

La taxonomía morfológica en la interpretación iconográfica de los animales fantásticos: el bestiario pétreo de San Salvador de Oña (Burgos)

ANA MARÍA CUESTA SÁNCHEZ¹ | ÁNGEL PAZOS-LÓPEZ²

1. Introducción: la vida de las formas

En el año 1880, un desconocido llamado Ivan Lermolieff publicaba la revolucionaria obra *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin* (*El trabajo de los maestros italianos en las galerías de Múnich, Dresde y Berlín*).³ El controvertido planteamiento del libro defendía una idea principal: muchas de las pinturas de los museos citados en el título estaban identificadas como obras de un determinado artista, cuando la atribución correcta era, para este autor, otra diferente. El libro causó una gran conmoción al retirar autorías a obras significativas, lo que justificó que su verdadero autor, Giovanni Morelli, se ocultase bajo un pseudónimo. Procedente del ámbito de las ciencias naturales, Morelli defendía que para la correcta identificación del autor de una obra había que fijarse en aquellos rasgos pictóricos aparentemente menos relevantes, pero que los artistas realizan de forma inconsciente. Así, en los retratos, determinados rasgos fisionómicos como las orejas, las narices, la boca y también otras partes del cuerpo como las manos eran realizados de una manera determinada por cada artista que venía marcada por su experiencia previa en un proceso de aprendizaje inconsciente anterior a la ejecución del cuadro. Por tanto, se les dotaba a estos rasgos del poder para realizar atribuciones más certeras de ciertas obras. En las diversas ilustraciones de este libro, como la que aquí se muestra (fig. 1), se comparan diferentes partes del

¹ Universidad Complutense de Madrid. <anamcues@ucm.es>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1607-9425>>.

² Universidad Complutense de Madrid y Universidad Rey Juan Carlos. <angelpazos@ucm.es>; <angel.pazos.lopez@urjc.es>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-4551-1483>>.

³ Giovanni Morelli: *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Lipsia: Seemann, 1880.

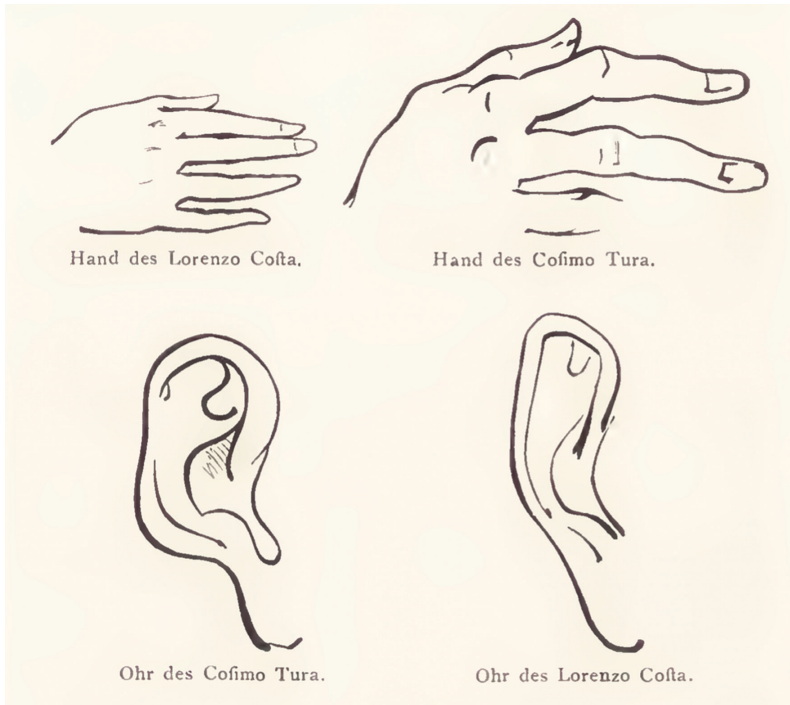


FIGURA 1. Comparación entre la forma de pintar las orejas y las manos entre dos pintores de la Edad Moderna. Fuente: Giovanni Morelli: *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Lipsia: Seemann, 1880, p. 277.

cuerpo realizadas por artistas de renombre en obras paradigmáticas y en las que la autoría no es motivo de discusión científica.

La publicación y su repercusión posterior abrió en la historia del arte una tendencia historiográfica de gran interés que se ha llamado *atribucionismo*, es decir, una corriente que centra su atención en la identificación de rasgos formales para la filiación de las autorías de las obras.⁴ El interés por la forma en los primeros estudiosos de la historia del arte no se limitó únicamente a extraer los «modos de hacer» determinados rasgos formales para identificar rasgos de autoría. Así, en *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Conceptos fundamentales de la historia del arte)*, publicado treinta y cinco años después por Heinrich Wölfflin, se considera casi con exclusividad el análisis de la forma para la precisión de algunas dimensiones contrapuestas, necesarias para comprender la evolución entre lo clásico y lo barroco.⁵

⁴ Bernard Berenson: «Rudiments of Connoisseurship», *The Study and Criticism of Italian Art*, Londres: Bell, 1902, pp. 111-148.

⁵ Heinrich Wölfflin: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Barcelona: Espasa, 2011.

La mirada hacia la forma pronto se entrecruzó con la vía iconológica (centrada más en los significados de las imágenes que en las formas que los contienen) y, pocos años más tarde, algunos medievalistas reflexionaban ya sobre la importancia de la forma animal en la escultura medieval. Entre ellos, destaca uno de los textos que más ha influido en el estudio de la escultura románica a lo largo del siglo XX: *L'Art des sculpteurs romans* (1931) de Henri Focillon.⁶ Además de dedicar uno de sus capítulos a las imágenes que cambian de forma, Focillon se refiere de esta manera al sistema de creación animalística propio de la escultura románica:

Al tratar algunas partes con fantasía decorativa y, sobre todo, al insertar unos animales en otros, quedaba liberada la representación de las formas de la servidumbre de las reglas internas: era un verdadero estilo porque creaba una cierta ortodoxia, procedimientos y tipos definidos, sin permitir que sus creaciones derivasen hacia la pura fantasía.⁷

Los principales problemas relacionados con la aparición de imágenes fantásticas y fabulosas en el arte medieval eran leídos no solo desde su valor simbólico, sino desde una interpretación de las formas que tomaba cada criatura o desde ser representado en capiteles, frisos o manuscritos. Esta preocupación por las reglas internas de la representación de los animales tiene su origen en el sistema compositivo de la plástica medieval, en el que, lejos de la libertad creativa del artista, el rigor interpretativo se basaba en seguir los modelos establecidos por la tradición, recogidos por los artesanos en libros de modelos. Quizás uno de los mejor conservados y que ha tenido un mayor interés por parte de los estudiosos es el *Livre de portraiture* de Villard de Honnecourt (s. XIII), que actuaba como un libro de viajes para el arquitecto francés. En las diferentes páginas conservadas se intercalan estructuras arquitectónicas, motivos escultóricos y ejercicios de dibujo que reproducen las imágenes producidas durante el románico y el primer gótico. La inscripción de determinadas figuras en patrones geométricos evidencia, más que un interés de estudio o reproducción, una intencionalidad técnica de quien debe producir nuevas imágenes o sistemas constructivos. La forma toma en estas imágenes un valor primordial, pues el catálogo de modelos no posee una organización temática coherente, más allá de la recopilación de motivos visuales y trazos estructurales de iglesias o catedrales.

Honnecourt dedica algunas de sus ilustraciones a dibujar partes de animales en sus diversas vistas (fig. 2), concebidas tanto como un ejercicio de relación con modelos geométricos como con una copia de los modelos expresivos de manuscritos y

⁶ Henri Focillon: *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas*, Madrid: Akal, 1987.

⁷ Henri Focillon: *La escultura románica...*, o. cit., p. 56.



FIGURA 2. Villard de Honnecourt, *Album de dessins et croquis*, Ms. Français 19093, ff. 18v y 24v, Biblioteca Nacional de Francia, París, siglo XIII. Fuente: © Biblioteca Nacional de Francia.

esculturas del momento. Algunas aves nos recuerdan la morfología que presentan las ilustradas en manuscritos, a modo de decoración de capiteles. El león que ocupa casi la totalidad de un folio es, sin duda, un dibujo basado en una escultura exenta a tamaño real como las que se ubicaban en las puertas de los templos en el norte de Italia. No es arriesgado afirmar que en los talleres escultóricos medievales debían de abundar este tipo de catálogos visuales de partes de animales que permitiesen a los canteros y maestros de obras reproducir combinaciones de imágenes. De hecho, el trazado de patrones estilísticos en la escultura medieval, frecuentemente interpretado bajo la óptica de los maestros viajeros, está redefiniéndose en las últimas décadas a partir de la hipótesis de los libros de modelos que viajaban e inspiraban patrones figurativos y compositivos.⁸

⁸ Laurence Terrier Aliferis: *Questions de mobilités au début de la période gothique: Circulation des artistes ou carnets de modèles?*, Turnhout: Brepols, 2021, pp. 12-15.

2. Taxonomía y despiece como método: la «carnicería» fantástica del bestiario

Sea cual fuere el «viaje de las formas» de los animales medievales, el conocimiento que los escultores poseían de las criaturas fantásticas viene directamente imbuido por su cultura visual y por su experiencia previa en la plasmación figurativa de determinados programas. Así, para dibujar hoy un león o una pantera solamente tenemos que localizar una fotografía en la red de estos animales y hacernos una idea de sus rasgos. Sin embargo, los artistas medievales difícilmente habrían podido contemplar directamente la diversidad de los animales exóticos que pueblan los programas iconográficos medievales. Por tanto, muchos de los rasgos descritos en los bestiarios (y plasmados en las imágenes que los ilustran) perpetúan errores de transmisión de modelos que engañan a la vista y alteran las interpretaciones que podemos hacer desde la contemporaneidad.

Esta complejidad de plasmar lo que nunca se ha visto se convierte en un verdadero reto al tratar de evocar animales y criaturas fantásticas, nunca observadas en su forma final por los artistas. Los animales fantásticos están conformados, en su diversidad, por partes del cuerpo de otros animales reales que, combinadas con un sentido programático, adquieren la connotación de una nueva criatura con entidad propia.⁹ Por ello, para los canteros medievales, existe una verdadera «carnicería visual» en la que se combinan partes del cuerpo para formar seres y criaturas nuevas, naturalmente, con connotaciones simbólicas de acuerdo con un programa visual más complejo.¹⁰

Existen numerosos métodos para analizar las imágenes de los animales fantásticos medievales.¹¹ Tradicionalmente, los sistemas de interpretación más frecuentes consisten en otorgar una unidad a la criatura resultante de la combinación de sus

⁹ El tratado de las partes de los animales de Aristóteles ya había ofrecido un compendio de nomenclátor de las piezas del cuerpo de los animales, con sus correspondientes estructuras y órganos. Elvira Jiménez Sánchez-Escariche (trad.): *Aristóteles. Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*, Madrid: Gredos, 1988.

¹⁰ Abordan estas dimensiones compositivas acerca de la denominación de las criaturas híbridas y de los animales formados por partes de otros Wilma George y Brunson Yapp: *The Naming of the Beasts: Natural History in the Medieval Bestiary*, Londres: Gerald Duckworth, 1991; Frans B. M. De Waal: «Anthropomorphism and Anthropodenial: Consistency in Our Thinking about Humans and Other Animals», *Philosophical Topics*, vol. 27, n.º 1 (1999), pp. 255-80; Florent Pouvreau: *Du poil et de la bête: Iconographie du corps sauvage en occident à la fin du moyen âge (XIIIe-XVIIe siècle)*, París: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2014; Sarah Kay: *Animal Skins and the Reading Self in Medieval Latin and French Bestiaries*, Chicago: University of Chicago Press, 2017.

¹¹ En los últimos veinte años se han sucedido algunas publicaciones especialmente dedicadas a delinear sistemas y establecer metodologías de análisis para el estudio de los animales reales y fantásticos de la Edad Media, como Nona C. Flores: *Animals in the Middle Ages*, Nueva York: Routledge, 2000; Peter Dinzelbacher: «Animal Trials: A Multidisciplinary Approach», *Journal of Interdisciplinary History*, n.º 32 (2002), pp. 405-21; Harriet Ritvo: «On the Animal Turn», *Daedalus*, vol. 136, n.º 4 (2007), pp. 118-22; Brigitte Resl (ed.): *A Cultural History of Animals in the Medieval Ages*, Oxford: Berg, 2009; Joyce E. Salisbury: *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*, Londres y Nueva York: Routledge, 2011; Linda Kalof (ed.): *The Oxford Handbook of Animal Studies*, Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2017.

partes, sin tener en cuenta en muchos casos que la composición de híbridos adquiere, de por sí, un valor especial en la plástica medieval al poder combinar significados parciales de otros seres en la creación de nuevas especies. Las artes figurativas serían, de esta manera, un espacio configurador del demiurgo platónico (Timeo, 28a) evocador de la creación divina del Génesis, sin que cada animal llegue a ser nombrado (y por tanto «creado») por el Dios cosmocrátor.

En este sentido, la taxonomía morfológica aplicada por las ciencias naturales para catalogar las especies animales puede resultar de gran interés a la hora de estudiar los conjuntos de seres fantásticos complejos organizados en programas iconográficos unitarios. Las fases tradicionales del método iconológico pueden servir de esquema inicial; sin embargo, para una mayor claridad podríamos descomponer el proceso en cinco fases específicas que subsumen los análisis preiconográfico, iconográfico e iconológico del método de Panofsky.¹² En un primer momento, se hace necesario establecer una selección de los materiales que comparar que incluya tanto las obras conservadas del mismo conjunto como aquellas que no se conservan actualmente, pero cuya existencia puede constatarse. En una segunda fase, debemos identificar y sistematizar las partes del cuerpo de los animales presentes en los conjuntos, a partir de la comparación de los distintos elementos conservados. En tercer lugar, se hace necesario asociar las partes del cuerpo identificadas en figuras concretas, delimitando la composición de cada uno de los animales. En cuarto lugar, debemos atribuir a cada figura, conformada a su vez por las partes identificadas, el animal fantástico que le corresponde a partir de la relación con las fuentes escritas, en una extensión de la lectura iconográfica. Finalmente, en quinto lugar, corresponde otorgar un sentido unitario a la función espacial, visual y simbólica de los animales identificados, pudiendo realizar ajustes en las atribuciones de la fase anterior si el sentido programático lo sugiere. Esta última fase, de una mayor complejidad (en especial, en los conjuntos que actualmente están incompletos), se correspondería directamente con una interpretación iconológica propiamente dicha, buscando el sentido último del conjunto y relacionando las figuras animalísticas con otros elementos plásticos de la época.

Para ejemplificar la importancia de esta taxonomía morfológica aplicada a la lectura iconográfica de los programas animalísticos del medievo, llevaremos a cabo el análisis de un programa figurativo plenomedieval: un conjunto de capiteles zoomorfos conservados en la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña que, en el desarrollo de un proyecto de investigación más amplio sobre la policromía medieval de dicho monasterio, han aflorado a la luz y permiten una interpretación

¹² Erwin Panofsky: *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza, 1979, pp. 18-26.

unitaria a partir de las «piezas» animales en una narrativa más compleja, teniendo en cuenta las ausencias de ciertos elementos pétreos.¹³

3. El espacio del programa visual: el monasterio de Oña en la Edad Media

El monasterio de San Salvador de Oña es uno de los grandes centros de monacato cluniacense en la península ibérica. El enclave monástico se encontraba vinculado a la nobleza y a la realeza castellana desde su fundación en el año 1011 por el conde de Castilla, Sancho García (995-1017).¹⁴ De origen dúplice,¹⁵ sufrió diversas transformaciones con la llegada de los monjes benedictinos hasta convertirse en panteón real. La estructura arquitectónica también se transformó tanto en la iglesia abacial como en las restantes dependencias del conjunto monástico.¹⁶

La elección del emplazamiento de Oña, limitante en sus fronteras con el reino de Navarra,¹⁷ permite establecer un foco de influencia castellana en una zona de constantes litigios con la monarquía navarra, cuya época de mayor influencia en el monasterio tendrá lugar bajo el reinado de Sancho el Mayor.¹⁸ Es en este momento cuando se procede a instaurar una comunidad benedictina masculina encabezada por Paterno,¹⁹ culminando el proceso de influencia navarra en el monasterio.²⁰ Sin

¹³ El proyecto al que nos referimos es la tesis doctoral de Ana María Cuesta Sánchez, que defenderá próximamente en la Universidad Complutense de Madrid, en la que se estudia la policromía medieval de dicho monasterio.

¹⁴ El origen de la fundación ha sido relatado por varias crónicas: la *Crónica najerense* (ca. 1160), la *Crónica* del arzobispo de Toledo don Rodrigo Jiménez de Rada (1243) y la *Primera crónica general* de Alfonso X el Sabio (ca. 1289). En la *Crónica general* se expone que, tras varias desventuras amorosas y venganzas del conde Garci Fernández, es su hijo, Sancho García, el que obliga a su madre doña Sancha a beber veneno; posteriormente expía este pecado al fundar el monasterio en memoria de su madre. Santiago Olmedo Bernal: *Una abadía castellana en el siglo XI: San Salvador de Oña (1011-1109)*, Madrid: Universidad Autónoma, 1987, p. 22.

¹⁵ En la etapa dúplice del monasterio se seguiría una regla de conducta determinada, sino la norma de los Santos Padres, en consonancia con la observancia tradicional de los cenobios hispánicos.

¹⁶ Para más información referente a la historia del monasterio de San Salvador de Oña es interesante el título ya mencionado de Santiago Olmedo Bernal: *Una abadía castellana...*, o. cit. En él se hace una completa revisión de la estructura interna del monasterio desde su fundación, pasando por las particularidades del monasterio dúplice hasta la observancia regular benedictina, sus recursos económicos y su proyección exterior.

¹⁷ En esta época, el Reino de Navarra tuvo enfrentamientos con los condes de Castilla por los límites territoriales, ya que Castilla buscaba la posesión del monasterio de San Millán de la Cogolla para expandirse hacia La Rioja. La posesión de dicho enclave era significativa por su influencia sobre Álava y Castilla, además de por la gran cantidad de territorios que poseía. Santiago Olmedo Bernal: *Una abadía castellana...*, o. cit., p. 33.

¹⁸ Sancho el Mayor decidió reformar la vida monástica de su reino tras conocer la fama de gran observancia que poseía el monasterio de San Pedro de Cluny, llegando a enviar a un grupo de monjes, encabezados por Paterno, a este lugar con el fin de importar las ideas de la abadía borgoñona. Tras finalizar su formación, Sancho el Mayor los introdujo en la abadía de San Juan de la Peña. Santiago Olmedo Bernal: *Una abadía castellana...*, o. cit., p. 67.

¹⁹ Santiago Olmedo Bernal: *Una abadía castellana...*, o. cit., p. 64.

²⁰ La regla de san Benito se estructura en setenta y tres artículos que se diferencian en ocho bloques temáticos. La premisa principal es «Ora et labora», por lo que, aparte del oficio litúrgico, los monjes realizan ciertas tareas

embargo, aunque Oña adoptó la regla de san Benito siguiendo los preceptos de Cluny en cuanto a su organización interna,²¹ nunca llegó a vincularse directamente con la abadía francesa. Durante la Edad Media, los privilegios del monasterio de Oña fueron tales que lograron la autonomía del poder real, estando sujeto únicamente a la autoridad espiritual del papa.

Este monasterio ha sido el escenario de episodios de gran relevancia a lo largo de todas las épocas históricas, pero especialmente durante la Plena y Baja Edad Media. Monarcas como Sancho IV el Bravo legaron propiedades y concedieron favores al monasterio, permitiendo mejorar la fábrica de este y financiando modificaciones arquitectónicas. Por su parte, en 1367 destaca un triste suceso, recordado por muchos historiadores: la invasión y saqueo del monasterio por parte de las tropas del Príncipe Negro de Gales. Esta incursión extranjera fue propiciada por la guerra civil existente entre Pedro I el Cruel y Enrique II, tras la muerte de Alfonso XI.²²

Desde el punto de vista artístico, más allá de un especial énfasis en algunos conjuntos escultóricos, no se han documentado todavía todas las evidencias materiales ni tampoco los cambios en las estancias monásticas. A comienzos del siglo xx, Enrique Herrera Oria, a través de la monografía *Oña y su Real Monasterio*, se acoge a los testimonios de Fray Íñigo de Barreda, monje benedictino oniense del siglo xviii, y realiza un interesante recorrido histórico por todas las estancias del monasterio basándose en fuentes consideradas como «históricas» en ese momento y también en su propio testimonio. Esta y otras evidencias nos permiten datar una iglesia románica reformada a finales del siglo xii, que sufre otra remodelación hacia 1330,²³ seguida de otra a finales del siglo xiv, que conformará la actual estructura del templo.²⁴ La iglesia continuará su construcción gracias a una reforma posterior, en

de trabajo físico, aunque no excesivo. Se hace hincapié en las virtudes del monje: obediencia, silencio, humildad. Para que toda esta estructura funcione, define un código administrativo con todos los cargos y ocupaciones de los monjes, así como los horarios, las comidas y las herramientas o las funciones para con las minorías sociales.

²¹ La influencia de Cluny se hizo patente en la liturgia, ya que se introdujo un nuevo rito monástico específico con el consiguiente cambio en los libros litúrgicos. Cluny elevó el estado espiritual, material y cultural del monacato en el que el trabajo intelectual en la vida del monje pasa a ser esencial. Santiago Olmedo Bernal: *Una abadía castellana...*, o. cit., p. 85.

²² Enrique Herrera Oria: *Fray Íñigo de Barreda, Oña y su Real Monasterio*, Madrid: Gregorio del Amo, 1917, pp. 37-39.

²³ Resulta además muy interesante el recorrido histórico que se propone en la contribución de Elena Martín Martínez de Simón: «Las reformas del siglo xv en la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña. Estado de la cuestión», en R. Sánchez Domingo (coord.): *Oña. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre el Monasterio de Oña (1011-2011)*, Burgos: Fundación Milenario San Salvador de Oña, 2012, pp. 634-647.

²⁴ De esta época, nos indica que se preservan «los muros bajos, los sustentos del crucero y algunos soportes que aún conservan sus capiteles protogóticos». Elena Martín Martínez de Simón: «Las reformas del siglo xv...», o. cit., p. 644. Sin embargo, dado que se han analizado los restos de estos capiteles tanto en su iconografía como en su materialidad, podemos alejarnos de esta denominación de *protogóticos* para encuadrarlos en su factura en un posterior año 1330, ya en el gótico pleno.

el siglo xv, en la que se levantan las capillas laterales y se clausuran así unas pinturas murales con el ciclo de la vida de santa María Egipciaca, ubicadas en el muro de cierre de la capilla de Santa Catalina. En este momento se cercenarán algunos de los capiteles torales con figuras animalísticas a los que nos referiremos más adelante, al deteriorarse los cierres de los arcos tanto en el lado norte como sur. Por último, a partir de la segunda mitad del siglo xv se realizarán las bóvedas de terceletes que cubren la nave central de la iglesia, así como la bóveda estrellada de la capilla mayor.

4. Los capiteles de la iglesia de Oña: una lectura desde la taxonomía morfológica

En la zona del crucero del templo encontramos cuatro soportes torales que son fruto de las dos primeras reformas que hemos mencionado: a la primera, en los últimos años del siglo xii y principios del xiii, parecen corresponder los capiteles de decoración vegetal y aquellos en los que aparecen dragones; a la segunda fase, en el siglo xiv, pueden corresponder los restantes capiteles de estos soportes que serán objeto de nuestro análisis. Hacemos notar aquí la semejanza formal entre los dragones de los capiteles de finales del siglo xii con las figuras de los mismos animales procedentes de la portada de la iglesia de San Vicente Mártir, de la localidad de Frías (vecina de Oña) y que actualmente se conservan reconstruidos en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.²⁵ No nos es posible analizar los dos torales de la vertiente oriental por no conservar un programa iconográfico lo suficientemente complejo en cuanto a figuración. Por su parte, los capiteles ubicados en la zona septentrional se encuentran en avanzado grado de deterioro debido a la instalación del órgano en 1769, que los cubre parcialmente y dificulta el acceso a los mismos.

Los capiteles de la sección suroccidental alojan un total de veintidós figuras que se encuentran accesibles solo desde una tribuna cegada a la que hemos podido subir con la instalación de un andamiaje *ad hoc*. Estos soportes son el objeto principal de este estudio por poseer el mayor número de figuras monstruosas, el mejor estado de conservación y los restos policromados más abundantes. Son los capiteles de esta zona los que nos permitirán realizar la lectura más completa del programa figurativo, encontrando semejanzas compositivas y paralelismos con otros capiteles del crucero.

El estudio químico de los vestigios de policromía conservada en estos capiteles ha permitido identificar que tanto los materiales como los pigmentos eran comunes en un arco cronológico que abarca desde el siglo xiv al xvi, sin que se hayan detectado

²⁵ Existen paralelismos formales entre estas figuras monstruosas y las conservadas en la portada de la iglesia de Frías, reconstruida en el Metropolitan Museum de Nueva York. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/472386>>.

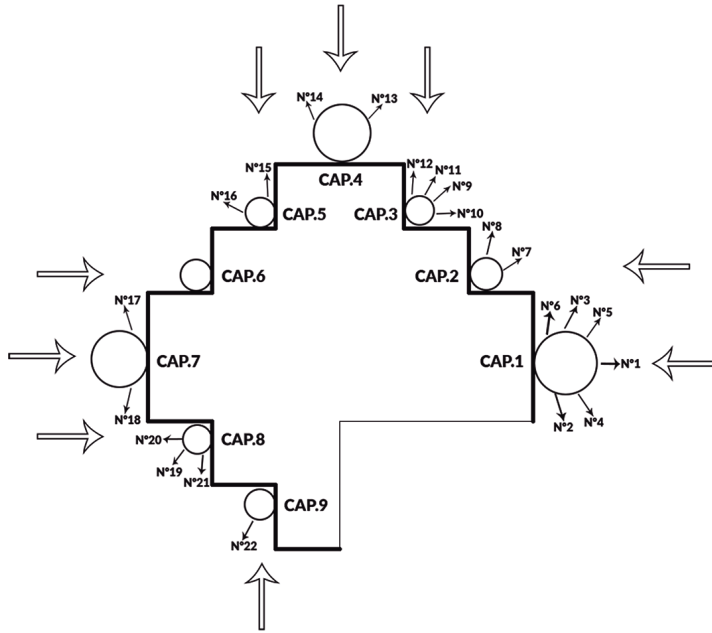


FIGURA 3. Esquema de ubicación y propuesta de orden de lectura de los capiteles en el total meridional del crucero de la Iglesia de San Salvador de Oña, con la numeración de las figuras identificadas. Fuente: autores.

capas polícromas diferenciadas. Por tanto, no han arrojado datos concluyentes que posibiliten una datación más certera. La aparición en estas muestras de amarillo de plomo y estaño, utilizado como pigmento a partir de comienzos del siglo XIV, nos aporta un sólido argumento para filiar la colocación y coloración de estos capiteles en la reforma de la iglesia abacial realizada en la primera mitad del siglo XIV.

De todo el conjunto del crucero, el total más interesante desde el punto de vista iconográfico es el meridional, que aglutina en el mismo soporte la conjunción de nueve columnas con sus correspondientes capiteles, incorporando entre todos ellos un total de veintidós figuras, de las cuales diecinueve poseen rasgos animalísticos. La estructura y orden de lectura (fig. 3) vendrán condicionadas por el análisis que posteriormente se realice; sin embargo, utilizaremos aquí la codificación visual planteada en el plano esquemático para que el lector pueda reconstruir la secuencia figurativa de los capiteles. En paralelo, el análisis morfológico de los capiteles nos ha llevado a una sistematización formal de las partes de animales presentes en dicho programa figurativo. Se ha pretendido, en un primer lugar, identificar las partes de los cuerpos de los animales sin atribuir el monstruo o el animal fantástico resultante, precisamente para facilitar la correcta identificación de este en función

Capitel	SOPORTE 1										SOPORTE 2												
	Cap. 1			Cap. 2			Cap. 3				Cap. 4		Cap. 5		Cap. 7		Cap. 8		Cap. 9				
	N.º 1	N.º 2	N.º 3	N.º 4	N.º 5	N.º 6	N.º 7	N.º 8	N.º 9	N.º 10	N.º 11	N.º 12	N.º 13	N.º 14	N.º 15	N.º 16	N.º 17	N.º 18	N.º 19	N.º 20	N.º 21	N.º 22	
Número de criatura																							
Partes de animales																							
Humano		1	1									1	1	1					1				
Humano			1																1				
Artiodáctilo												1	1	1	1								1
Felino	1							1															
Felino	2															1							
Felino																1							
Felino																1							
Felino																1							
Reptil				1	1	1	1				1							1			1	1	
Reptil				1	1	1	1	1			1							1			1	1	
Reptil																					1	1	
Reptil				1	1	1	1	1			1							1					
Reptil																					1	1	
Reptil																					1	1	
Ave																	1						
Ave																	1						
Ave				1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1								1
Ave				1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1								1
Ave				1	1	1	1	1		2	2		1	1	1	1							1
Ave				1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1								1
Ave				1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1								1
Ave				1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1								1
Modelo	Mod 1	Mod 2	Mod 3	Mod 4	Mod 5	Mod 6	Mod 7	Mod 8	Mod 9	Mod 10	Mod 11	Mod 12	Mod 13	Mod 14	Mod 15	Mod 16	Mod 17	Mod 18	Mod 19	Mod 20	Mod 21	Mod 22	
Animal	Hiena	Hombres	Dragón	Avestruces	Serpiente	Arpia	Basilisco	Felino	Salamandra	Hombres	Salamandra	Arpia	Hombres	Salamandra	Hombres	Salamandra	Arpia	Hombres	Salamandra	Hombres	Salamandra	Arpia	

Tabla 1. Sistematización de las partes de las figuras de los capiteles del toral meridional del cruceiro de la iglesia de San Salvador de Oña. Fuente: autores.



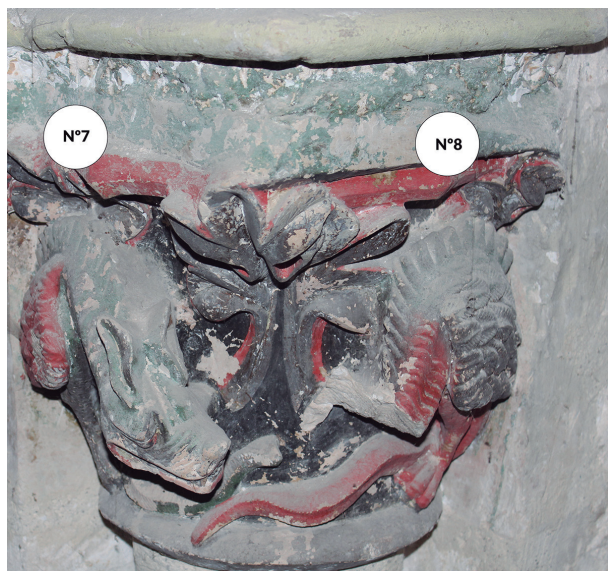
FIGURA 4. Dos vistas del capitel 1, con las correspondientes numeraciones de las figuras. Iglesia de San Salvador de Oña. Fuente: autores.

de la suma de las partes de cada criatura real que tiene como resultado las nuevas morfologías del bestiario imaginado. Los resultados de esta filiación taxonómica, pretendidamente formalista, se han recopilado en una tabla (tabla 1), cuya replicación a otros conjuntos puede servir también como instrumento metodológico inicial aplicable a otros ejemplos figurativos de esta u otra época.

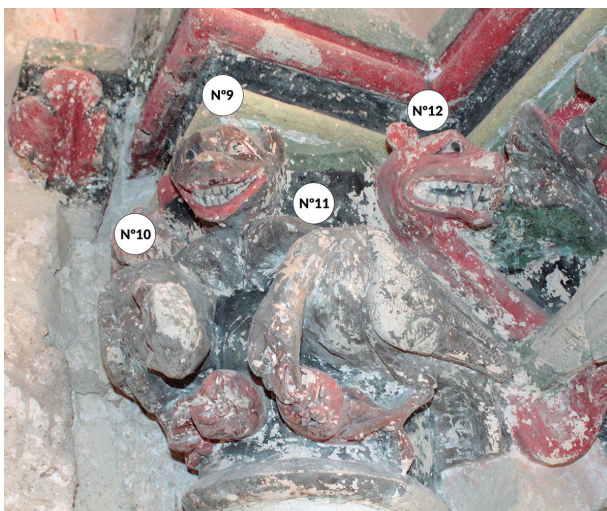
En el eje vertical, las columnas de la tabla agrupan por capiteles aquellas figuras susceptibles de análisis, con la misma nomenclatura y codificación que la utilizada en la figura 3 de este capítulo. El orden de identificación de estas figuras se anticipará a nuestra propuesta de lectura del programa visual, para facilitar ya al lector un hilo conductor coherente con el discurso aquí defendido. En el eje de las filas horizontales se registran diversos componentes de la morfología de animales reales y seres humanos, cuya descomposición en elementos propiciará una adecuada atribución en una fase posterior.

De esta manera, el conjunto incluye doce figuras con partes presentes en aves, nueve figuras con rasgos propios de reptiles, seis figuras que aglutinan partes corporales humanas, cinco con rasgos de animales artiodáctilos y tres figuras con rasgos de felinos. Las veintidós figuras resultantes combinan las cabezas, torsos, cuellos, cuerpos, colas, patas y garras de estas especies implicadas realizando una interesante agrupación conforme a los tipos visuales del bestiario pétreo bajomedieval.

A pesar de la pesadez narrativa que puede suponer, en aras de la claridad metodológica, debemos definir en este momento las partes de cada una de las figuras para poder reconstruir los componentes de los animales fantásticos. El primer capitel (fig. 4) posee seis figuras, de las cuales la central [n.º 1] posee rasgos globales de felino



◀ FIGURA 5. Vista del capitel 2, con las correspondientes numeraciones de las figuras. Iglesia de San Salvador de Oña. Fuente: autores.



▶ FIGURA 6. Vista del capitel 3, con las correspondientes numeraciones de las figuras. Iglesia de San Salvador de Oña. Fuente: autores.

y sobre la que se superponen de manera lateral dos cabezas humanas [n.º 2 y n.º 3]. El felino aferra aquí entre sus garras a otros dos seres [n.º 4 y n.º 5], mientras los sujeta entre sus dientes. Completa el programa figurativo del capitel otra criatura que surge desde el flanco derecho hasta elevarse a la altura de uno de los rostros humanos [n.º 6]. El segundo de los capiteles (fig. 5) posee dos criaturas enfrentadas [n.º 7 y n.º 8], la derecha mutilada actualmente. La morfología de estos animales es similar a la de los más numerosos en el primer capitel [núms. 4-6]. El tercer capitel (fig. 6) incorpora



▲ FIGURA 7. Vista del capitel 4, con las correspondientes numeraciones de las figuras. Iglesia de San Salvador de Oña. Fuente: autores. ▼ FIGURA 8. Vista del capitel 5, con las correspondientes numeraciones de las figuras. Iglesia de San Salvador de Oña. Fuente: autores.





FIGURA 9. Vista del capitel 6. Iglesia de San Salvador de Oña. Fuente: autores.

cuatro figuras. La central [n.º 9] posee rasgos de felino, mientras que las inferiores mantienen características morfológicas de aves [n.º 10 y n.º 11]. Otra criatura emerge de la parte trasera hasta elevarse a la altura de la figura central, con características de reptil [n.º 12]. El capitel cuarto (fig. 7) se compone de dos figuras con cabezas humanas, pezuñas de artiodáctilo y los restantes elementos de ave [n.º 13 y n.º 14]. El quinto capitel (fig. 8) incorpora dos figuras: la primera [n.º 15] reproduce el mismo patrón del capitel anterior, mientras que la segunda sintetiza elementos de ave y reptil [n.º 16]. El capitel sexto (fig. 9) no se incorpora en nuestro análisis por presentar únicamente decoración vegetal. Sin embargo, el programa animalístico prosigue en el capitel séptimo (fig. 10), en el que se aprecian los rastros de un felino en muy mal estado de conservación [n.º 17] y se introduce, por la otra cara, un nuevo tipo de animal cuyos rasgos corresponden con un reptil [n.º 18]. El octavo capitel (fig. 11)



FIGURA 10. Dos vistas del capitel 7, con las correspondientes numeraciones de las figuras. Iglesia de San Salvador de Oña. Fuente: autores.

reproduce el mismo animal con dos figuras [n.º 20 y n.º 21], sobre las que se ubicará una cabeza humana [n.º 19]. Finalmente, en el capitel noveno (fig. 12), encontramos una figura parcialmente mutilada [n.º 22], que puede corresponderse con el cuerpo y las alas de un ave y lo que podrían ser garras de artiodáctilo.

Cabe recordar a estas alturas que esta descripción parcial ha huido pretendidamente de un análisis apriorístico en el que se identificasen desde un comienzo los nombres de las criaturas fantásticas resultantes, para posteriormente adaptar la interpretación posible a la detección de rasgos morfológicos de los animales señalados. Se ha realizado el proceso inverso, conforme a la metodología descrita al comienzo, buscando un mayor nivel de precisión en la identificación de los atributos visuales de cada criatura, evitando de esta manera sobreinterpretar e inferir rasgos no presentes en las esculturas.

5. De la identificación taxonómica a la reconstrucción formal de las criaturas

Una vez identificados los rasgos morfológicos presentes en los capiteles, cabe sumar las partes relacionadas para que, cumpliendo el principio de las teorías visuales



▼ FIGURA 11. Vista del capitel 8, con las correspondientes numeraciones de las figuras. Iglesia de San Salvador de Oña. Fuente: autores. ▼ FIGURA 12. Vista del capitel 9, con la correspondiente numeración de la figura. Iglesia de San Salvador de Oña. Fuente: autores.

de la Gestalt, «el todo sea siempre más que la suma de sus partes».²⁶ Este proceso permitirá proponer una atribución en este momento de las criaturas reales o fantásticas presentes en el programa figurativo, partiendo no solamente de la interpretación final que resulte más elocuente, sino por un proceso vertical que transite de lo particular (partes de animales) para inferir lo general (composición de las criaturas fantásticas).

Según los datos presentes en la tabla 1, se han identificado nueve modelos iconográficos de animales fantásticos creados a partir de la agrupación de las características morfológicas de animales reales y puestas en consonancia con otras identificaciones figurativas presentes en conjuntos plásticos coetáneos o fuentes escritas de la época que posean conexión con tipos figurativos existentes. Las composiciones finalistas son las que definiremos a continuación:

El modelo 1 se corresponde con la hiena. Conformado por una criatura con cabeza de felino, dos garras de felino en una de sus representaciones y un abultamiento en la frente en la otra. Se propone la atribución de hiena, dado el moteado

²⁶ Christian von Ehrenfels: «Über Gestaltqualitäten», *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, n.º 14 (1890), pp. 249-292; y también en Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza, 2005, pp. 91-92.

de su piel, la presencia marcada de la espina dorsal rígida y el achatamiento de las fauces. Todas estas características se describen en los bestiarios medievales como propias de la familia de los hiénidos. Ignacio Malaxecheverría, referenciando el texto de Terence Hanbury White *The Bestiary: A Book of Beasts*, nos indica de la hiena lo siguiente:

No puede volverse, salvo haciendo girar completamente su cuerpo, pues tiene una espina dorsal rígida y toda ella de una sola pieza [...]. Esta bestia tiene una piedra en el ojo, llamada también *hiena*, que, según se cree, permite a la persona que la tenga debajo de la lengua predecir el futuro.²⁷

Por su parte, el modelo 2 son los homínidos, figuras con cabeza humana cuyo cuerpo queda oculto en el capitel, impidiendo la visualización de otros elementos identificativos. Podría conectarse con el modelo 6 (arpías) de detectarse los rasgos corporales que, en el caso de estas figuras [n.º 2, n.º 3 y n.º 19], están ocultos en la parte interior del capitel. El tercer modelo se corresponde con los dragones. Se trata de criaturas con cabeza, torso y cola de reptil a las que se añaden un cuerpo, un ala, una pata y una garra de ave. Se corresponden figurativamente con otros dragones presentes en el bestiario de Hugo de Fouilloy conservado en la Biblioteca Británica (Ms. Sloane 278, ff. 48v y 57r).

El cuarto modelo está constituido por avestruces, animales con todos los componentes de ave. La identificación como avestruces se realiza, en este caso, a partir del tipo visual desarrollado por el *Bestiario de Aberdeen* (ms. 24, f. 41r), en el que una de las aves sujeta con su pico un huevo mientras que la otra eleva su cuello. Las figuras del capitel tercero emulan parcialmente esta composición, reproducida comúnmente en otros bestiarios como característica del tipo visual de los avestruces medievales. El capitel de Oña sustituye en este caso el huevo por la presencia de algún fruto de gran tamaño, posiblemente una granada (por la protuberancia del cáliz del fruto).

El modelo 5 se asocia a la serpiente, criatura con cabeza, torso y cola de reptil. Se conecta formalmente con el modelo 3 (dragón), pero los atributos de ave no se visualizan claramente, bien por no estar presentes (correspondencia aquí con la serpiente), bien por quedar ocultos detrás de otras figuras (correlación con el dragón). Serpientes y dragones están profundamente conectados en la Edad Media y no resulta posible en todos los casos separar la atribución entre ambos seres, argumento que refuerza la posibilidad de unificación de los modelos 3 y 5 bajo un mismo tipo. Sin embargo, por criterios formales y de claridad, ha parecido más

²⁷ Ignacio Malaxecheverría: «La hiena», *Bestiario medieval*, Madrid: Siruela, 2000, p. 221.

útil su descomposición. Dentro del de las serpientes, resulta posible en algún caso identificar la tipología concreta de la especie. Sin embargo, en el ejemplo de este modelo no encontramos ningún rasgo característico.

El sexto modelo son las arpías, criaturas híbridas con cabeza de mujer, tocados cuidados, largos cuellos, cuerpo de ave y pezuñas de equino. Las arpías y las sirenas-pájaro están profundamente conectadas durante la Edad Media y es común que se confundan en algunos conjuntos plásticos.²⁸ La presencia de vegetales que se asemejan a árboles, como evocación de la imagen del árbol de la vida que estos monstruos guardan, al igual que otros presentes en los bestiarios, nos ayuda a filiar como arpías estas criaturas y descartar su atribución a las sirenas-pájaro.²⁹ La descripción y análisis de estas bestias no se encuentra en muchas de las fuentes usadas normalmente para la identificación de animales híbridos y monstruosos, sino que hay que recurrir a fuentes clásicas. En la *Eneida*, Virgilio nos las presenta como bestias: «Alado el cuerpo, rostros virginales [...], corvas manos y pies, garfios rampantes»,³⁰ y es por estas terribles descripciones por las que se identifican estas figuras con seres malévolos y cargados de connotaciones negativas.

El séptimo modelo es el basilisco, una criatura conformada por cabeza, cuerpo, cresta, cuello, ala, cola y pata de ave, junto al torso de reptil y a la pezuña de artiodáctilo. La combinación de aves y reptiles con la aparición de crestas de gallo es característica de una sola criatura del bestiario: el basilisco, que comparte los rasgos de los reptiles, incorporando elementos específicos de las aves. La narración textual más difundida acerca de esta criatura filia su origen en la unión de un huevo de gallo incubado por un sapo venenoso, que confiere al ave resultante sus características de reptil. El *Bestiario* de Pierre de Beauvais, a través de las traducciones realizadas por Charles Cahier y Arthur Martin en 1851, nos indica la naturaleza y nacimiento del basilisco:

Cuando el gallo ha cumplido siete años, le nace un huevo en el vientre. [...] Busca discretamente un lugar cálido [...] y araña con las patas hasta que excava un agujero en el que poner su huevo. [...] Y el sapo es de tal índole que percibe en su olfato el veneno

²⁸ La problemática acerca de la identificación de las arpías y las sirenas en época medieval se desarrolla en trabajos como estos: Isabel Mateo Gómez y Ana Quiñones Costa: «Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica», *Fragmentos*, n.º 10 (1987), pp. 39-47; y Jacqueline Leclercq-Marx: «Sirenas-pájaro, sirenas-pep. El tema del beneficio ilícito en la escultura románica entre realidades socioeconómicas, contactos culturales y redes metafóricas», *Románico*, n.º 12 (2011), pp. 26-33.

²⁹ Olivares Martínez nos indica que las arpías «ofrecen aspectos en común con grifos, leones y dragones en su tarea de guardianes del árbol de la vida, afrontados dos a dos con los cuerpos adosados, cabeza cubierta con un gorro y mirando el tallo central del *hom*, del que brotan dos ramas que rodean el cuello de sus guardianes». Diana Olivares Martínez: «Las arpías», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 11 (2014), p. 5.

³⁰ Publio Virgilio Marón. Miguel Antonio Caro (trad.): *Eneida*, vol. I, Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2018, p. 148.

que lleva el gallo en el vientre; inmediatamente se pone al acecho, de forma que el gallo no pueda ir al foso sin que el sapo lo vea. [...] Pues el sapo es de tal índole que toma el huevo y lo incuba [...] y cuando lo ha incubado tanto que ha llegado el tiempo de la eclosión, resulta un animal que tiene cabezas, cuello y pecho como los de un gallo; y desde el pecho hacia abajo es como una serpiente.³¹

El octavo modelo lo conforma una criatura con rasgos de felino. Por desgracia, debido a la degradación de la figura correspondiente [n.º 17] y del soporte, no podemos precisar con exactitud la atribución de esta criatura, identificada por los cuartos traseros como un felino por la semejanza con otras composiciones visuales del mismo programa. Tal vez pudiera asociarse al modelo 1 de la hiena, pero su estado de conservación no nos permite precisar con mayor nitidez.

El modelo nueve lo constituyen las salamandras, es decir, criaturas conformadas por cabeza, torso, patas, garras y cola de reptil. Para realizar la atribución debemos aquí enfatizar la presencia de la cola, característica de los lagartos y salamandras, y la comparación morfológica de la cabeza con otros motivos visuales de esta criatura, como el presente en el bestiario conservado en la Biblioteca Real de Dinamarca (ms. GKS 1633, f. 35v).

6. Los animales cobran significado: la lectura del programa visual

Una vez identificados los modelos presentes en los capiteles del transepto de Oña, resulta adecuado proponer un orden de lectura de cada una de las figuras en función del animal atribuido a ellas. Esta lectura ha de realizarse individualmente en cada uno de los capiteles y de forma que se revele el sentido de ordenación de las figuras ya realizado en la fase anterior de detección de los rasgos morfológicos, ilustrado aquí por la atribución de las criaturas identificadas. Señalaremos los números de las criaturas identificadas. De esta manera, en la ilustración del capitel primero (fig. 4, izquierda) podemos reconocer la presencia de una hiena en el espacio central [n.º 1] que sujeta y muerde a dos dragones [n.º 4 y n.º 5], flanqueados por dos cabezas humanas o de arpía en sendos lados superiores [n.º 2 y n.º 3]. La hiena aferra con las uñas de las garras y los dientes las alas de los dragones. Destaca aquí cómo de la herida infligida por la garra derecha se abre una herida en la piel del dragón verde, de la que brota sangre. Este mismo dragón eleva su mirada hacia el compañero de especie que se alza a su lado, evocando una plausible llamada de auxilio a través de la conexión visual entre ambos. La expresividad de las

³¹ Ignacio Malaxecheverría: «El basilisco», *Bestiario medieval*, o. cit., pp. 205-206.

figuras draconianas muestra el sufrimiento de estas criaturas atormentadas por el dolor físico que contrasta con la fiera transmitida por la cabeza de la hiena; el cromatismo de los dragones alterna el rojo y el verde para generar contraste en la simetría compositiva y una alternancia en las tonalidades que propicia el ritmo de lectura, recurso que también se repite en otros capiteles. Los rostros humanos, sean de homínidos o arpías, expresan un dulce hieratismo, ajenos a la escena inferior: la cabeza izquierda mantiene una sonrisa forzada, visible a través de la dentadura cerrada, aunque materializada con los labios abiertos; por el contrario, la cabeza derecha muestra una sonrisa más moderada y dulce. En ambas figuras destaca el cabello con medias melenas lisas, en las que se perfilan los mechones, con un pequeño gorro para la figura derecha.

El segundo capitel (fig. 5) nos muestra a dos dragones enfrentados [n.º 7 y n.º 8] con un elemento vegetal entre ambos. Estos pequeños reptiles se codifican de manera idéntica a los presentes en el primer capitel, pero con una diferencia sustancial: se esculpen aquí retorciendo sus cabezas de arriba abajo, para desplegar un cuerpo y una cola que se mantienen parcialmente ocultos en la parte interior del capitel. La cabeza del segundo dragón se encuentra actualmente mutilada, aunque no se nos escapa la delicadeza compositiva del dragón izquierdo, cuyas orejas siguen la forma aerodinámica de un vuelo perfecto y cuyas fauces se afilan en forma poliédrica para apuntar todavía más el hocico de la criatura.

El tercer capitel (fig. 6) repite una composición similar al primero: una hiena [n.º 9] afila su desagradable mueca sobre dos avestruces [n.º 10 y n.º 11], acechando quizás a sus presas antes de un final tortuoso. Los avestruces exhiben aquí sus extensos pescuezos en un despliegue gestual que nos refuerza la atribución al ave, ubicados en un profundo escorzo en el que una de sus alas se eleva en composición simétrica. Casi parece que tratan de proteger sus frutos ante la bestia acechadora, aunque esta interpretación cobraría mucho más sentido si en lugar de proteger frutos de granada fuesen los huevos del propio pájaro, tal y como aparecen en otras representaciones arquetípicas de los avestruces medievales (como la del *Bestiario* de Oxford, conservado en la Biblioteca Bodleian, ms. Ashmole 1511, f. 52v).

La figura de una serpiente [n.º 12] emerge en el lado derecho y conecta este tercer capitel con el cuarto (fig. 7), en el que dos arpías [n.º 13 y n.º 14] enfrentan sus fauces rodeadas de motivos vegetales. Cabe destacar aquí el despliegue anatómico de las arpías: por un lado, su cuerpo de ave se acomoda a la forma redondeada del capitel, en una posición expectante ante algún peligro. La cresta erizada de la espina dorsal se acompasa al labrado detallista de las plumas del ala que, si bien ya han perdido hoy parte de su policromía, debía haberse transmitido igualmente con

una coloración completa. Destacan también los peinados con rulos simétricos, que muestran una pequeña innovación con respecto a los rostros humanos precedentes.

En el quinto capitel (fig. 8) aparece una arpía similar a la del capitel precedente [n.º 15] que dirige su mirada hacia el interior de la nave de la iglesia desde el ángulo izquierdo. En el ángulo derecho se identifica al basilisco [n.º 16] que, acomodando su cuerpo en posición serpenteante, muestra su mirada feroz de ojos entornados sobre la curvatura de su pico de gallo, no en vano la mirada del basilisco posee, en el imaginario medieval, un poder mortal muy notable.³²

El espacio entre el capitel quinto y el séptimo lo ocupa un sexto capitel (fig. 9), en el que la decoración vegetal ejerce de espacio natural de transición entre ambos, sin más atribuciones interpretativas. El capitel séptimo (fig. 10) posee dos animales: el primero de ellos, posiblemente un felino [n.º 17], no podemos estudiarlo en profundidad debido a su estado de conservación; el segundo, que conserva muy escasos restos de policromía en las cuencas nasales y oculares, toma la forma de un grácil lagarto [n.º 18], atribuible a la salamandra por su significación global. El labrado de su cuerpo, además, evoca los moteados característicos de las salamandras que aparecen en el *Bestiario* de Ann Walsh (ms. GKS 1633 4.º, f. 55v).

Esta misma criatura aparece también en el capitel octavo (fig. 11) en dos figuras enfrentadas por sus feroces fauces [n.º 20 y n.º 21]. No podemos evitar destacar el parecido de sus crestas con las de idénticos motivos de la salamandra identificada en el *Salterio de la Reina María*, conservado en la Biblioteca Británica (Royal ms. 2BVII, f. 116v). Sobre las salamandras, una cabeza humana [n.º 19], idéntica a la de las arpías, sonríe parcamente con una gran expresividad, a pesar de la actual ausencia de color, que acentúa más si cabe su calidad de labrado. Para finalizar, el capitel noveno (fig. 12) nos presenta un animal con cuerpo de ave cuya mutilación actual de la cabeza, como ya hemos precisado, impide una correcta identificación.

7. Conclusiones

Corresponde ahora que, una vez identificadas todas las criaturas fantásticas presentes en el programa visual, tratemos de leer el sentido programático que la combinación de estos seres posee dentro de la iglesia de Oña. En un primer término cabe descartar que la utilización de unos u otros animales esté directamente relacionada

³² En algunos textos se indica en referencia al basilisco lo siguiente: «Su veneno es muy caliente y ponzoñoso, capaz de secar y quemar la hierba, como si de fuego se tratase; infecta el aire a su alrededor, de forma que ninguna otra criatura puede vivir a proximidad». Ignacio Malaxecheverría: «El basilisco», *Bestiario medieval*, o. cit., pp. 205-206.

con un valor concreto para el monasterio: más bien resulta coherente pensar que el simbolismo asociado a cada criatura no guardaba relación con el enclave concreto y evocaba una cosmovisión global en el cristianismo medieval. Precisamente, este modo de entender la cultura animalística cristiana asocia a cada animal una serie de valores extrasemánticos que van más allá de su propia realidad y se vinculan con fuerzas positivas o negativas, según el contexto.

El programa figurativo de los capiteles de Oña nos muestra una constante tensión entre el bien y el mal, a partir de la pugna entre animales como las hienas, las serpientes, el basilisco o las arpías, claramente asociados al mal, con los hombres y los avestruces, cargados aquí de connotaciones positivas. La dirección de las miradas de las criaturas reales y fantásticas de Oña conecta con la visión de los públicos y audiencias del templo para recordar que la salvación, entendida como la superación de la muerte y del pecado, solo se obtiene de la misericordia divina que proporciona la liturgia celebrada en el presbiterio de la iglesia. Tanto los monjes como los fieles, ubicados en las diferentes estancias de la nave, ocupan el lugar de las almas siendo acechadas por multitud de animales peligrosos que, como las tentaciones del maligno, acechan en el día a día de los cristianos y que solamente pueden ser vencidas por las virtudes cristianas. Naturalmente, las numerosas ausencias en el programa figurativo nos impiden realizar una lectura más concreta acerca del valor que estas criaturas pueden tener en Oña, su propia ubicación, el orden de lectura y, a la postre, de la relación entre las imágenes y los espacios. Sin embargo, nuestra propuesta ordenadora parte del supuesto de no desplazamiento de los materiales originales en las diversas reformas y de un recorrido visual ordenado desde la ubicación de los fieles que se desplazan por el templo.

El sistema de lectura a partir de la taxonomía morfológica que hemos presentado pretende ser una guía ordenada para la lectura de programas visuales animalísticos en los que aparezcan criaturas híbridas, formadas por las partes del cuerpo de otros seres. Sin embargo, posee limitaciones a la hora de aplicarlo siguiendo el esquema estricto en conjuntos muy dañados o que han sido reconstruidos con posterioridad a su creación. En estos casos queda el sabio criterio interpretativo del historiador del arte que, enriquecido por las discusiones científicas y el sano debate académico, es capaz de plantear hipótesis y propuestas de lectura, ante la imposibilidad histórica de contemplar las obras medievales con ojos de sus audiencias originales.

8. Referencias bibliográficas

- ALIFERIS, Laurence Terrier (2021): *Questions de mobilités au début de la période gothique: Circulation des artistes ou carnets de modèles?*, Turnhout: Brepols, pp. 12-15.
- ARNHEIM, Rudolf (2005): *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza.
- BERENSON, Bernard (1902): «Rudiments of Connoisseurship», *The Study and Criticism of Italian Art*, Londres: Bell, pp. 111-148.
- CRANE, Susan (2012): *Animal Encounters: Contacts and Concepts in Medieval Britain*, Filadelfia: Editorial de la Universidad de Pensilvania.
- DE WAAL, Frans B. M. (1999): «Anthropomorphism and Anthropodenial: Consistency in Our Thinking about Humans and Other Animals», *Philosophical Topics*, vol. 27, n.º 1, pp. 255-80.
- DINZELBACHER, Peter (2002): «Animal Trials: A Multidisciplinary Approach», *Journal of Interdisciplinary History*, n.º 32, pp. 405-21.
- FLORES, Nona C. (2000): *Animals in the Middle Ages*, Nueva York: Routledge.
- FOCILLON, Henri (1987): *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas*, Madrid: Akal.
- GEORGE, Wilma y Brunson YAPP (1991): *The Naming of the Beasts: Natural History in the Medieval Bestiary*, Londres: Gerald Duckworth.
- HERRERA ORIA, Enrique (1917): *Fray Íñigo de Barreda, Oña y su Real Monasterio*, Madrid: Gregorio del Amo, pp. 37-39.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ-ESCARICHE, Elvira (trad.) (1988): *Aristóteles. Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*, Madrid: Gredos.
- KALOF, Linda (ed.) (2017): *The Oxford Handbook of Animal Studies*, Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- KAY, Sarah (2017): *Animal Skins and the Reading Self in Medieval Latin and French Bestiaries*, Chicago: University of Chicago Press.
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2011): «Sirenas-pájaro, sirenas-pep. El tema del beneficio ilícito en la escultura románica entre realidades socioeconómicas, contactos culturales y redes metafóricas», *Románico*, n.º 12, pp. 26-33.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1999): *Bestiario medieval*, Madrid: Siruela.
- MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, Elena (2012): «Las reformas del siglo xv en la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña. Estado de la cuestión», en R. Sánchez Domingo (coord.): *Oña. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre el Monasterio de Oña (1011-2011)*, Burgos: Fundación Milenario San Salvador de Oña, pp. 634-647.
- MATEO GÓMEZ, Isabel y Ana QUIÑONES COSTA (1987): «Arpia o sirena: una interrogante en la iconografía románica», *Fragmentos*, n.º 10, pp. 39-47.
- MORELLI, Giovanni: *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Lipsia: Seemann, 1880.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2014): «Las arpías», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n.º 11, pp. 1-12.

- OLMEDO BERNAL, Santiago (1987): *Una abadía castellana en el siglo XI: San Salvador de Oña (1011-1109)*, Madrid: Universidad Autónoma.
- PANOFSKY, Erwin (1979): *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza, pp. 18-26.
- POUVREAU, Florent (2014): *Du poil et de la bête: Iconographie du corps sauvage en occident à la fin du moyen âge (XIIIe-XVIIe siècle)*, París: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- PUBLIO VIRGILIO MARÓN (2018): *Eneida*, Miguel Antonio Caro (trad.), vol. I, Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- RESL, Brigitte (ed.) (2009): *A Cultural History of Animals in the Medieval Ages*, Oxford: Berg.
- RITVO, Harriet (2007): «On the Animal Turn», *Daedalus*, vol. 136, n.º 4, pp. 118-22.
- SALISBURY, Joyce E. (2011): *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*, Londres y Nueva York: Routledge.
- VON EHRENFELS, Christian (1890): «Über Gestaltqualitäten», *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, n.º 14, pp. 249-292.
- WÖLFFLIN, Heinrich (2011): *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Barcelona: Espasa.