situando elementos de manera atípica. Como escena principal, varios sepulcros (Imagen 22), cuyas tapas se encuentran apartadas, mostrando a varios individuos incorporándose y despertando ante el inminente Juicio. A pesar de no incluir los elementos que comúnmente integran este tema, en el resto de registros de esta pila encontramos otros que parecen suplir esas ausencias de manera muy peculiar. Es el caso, por ejemplo, del original Tetramorfos en el registro superior, con las figuras simbólicas de los evangelistas dispuestas consecutivamente y en orden, ratificando el poder divino de la figura de la *Maiestas Domini*. De igual forma, la ausencia de las trompetas que convocarían a los muertos, se

⁹⁹ MARTÍNEZ TEJERA, Artemio M. (2002). "Guardo". En *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Palencia (Vol 1)* p. 645-646.

¹⁰⁰ MARTÍNEZ TEJERA, Artemio M. (2002). "Guardo". *Op. Cit.* p. 645-646.

¹⁰¹ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 132.

¹⁰² En GARCÍA GUINEA, Miguel A. (1975). *El arte románico en Palencia.* (p. 77) ya se menciona que la pieza se encuentra en un lugar de difícil acceso en el templo.

puede relacionar con la figura del gallo (Imagen 23), situado junto al primero de los sarcófagos del registro inferior.¹⁰³

Cabe destacar que éste es el único ejemplar en la provincia de Palencia en el que la figura del gallo es representada en una pila bautismal, aunque a pesar de esta novedad, tradicionalmente el gallo se había instaurado como símbolo de vigilia, y el Nuevo Testamento remite continuamente a su canto matutino como agente aclarador de las tinieblas de la noche, por lo que se utilizó reiteradamente como símbolo de la resurrección. Bajo esta premisa, parece lógica su participación en esta escena como figura que alerta de la llegada del Juicio Final y advierta al mundo del nuevo Día, a pesar de aparecer en un formato reducido y esquemático.¹⁰⁴

En cuanto a la bestia alada que se alza junto a los sarcófagos y el cuadrúpedo que se encuentra en el registro inferior, parecen una representación de los animales terrestres y marítimos inspirada en el Apocalipsis, donde se les describía vomitando cuerpos humanos. Aun así, la composición aquí quiere sugerir esta idea situando a los monstruos junto a los sarcófagos alados, lo que probablemente “indica que el cantero no llegó a comprender la significación de los modelos que le fueron facilitados”¹⁰⁵.

A continuación, la figura de un hombre desnudo (Imagen 23), en pie, con sus manos sobre sus genitales y las piernas levemente flexionadas, en alguna ocasión considerado como un onanista¹⁰⁶, se sitúa en el registro superior mientras, debajo, aparece una mujer desnuda, en horizontal, con las piernas separadas y los brazos extendidos. Podríamos considerar esta escena como la última integrante del Juicio Final y, al mismo tiempo, precedente de la narración sobre el perdón de los pecados que se sitúa a continuación.¹⁰⁷

¹⁰³ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 185.

¹⁰⁴ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 119-120.

¹⁰⁵ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 186.

¹⁰⁶ HERNANDO GARRIDO, José L. (2011). *Op. Cit.* p. 193.

¹⁰⁷ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 223.

Esta última es la más curiosa, ya que se narra una historia de redención mediante tres escenas albergadas cada una de ellas bajo el espacio de un arco, “en el más puro estilo de los comics”, conformada por tres escenas: tentación, caída y arrepentimiento¹⁰⁸.

En la primera (Imagen 23), un eclesiástico, probablemente un monje por el largo habito y la postura corporal rígida y correcta, es tentado por una mujer, de pelo suelto y cuerpo desnudo, que aproxima las manos hacia él. En la siguiente, hombre y mujer, ya desnudos, aparecen abrazados (Imagen 24), la mujer no solo ha seducido al eclesiástico, sino que parece que el escultor ha intentado representarles junto al templo, aunque de manera muy esquemática, mediante la introducción de un ángel a cada lado del intradós del arco donde se ubican. La última escena (Imagen 25), moraleja esperanzadora en esta historia, les muestra esta vez vestidos, de modo que se hace patente la recuperación de su dignidad, con la mujer de rodillas y las manos unidas en señal de arrepentimiento¹⁰⁹.

De nuevo, en este ejemplar se encuentra una denuncia a esos habituales deslices del clero hispánico, mientras que, al mismo tiempo, se relaciona esto con el dogma bautismal por el que, mediante el arrepentimiento, es posible alcanzar una nueva existencia espiritual para lograr la salvación en el Juicio Final.¹¹⁰

La cronología de esta pila se establece entre finales del siglo XII y principios del XIII, con un estilo que podría recordar al que encontramos en la pila de Rebanal de las Llantas, y en el que, a pesar de predominar la ejecución popular y la tosquedad, se presenta un tema y una composición compleja y original¹¹¹.

Al igual que en el ejemplo de Robladillo, aquí es muy probable que se trate, en el caso de la curiosa historia plasmada en la pila, de una anécdota o rumor transmitido popularmente en la zona, que se utilizaría como lección didáctica y que se trasladaría a este contexto por su vinculación en cuanto al perdón y limpieza del alma que suponían, tanto la redención, como el bautismo.

¹⁰⁸ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 225.

¹⁰⁹ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 225.

¹¹⁰ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1996). *Op. Cit.* p. 226, 261.

¹¹¹ MARTÍNEZ TEJERA, Artemio M. (2002). “Guardo”, *Op. Cit.* p. 645-646.

3.4 Rebanal de las Llantas

Ubicada en la iglesia de El Salvador, constituye el único resto medieval conservado en este templo, que fue reconstruido en el siglo XVI¹¹². Esta pila, de 91 cm de diámetro y 52 cm de altura¹¹³, está formada por una copa de piedra arenisca con forma troncocónica, sostenida sobre un pedestal de fábrica contemporánea, y se decora en tres franjas. En el borde superior encontramos una cenefa de sogueado perlado entre la que se inscriben cuádrupétalas, motivo similar al de la pila en Cantoral de la Peña; y en la parte inferior, una ruda línea serpenteante recorre el perímetro de la pieza. Es el registro central el que recoge la decoración figurada¹¹⁴.

Esta ornamentación se compone de cinco escenas profanas dispuestas a modo de friso corrido, sin separación entre las mismas, que se relacionan entre sí por constituir críticas hacia los espectáculos obscenos y violentos y, de manera encarecida, al papel de la mujer dentro de las corrupciones morales¹¹⁵.

Comenzaremos por la escena en la que un músico (Imagen 27) tañe uno de los instrumentos más comunes del momento, la vihuela de arco; y junto a él, una mujer – quizá de cierta posición social, por llevar una toca de barbuquejo – se deleita de la actividad. Aunque pudiera parecer una escena inocente, en el lenguaje medieval, como ya se ha comentado, la simple presencia del juglar ya denota cierta relación con el pecado. Asimismo, la postura relajada de los brazos y el cuerpo de la mujer y su cabeza inclinada, nos revelan como ésta deja llevar su cuerpo por la melodía que el músico interpreta; mostrando de esta forma la desidia física, que estaría acompañada por la del espíritu y, en definitiva, cómo ambas son sometidas por la seducción del pecado¹¹⁶.

¹¹² RODRIGUEZ MONTAÑÉS, José M. (2002). “Rebanal de las Llantas”. En *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Palencia (Vol 1)* p. 575-576.

¹¹³ HERNANDO GARRIDO, José L. (1993). “Nuevas esculturas tardorrománicas en el Norte de Palencia”. En *Codex Aquilarensis* (nº9). p.70.

¹¹⁴ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1997). “Iconografía de la lujuria. La mujer y los espectáculos en la pila bautismal románica de Rebanal de las Llantas (Palencia)”. En *Goya: Revista de Arte*. p.452.

¹¹⁵ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1997). *Op. Cit.* p. 456.

¹¹⁶ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1999). “Espectáculos inmorales y solemnidades religiosas: Ocho escenas de juglaría sobre pilas bautismales románicas españolas”. En *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval*. p. 260-261.

A su lado, la siguiente escena muestra una lucha entre dos contrincantes cuerpo a cuerpo, que es observada por una mujer que sostiene a un bebé en brazos. Los testimonios de la época revelan que estas exhibiciones eran otro de los espectáculos ofrecidos por los juglares, y que gozaban de gran popularidad entre las multitudes. Al igual que en la anterior escena, al ser una actividad del mundo juglaresco, la connotación pecadora está intrínseca, pero se pueden desentrañar más singularidades para matizar su significado. Por una parte, la representación de estos luchadores con el torso descubierto, añade cierta erótica al tema, lo que se hace aún más patente con la mujer que observa embelesada el espectáculo. Esta figura peca no solo por desatender sus obligaciones como madre al prestar atención a los luchadores, sino que también por exhibir el pecado ante el recién nacido, exponiéndolo a futuras tentaciones. Quizá esta escena quisiera pertenecer a una llamada de atención hacia los padres y padrinos del recién bautizado, con el fin de aleccionarlos sobre la responsabilidad en su educación¹¹⁷.

Es interesante mencionar también la hipótesis de Sonne de Torrens sobre este episodio, que afirma la errónea identificación del personaje que sujeta al recién nacido, siendo, en lugar de una mujer, como comúnmente se había indicado, un ángel que sostiene al niño en brazos como representación de la salvación humana¹¹⁸.

Si esto no fuera suficiente para demostrar la intención del programa iconográfico en esta pila, la siguiente escena está protagonizada por una mujer que sostiene firmemente entre sus manos a unas serpientes que muerden sus pechos, la famosa *femme aux serpents* (Imagen 28). Comentada ya toda la simbología tras este motivo, centraremos el interés en la figura secundaria de esta escena. Para algunos autores, como Bilbao López (1996) o Hernando Garrido (1993), este personaje, al hallarse tocado se identifica como otra mujer, a la que las serpientes están comenzando a apresar, retorciéndose entre sus piernas, mientras ella interpone la palma de su gran mano delante del pecho. Sin embargo, Sonne de Torrens vuelve a proponer una lectura alternativa, identificando al personaje principal

¹¹⁷ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe. (1999): *Op. Cit.* p. 262-263.

¹¹⁸ SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2009). "Illicit sex and *Alcahuetas* un Medieval Castile: The Pictorial Program in the Rebanal de las Llantas Baptismal Font". En *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literature & Cultures* (vol. 38.1). p. 101: La autora basa su afirmación en que la figura tiene alas y en su semejanza con las repetidas imágenes de este tipo de ángeles en las pilas grabadas entre los siglos XII y XIII por el taller sueco conocido como *Majestatis*.

como a Eva, y al secundario como Adán, que sugieren de esta forma el protagonismo de la mujer en el pecado original¹¹⁹.

La siguiente escena continúa la línea de las anteriores, criticando los comportamientos agresivos y lujuriosos, pero en este caso en relación con un motivo que estaba totalmente asentado en el imaginario de la población castellana desde el siglo XII, la *Tregua Domini*^{120 121}. Este prototipo siempre se representaba con el mismo esquema, dos luchadores armados a caballo, entre los que se sitúa un mediador, normalmente un sacerdote o un ángel. Aquí es donde la pila de Rebanal muestra una notable diferencia con la composición habitual del tema, ya que este mediador aparece perfectamente caracterizado como una mujer, como ocurre también en los capiteles de las vecinas Revilla de Collazos, Cezura y Retortillo¹²².

Para entender este papel de la mujer en los torneos, es importante tener en cuenta que estos, que nacieron como recurso de entrenamiento militar, terminaron por convertirse en los siglos XII y XIII en ceremoniales espectáculos que atraían a las más altas clases sociales. En estas batallas se ponían en juego desde armas y caballos, hasta enormes compensaciones monetarias, o incluso la vida, en los conocidos como duelos *a outrance*¹²³.

Los vencedores se convertían en caballeros andantes, que viajaban en busca de nuevos combates en los que batirse, trabajan como mercenarios, desean alcanzar la fama y, en último término, buscan una mujer con la que casarse. Si además de esto, tenemos en cuenta la costumbre entre las damas de alta posición social de tirar amuletos durante el enfrentamiento a su contrincante favorito hasta quedarse incluso con la cabeza y los brazos descubiertos, podemos afirmar que “el torneo era un espectáculo sangriento con

¹¹⁹ SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2009). *Op. Cit.* p. 103.

¹²⁰ La *Tregua Domini* o “Paz y Tregua de Dios” es un movimiento que surge en Francia en el siglo X y se establece en Castilla desde el siglo XII. Éste determinaba el cese de enfrentamientos desde la tarde del miércoles hasta la madrugada del lunes, recordando la Pasión y Resurrección de Cristo, así como en los periodos de Adviento y Cuaresma. La representación de este motivo en templos románicos fue estudiada profundamente en Ruiz Maldonado, M. (1986). *El caballero en la Escultura Románica de Castilla y León*. Salamanca.

¹²¹ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1997). *Op. Cit.* p. 454-455.

¹²² RODRIGUEZ MONTAÑÉS, José M. (2002). “Rebanal de las Llantas”. *Op. Cit.* p. 575-576.

¹²³ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1997). *Op. Cit.* p. 455.

un sello intensamente erótico”¹²⁴. En este sentido, un motivo que tradicionalmente había simbolizado el protagonismo de la Iglesia como mediadora en los asuntos terrenales, transforma su significado para convertir a la mujer en premio a conseguir en las batallas, y por lo tanto, foco y detonador de las mismas¹²⁵.

La última escena de esta pila bautismal, además de recoger el contenido más erótico, es probablemente la más interesante en cuanto a su iconografía. En el centro de la composición, desnudos y con sus cuerpos entrelazados, encontramos una pareja de amantes en plena relación carnal. El espectador medieval, familiarizado con los códigos de representación de la época, nunca dudaría que esta relación era extramatrimonial, y por tanto, impúdica. Cuando se quería representar una relación lícita, los cónyuges eran representados o en posición horizontal y con sus cuerpos cubiertos por mantas, o totalmente vestidos cogiendo sus manos o abrazados. Las representaciones de cuerpos desnudos, y más aún en pilas bautismales, solían responder al concepto de *infantia*, los recién nacidos que eran bautizados, como encontramos en la escena de la misma pila en la que el bebé está siendo sostenido por una madre – o un ángel – pero en este caso vemos como la desnudez no es unipersonal, y hay una evidente carga sexual, por lo que es innegable la crítica hacia el sexo extramarital. Es aquí cuando entran en juego los otros personajes, que responden a las descripciones literarias del momento del prototipo de alcahueta y criado desleal¹²⁶.

La figura de la alcahueta era normalmente descrita como una mujer de avanzada edad que se dedicaba a corromper a las jóvenes instigándolas a mantener relaciones sexuales con hombres. Este personaje, que adquirió una gran popularidad con novelas como *El Libro del Buen Amor* o *La Celestina*, era muy común de la comedia elegíaca medieval, y las descripciones literarias de esta figura entre los siglos XII y XIII eran muy semejantes al personaje que encontramos en Rebanal (Imagen 30), con un gran manto y capucha y el cuerpo encorvado, a causa de la vejez¹²⁷.

¹²⁴ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1997). *Op. Cit.* p. 455.

¹²⁵ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1997). *Op. Cit.* p. 456.

¹²⁶ SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2009). *Op. Cit.* p. 102-103.

¹²⁷ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1997). *Op. Cit.* p. 454.

En cuanto a la consideración social de estas jóvenes, era mucho más compasiva, ya que eran percibidas como inocentes engañadas por las alcahuetas, auténticas delincuentes para las autoridades eclesiásticas. Esto explicaría que, aunque la figura de la joven aparece en un canon mayor que su amante, ya que no podemos omitir la normalizada misoginia de esta sociedad que resulta en atribuir la culpa de que este acto se esté llevando a cabo, su apariencia física busca manifestar su enorme inocencia al haber sido engañada por la alcahueta, por lo que se la representa como si de una niña se tratara, con un cuerpo esbelto y liso. Por otra parte, la anciana empuja a la joven, demostrando la incitación al pecado por su parte, y la irregularidad del acto que se está cometiendo¹²⁸.

Tanto el personaje del criado, que aparece como un participante pasivo de la unión, como la alcahueta, juegan el papel de inductores y encubridores de la falta que se está cometiendo, y por ello se esculpen en un plano superior, demostrando su intención de esconder lo que está sucediendo ante el espectador¹²⁹.

El significado de esta escena quizá pueda relacionarse con la consideración jurídica de las alcahuetas en el Reino de Castilla. Tanto en la península como en toda Europa la alcahuetería era una actividad totalmente castigada por la Iglesia, pero los fueros castellanos diferían en muchas ocasiones de estas leyes, y prácticas como el divorcio o el matrimonio clandestino eran permitidas. Además, los nuevos núcleos urbanos creados como consecuencia a la conquista de territorios de dominio musulmán, resultaron en una proliferación de prostíbulos que, aunque en un principio fueron condenados por la Iglesia, terminaron por constituir una fuente económica tanto para el clero, que se dedicaba a su gestión en muchas ocasiones, como para la Corona, que recibía tributos de ellos. La exclusión de estos lugares hizo que las alcahuetas continuaran estas actividades disponiendo de dos o tres chicas con las que poder recibir a sus clientes desde casa¹³⁰.

Por la rudeza y tosca esquematización de los temas que conforman el programa iconográfico de la pila, así como por la simplicidad en la construcción de las figuras, que

¹²⁸ SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2009). *Op. Cit.* p 110.

¹²⁹ BILBAO LÓPEZ, Garbiñe (1997). *Op. Cit.* p. 454.

¹³⁰ SONNE DE TORRENS, Harriet M. (2009). *Op. Cit.* p. 106-108.

limitan la forma de sus extremidad a cilindros, y repiten el patrón de rostros ovalados con ojos almendrados y narices triangulares, de reducida expresión emocional, se cree que esta pieza pudiera haber sido tallada por el mismo grupo de canteros que realizó las pilas de localidades cercanas, como las de Respenda de Aguilar o Cantoral de la Peña, ya que presentan estas mismas características.¹³¹ Se estima que este taller trabajó entre finales del siglo XII y bien entrado el XIII, por lo que, teniendo en cuenta detalles de la indumentaria, como la forma de los tocados, los historiadores que han trabajado sobre ella han propuesto diferentes cronologías dentro del siglo XIII, ubicándola tanto en las primeras décadas del siglo (Sonne de Torrens, 2009; Bilbao López, 1997), hasta en periodos más avanzados del mismo (Rodríguez Montañés, 2002).

Resulta curioso el conjunto de escenas en esta pila, ya que todas ellas aluden a la responsabilidad de la mujer como desencadenadora del mal y del pecado en el mundo. En una primera lectura de este objeto, podrían relacionarse los motivos con un “mal cotidiano” o “menor” – la mala madre o la espectadora seducida – pero, si profundizamos en ello, estas significaciones podrían extrapolarse a los grandes males que asolaban a la sociedad en el momento. Este es el caso, por ejemplo, de la escena sobre la *Tregua Domini*, con el torneo entre jinetes, en el que además de mostrarse a la mujer como detonadora de una actividad que, en resumidas cuentas, no dejaba de ser más que un espectáculo de esparcimiento, se podría vincular este combate con los numerosos y nocivos conflictos bélicos a gran escala, y a la mujer como motivo subyacente tras ellos.

¹³¹ RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José M. (2002). “Rebanal de las Llantas”. *Op. Cit.* p. 575-576.

Conclusiones

Tras el estudio de las pilas bautismales con iconografía sexual en el románico palentino, podríamos concluir que, aunque son pocos los ejemplares conservados, son de una originalidad excepcional. A pesar de ello, considero que la incógnita en torno a su significado total, permanecerá oculta hasta que se logre descubrir más información acerca de la decoración de las iglesias primitivas en las que se asentaban estos muebles litúrgicos, ya que, como se ha mencionado, estas pilas se encuentran en templos cuya fábrica medieval fue sustituida en reconstrucciones posteriores, impidiendo de esta forma conocer la decoración original que acompañaría a estas curiosas imágenes, que desde luego, eran mucho más comunes de lo que pudiera parecer.

En todo caso, la conclusión que, desde mi punto de vista, se puede extraer tras esta investigación, es que la Iglesia pretendía, exhibiendo estas imágenes en las pilas bautismales, crear en los espectadores – es decir, neófitos y padres o padrinos de nuevos cristianos, encargados de su educación – una alarma para incentivar un comportamiento que, desde la perspectiva del clero, era el único posible y moralmente correcto, advirtiéndoles de la astucia del mal para hacernos errar en nuestras acciones.

Y es que, aunque el bautismo nos redime del pecado original, la inclinación al pecado permanece.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldazabal, J. (1989). *Gestos y símbolos*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- Aragonés Estella, A. (1996). *La imagen del mal en el románico navarro*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Arias y Arias, R. (1970). *La poesía de los Goliardos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Barahona, A., & Gavira, S. (1994). *El bautismo según los padres de la Iglesia*. Madrid: Caparrós.
- Bajtín, M., Forcat, J. & Conroy, C. (2003) (9ª ed.). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bilbao López, G. (1996). *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*. Burgos: La Olmeda.
- Bilbao López, G. (1997). “Iconografía de la lujuria. La mujer y los espectáculos en la pila bautismal románica de Rebanal de las Llantas (Palencia)”. En *Goya: Revista de arte*. Nº 25-26, (p. 451-456). Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- Bilbao López, G. (1999). “Espectáculos inmorales y solemnidades religiosas: Ocho escenas de juglaría sobre pilas bautismales románicas españolas”. En García Guinea, M. A. (1999). *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval: actas del VII Curso de Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 18 al 21 de septiembre de 1995*, (p. 255-273). Madrid: Polifemo.
- Blackburn, S. (2005). *Lujuria: los siete pecados capitales* (R. Vilà Trad.). Barcelona: Paidós.
- Borobio, D. (1996). “Bautismo durante la edad media”. En *Salmanticensis*, vol. 43, fasc. 1, p.15-42. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Borobio, D. (1978) *La penitencia en la iglesia hispánica del siglo IV al VII: lecciones de ayer para la renovación de hoy*. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Coomaraswamy, A. (2001). *Teoría medieval de la belleza* (E. Serra, Trad.). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Contreras Gallego, M. (1998). “La eficacia simbólica del agua en el ritual cristiano del bautismo. Un enfoque antropológico”. En *Gazeta de Antropología*, nº14, artículo 08, recuperado de https://www.ugr.es/~pwlac/G14_08Manuel_Contreras_Gallego.html.
- Daniélou, J. (1996). *Simbología y gracia del bautismo* (vol. 72). Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- Del Olmo García, A. (1999). *Iconografía sexual en el Románico*. Salamanca: LF.

Denzinger, E. (1963). *El magisterio de la Iglesia (Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres)*. Barcelona: Editorial Herder.

Fajardo Yuste, M^a. D. & Bragado Ruiz, F. (1995). “Pilas de bautismo románicas en la provincia de Palencia. Estudio de seis nuevos ejemplares”. En Calleja González (coord.) et. al. (1996). *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*. vol. 4, (p. 479-492). Palencia: Diputación Provincial de Palencia.

Fatigati Serrano, E. (1898). “Apólogos y trabajo humano. Sección de Ciencias históricas”. En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 6, n^o 62, (p. 17-22). Madrid: Sociedad Española de Excursiones.

Fossier, R. (2017). *Gente de la edad media*. Madrid: Taurus.

García García, F. A. (2016): "Espinario", *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/espinario>.

García Guinea, M. A. (1975). *El arte románico en Palencia*. Palencia: Diputación de Palencia.

García Guinea, M. A. (Dir.), Pérez González, J. M. (Dir.), Rodríguez Montañés, J. M. (Dir.), Martínez Tejera, A. M., Huerta Huerta, P. L. et. al. (2002). *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Palencia* (vol. 3 y 4). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Geertz, C. (1995). (Original publicada en 1973). *La interpretación de las culturas*. (A. L. Bixio, Trad.) Barcelona: Gedisa.

Gonnholm, T. (2021). *History of Baptismal Fonts*. [publicación en línea]. Recuperado de https://www.academia.edu/45090142/History_of_Baptismal_fonts.

González Hernando, I. (2014).” Niños muertos sin descanso en la baja Edad Media: el caso de los no bautizados.” En Aguirre Castro, M. (ed.) et. al. (2014). *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*. (p. 159-180). Madrid: Abada Editores.

Guerra de Armas, J. L. (2004). “El lugar del Bautismo: génesis y desarrollo de una práctica”. En *Revista del Centro Teológico de Las Palmas*, n^o 34, (p. 213-233). Instituto Superior de Teología de las Islas Canarias.

Hernando Garrido, J. L. (1993). “Nuevas esculturas tardorrománicas en el norte de Palencia”. En *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, vol. 9, (p. 25-72). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Hernando Garrido, J. L. (2011). “Las pilas bautismales románicas en Castilla y León: consideraciones sobre su iconografía”. En Castiñeiras González et. al. (2011). *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*. (p. 149-202). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Huerta Huerta, P. L. (2006). “Las visiones infernales: pecados, pecadores y tormentos”. En Gómez et. al. (2009, 2ª ed.). *Poder y seducción de la imagen románica* (p. 79-116). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Jerman, J., & Weir, A. (2013). *Images of lust: Sexual carvings on medieval churches*. Londres: Routledge.

Malaxecheverría, I. (Ed.). (1989). *Bestiario medieval* (3ª ed.). Madrid: Siruela.

Martínez de Lagos, E. (2010) “«La femme aux serpents». Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval”. En *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, nº 7, (p. 137-158). Durango: Museo de arte e historia de Durango.

Mediero, M. I. (2006). “El bautismo y las pilas bautismales”. En *Revista de Arqueología*, nº 308, (p. 30-39). Madrid: Zugarto ediciones.

Nodar Fernández, V. (2002). “De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago”, En *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, Vol.14, (p. 335-347). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Nuño González J. (2006). “Hacia una visión de la iconografía sexual: escenas procaces y figuras obscenas.” En Gómez et. al. (2009, 2ª ed.). *Poder y seducción de la imagen románica*, (p. 191-226). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Lampérez y Romea, V. (1930). *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*. Madrid: Espasa Calpe.

Rodríguez Barral, P. (2005). “Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalana-aragonesa”. En *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio Santa María la Real*, vol. 21, (p. 7-28). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Rubio Tobar, J. (2006). “Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval”. En Gómez et. al. (2009, 2ª ed.). *Poder y seducción de la imagen románica*, (p. 119-155). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.

Ruiz Montejo, M.ª I. (1978). “Hacia una visión de la iconografía del románico rural”. En *Goya: Revista de arte*, nº147, (p. 136-146). Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

Sonne de Torrens, H. M. (2006). *The Female Body, Sexuality and Baptism in Medieval Iberia*. [Tesis doctoral]. Universidad de Toronto.

Sonne de Torrens, H. M. (2009). “Illicit Sex and Alcahuetas in Medieval Castile: The Pictorial Program on the Rebanal de las Lllantas Baptismal Font”. En *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic*

Languages, Literatures, and Cultures, vol. 38.1, (p. 97-120). Nueva York: Division of Spanish Medieval Language and Literature, Modern Language Association.

Tobalina Pulido, L. (2015). “Entre pecados y pecadores: el sexo en la Edad Media y su representación en la plástica escultórica románica”. En Hernández Rodríguez, P. (coord..) et. al. (2014). *Amor y sexualidad en la historia*. (p. 461-477). Salamanca: Hergar ediciones Antema.

ANEXO FOTOGRÁFICO



Imagen 1.

Fragmento central de *Exultet*
(Barb. Lat., 592)

Tellus.

Fotografía: Biblioteca
Apostólica Vaticana

(recuperado de:
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.592)

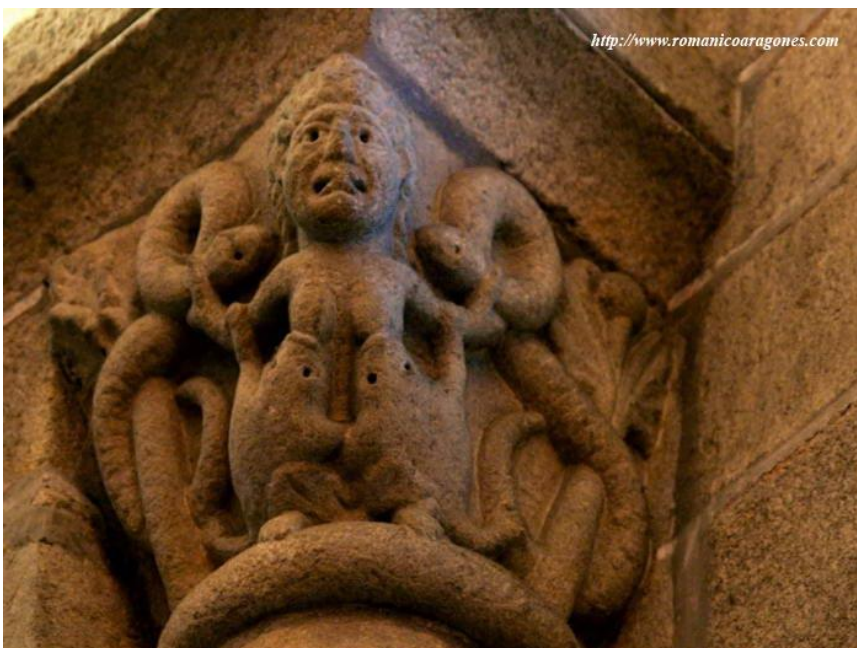


Imagen 2.

Capitel en la Catedral de
Santiago de Compostela.

Femme aux serpents.

(Fotografía recuperada de:

<http://www.arquivoltas.com/21-LaCoruna/SantiagoCapiteles%20G12.jpg>)



Imagen 3.
Canecillos en San Pedro de Tejada.
Pareja de exhibicionistas.
Fotografía: Ramón Muñoz
(Recuperado de: https://www.flickr.com/photos/rmunoz_yeti/24355791628)



Imagen 4.
Portada meridional de Santa María de Piasca.
Beso.
Fotografía: José Manuel Tomé.
Recuperado de: <https://www.arteguias.com/iglesia/piasca.htm>



Imagen 5.

Canecillo en Santa María de Uncastillo.

Solicitud obscena.

Fotografía: Jaime Nuño. Fundación Santa María la Real.



Imagen 6.

Canecillo en Fuentidueña.

Coito.

Fotografía: Jaime Nuño. Fundación Santa María la Real.

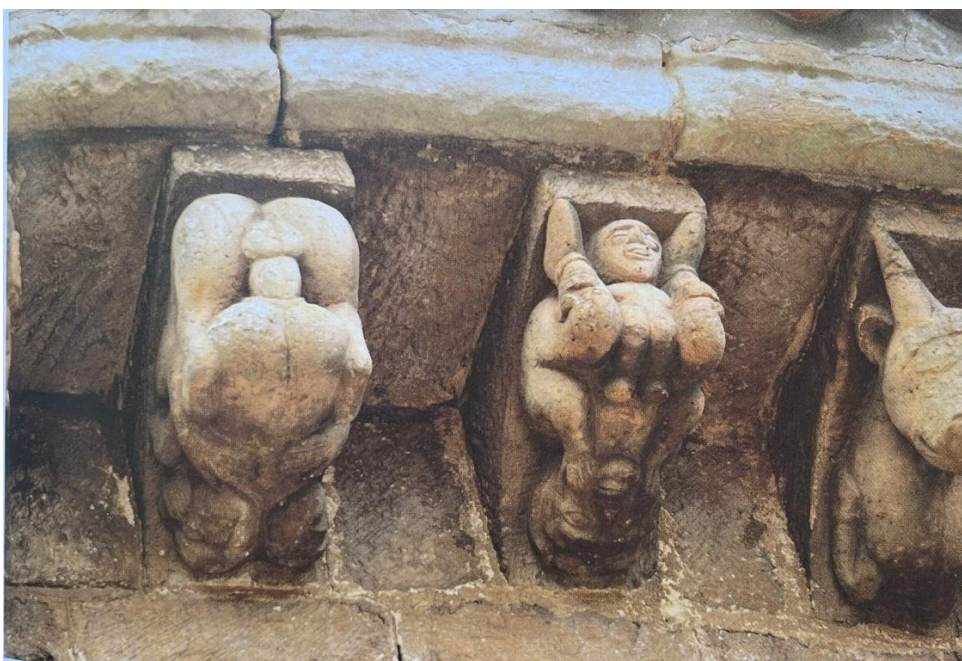


Imagen 7.
Canecillo en Cervatos.
Penetración, parto.
Fotografía: Jaime Nuño. Fundación Santa María la Real.



Imagen 8.
Canecillo en San Martín de Elines.
Onanista.
Fotografía: Jaime Nuño. Fundación Santa María la Real.

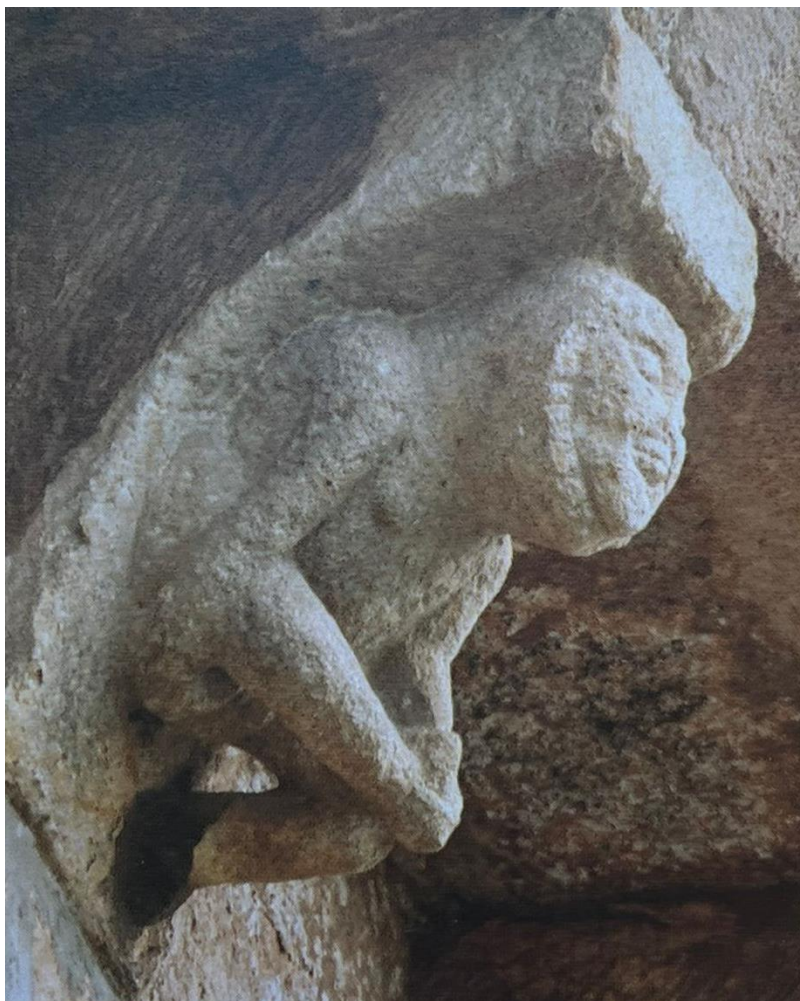


Imagen 8.

Canecillo en Bárcena de Pie de Concha.

Espinario.

Fotografía: Jaime Nuño.
Fundación Santa María la Real.

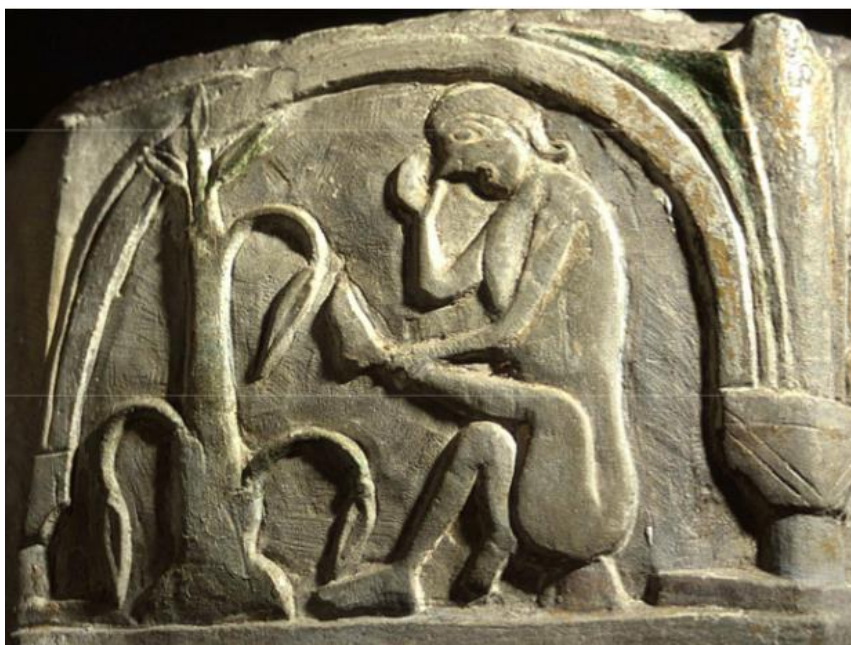


Imagen 9.

Fragmento de pila bautismal de Hográn.

Espinario.

Fotografía: Gonnholm, T. (2015).
“History of Baptismal Fonts” (p. 133)

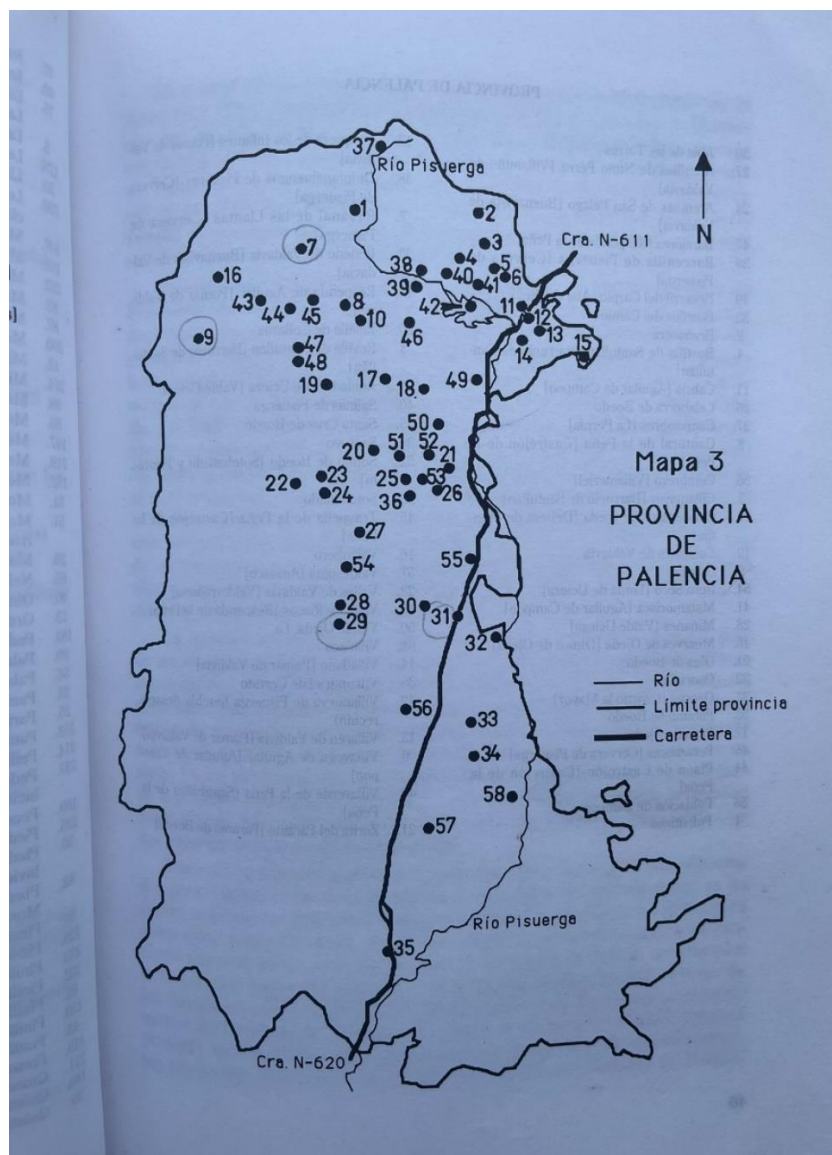


Imagen 10.

Mapa de la provincia de Palencia, señaladas las pilas bautismales románicas conservadas.

Osorno: número 31

Robladillo de Ucieza: número 29

Guardo: número 9

Rebanal de las Llantas: número 7

Fotografía: Bilbao Lopez, G. (1996). *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia.* (p.45)



Imagen 11.

Pila bautismal de Osorno

Centauro y *femme aux serpents*

Fotografía: ©José Luis Alonso.
Fundación Santa María la Real



Imagen 12.

Pila bautismal de Osorno.

Daniel en el foso de los leones.

Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 13.

Pila bautismal de Robladillo de Ucieza.

Centauro.

Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 14.

Pila bautismal de Robladillo de Ucieza.

Sirena y contorsionista/espinario

Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 15.

Pila baustimal de
Robladillo de Ucieza.

Contorsionista/espinario.

Fotografía: Baptisteria
Sacra Index.



Imagen 16.

Pila baustimal de
Robladillo de Ucieza.

Soldados / demonios.

Fotografía: ©Pedro Luis
Huerta. Fundación Santa
María la Real



Imagen 17.
Pila baustimal de Robladillo de Ucieza.
Personaje con báculo y soldados/demonios. Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 18.
Pila baustimal de Robladillo de Ucieza.
Personaje con pies agrilletados. Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 19.

Pila bautismal de Robladillo de Ucieza.

Personajes barbados
afrontados.

Fotografía: Baptisteria Sacra
Index.



Imagen 20.

Pila bautismal de
Guardo

Centauro.

Fotografía: ©José
Luis Alonso.
Fundación Santa
María la Real



Imagen 21.

Pila bautismal de Guardo

Guerrero con espada.

Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 22.

Pila bautismal de Guardo.

Sarcófagos abiertos con difuntos incorporándose.

Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 23.

Pila bautismal de Guardo

Hombre desnudo con manos en sus genitales, sobre mujer desnuda. Al lado, primera escena de historia sobre redención y, bajo esta, gallo.

Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 24.

Pila bautismal de Guardo

Segunda escena de historia sobre redención.

Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 25.
Pila bautismal de Guardo.
Tercera escena de historia sobre redención y figuras de los Evangelistas Mateo y Juan del Tetramorfos.
Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 26.
Pila bautismal de Rebanal de las Llantas.
Fotografía: ©José Luis Alonso.
Fundación Santa María la Real



Imagen 27.
Pila bautismal de Rebanal de las Llantas.
Músico con espectadora y personajes peleando. Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 28.
Pila bautismal de Rebanal de las Llantas.
Femme aux serpents. Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 29.
Pila bautismal de Rebanal de las Llantas.
Tregua Domini. Fotografía: Baptisteria Sacra Index.



Imagen 30.
Pila bautismal de Rebanal de las Llantas.
Escena con pareja, alcahueta y criado desleal. Fotografía: Baptisteria Sacra Index.