

Francisco Vicente Calle Calle

La fachada occidental empezó a edificarse a comienzos del siglo XIII, en la primera fase constructiva de la catedral, y se terminó, a lo largo del siglo XIV, en la segunda etapa constructiva¹.

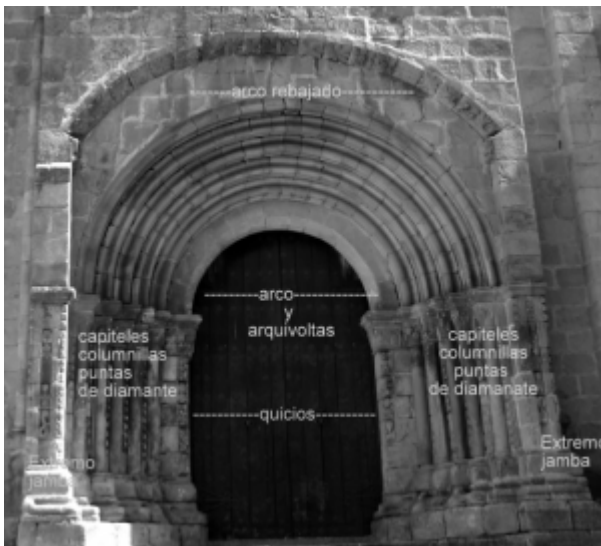
Para facilitar el estudio de la fachada la dividiremos, en una primera fase, en varios espacios claramente definidos, para, al final, hacer un estudio de conjunto. Los espacios son los siguientes (ver figura 1):

1. *La portada, en la que se incluye el arco rebajado cuyo intradós está decorado con motivos “vegetales”.*
2. *La hornacina con el grupo de la Anunciación.*
3. *El rosetón.*
4. *La parte alta de la fachada.*



Lám. 1. Vista general de la fachada de la Catedral Vieja de Plasencia y sus diferentes espacios.

1. LA PORTADA. Presenta a ambos lados zócalo a media altura, sobre el que descansan los quicios de la puerta, los extremos de las jambas y la parte central de las mismas compuesta por cinco columnillas con basa, fuste liso y exento y capitel decorado, que remata a su vez en cimacio corrido. Entre las columnas se encuentran cinco filas verticales de la característica decoración de clavo de herraje o de punta de clavo (vid. lám. 2). En las jambas encontramos a su vez tres espacios diferentes: **1a. Los extremos** (lám. 3). Están formados por dos pilarcitos adornados hasta la altura de los capiteles con un conjunto de bajorrelieves de iconografía bastante rica, aunque la erosión que han sufrido así como la tosquedad de la talla hace que sea muy difícil su interpretación. Estos bajorrelieves se agrupan en 36 escenas, con tres figuras en cada una de las 6 hiladas, formando series, más o menos simétricas, en sentido vertical. En ellos se aprecian los siguientes motivos generales:



Lám. 2. Portada

10 diez en los que encontramos figuras más o menos antropomorfas (lado derecho²: 2a, 2b, 3a, 3b, 4a, 4b, 4c, lado izquierdo: 2a, 2c, 4b);

1 uno en forma de serpiente (lado izquierdo, 5b),

7 siete con motivos vegetales (lado derecho: 2c, 3c, 5b, 6c; lado izquierdo: 1b, 2b, 4c);

7 siete con forma de puntas de diamante (lado derecho: 1a, 1c, 5a, lado izquierdo: 1a, 1c,

3a, 6a);

1 uno sin clasificar (lado derecho, 1b);

7 siete que están muy deteriorados o son ilegibles (lado derecho: 5c, 6a; lado izquierdo: 3c, 4a, 5a, 5c, 6c) y 3 tres que no tienen ningún tipo de figuración (lado derecho: 6b; lado izquierdo: 3b, 6b).



A2



B1



B2



A1

Lám. 3. Extremos de las jambas. A1, A2 lado izquierdo / B1, B2 lado derecho (según el punto de vista del espectador)

1b. El espacio comprendido entre el extremo de las jambas y los quicios de la puerta está ocupado por una sucesión de 5 columnillas de fuste liso alternado con 5 filas de puntas de diamante. Los capiteles de estas columnillas los estudiaremos más adelante.

1c. Los quicios. (lám. 4)

Jamba derecha. De arriba hacia abajo.

1. *Dos ramos de flores* muy frondosos, aunque bastante deteriorados.
2. *Cuatro cabezas humanas unidas dos a dos por el occipital* entre las que aparecen dos

manos que se unen entrelazando fuertemente los dedos. Para estudiarlas las vamos a denominar Aa, Ab y Ba, Bb, siendo A las dos superiores y B las dos inferiores. Si observamos detenidamente las cuatro cabezas podemos apreciar que hay un gran parecido entre la cabeza Aa y la cabeza Bb y entre la cabeza Ab y la cabeza Ba, hasta tal punto que podemos decir que son las mismas cabezas colocadas en forma de X. Las cabezas (Aa y Bb) llevan una especie de golilla en torno al cuello, el pelo cortado "a tazón" y no tienen barba; sus rasgos, en general, son los de una persona joven. En cambio, las cabezas Ab y Ba, tienen el pelo largo, con un mechón en medio peinado hacia atrás que parte la cabellera en dos. La cabeza Ab parece que tiene barba y bigote; también aparentan más edad que las otras dos cabezas.

3. *Hombre agachado que se agarra las piernas con los brazos a la altura de las rodillas; entre las piernas se aprecia su sexo. Está de frente y tiene barba. Detrás de su cabeza, a la altura de las orejas, surgen dos elementos estriados imposibles de identificar.*
4. *Figura imposible de interpretar ya que está muy deteriorada*³.



Lám. 4 Quicios de la puerta.

Jamba izquierda. De arriba hacia abajo.

1. *Ramos de flores muy frondosos del que sale una máscara.*
2. *Cuatro plantas muy erosionadas unidas dos a dos como las cabezas humanas de la*

jamba derecha.

3. *Personaje antropomorfo en cuclillas*. Está desnudo. La cara está muy deteriorada. A la altura de las orejas tiene dos elementos imposibles de identificar. El brazo derecho reposa sobre las piernas mientras que con la mano izquierda parece agarrarse la garganta.
4. *Ser antropomorfo en cuclillas*. La cabeza ha sido completamente destruida. Tiene un cuerpo ancho, con fuertes brazos y costillas muy marcadas. Entre sus brazos está aprisionando a otro ser antropomorfo más pequeño del que quedan restos de la cabeza y de las piernas.

Podría decirse que entre los dos quicios hay una gran simetría, pues la *estructura general* de las imágenes que aparecen en el derecho se repiten casi de forma especular en el izquierdo, aunque el espejo que las refleja sea un espejo deformante.

¿Qué significado tienen todas estas figuras? Para contestar a esta pregunta tendremos que volver a repasar algunos de los rasgos que las definen, como por ejemplo los gestos en el caso de las figuras antropomorfas⁴.

En las figuras antropomorfas que pueblan los extremos de los jambas, a pesar de ser de una factura tosca, el gesto más repetido es el de cruzar las manos a la altura del bajo vientre (lado derecho: 2a, 2b, 3a, 4b; lado izquierdo: 2ª). Este gesto puede ser interpretado como una señal de sumisión, de humillación, de sujeción e incluso de terror; aparece con frecuencia en las representaciones de los condenados infernales⁵.

En el lado derecho, la figura 4a también tiene las manos cruzadas a la altura del bajo vientre aunque en este caso el personaje aparece cayendo de cabeza. Esta postura posee una simbología muy rica: *"Invertir, colocar cabeza abajo a una figura conlleva inmediatamente su negación. Podemos ver que esta inversión está relacionada con las imágenes arquetípicas de la caída de los ángeles y del propio hombre, pero en el arte románico las figuras puestas boca abajo también se utilizan para representar a los tiranos derrocados y a los vicios sucumbiendo ante las virtudes. Representa asimismo la deshumanización esencial de la postura de pie, la normal del hombre en el mundo, y es, por lo tanto, utilizada para representar a titiriteros y a acróbatas insidiosas como Salomé⁶".* Podríamos añadir que también se usa en otra imagen arquetípica como es la de los condenados infernales, en los

que la caída simboliza a menudo el castigo del orgullo⁷.

Un gesto diferente es el de la figura 4b del lado izquierdo que representa a un hombre con las manos unidas a la altura del pecho, gesto típico de oración para solicitar una intercesión⁸; podría representar a un alma condenada en actitud de súplica tal y como aparecen en otros infiernos medievales⁹.

En los quicios de la puerta encontramos tres ejemplos del conocido tema del *hombre en cuclillas*¹⁰. Debido a que estas figuras aparecen en un contexto relacionado con el mundo infernal creemos ver en la primera figura analizada una representación de un condenado infernal, quizás un lujurioso, al estar desnudo y mostrando su sexo. Según O. Beigbeder: *“Toda una serie de personajes en cuclillas se presentan de frente en una actitud sea infamante, sea lúbrica. Los sexos femeninos son a veces visibles, o bien un hombre, pasando sus manos por debajo de las piernas, agarra los dos mechones de su barba. Tenemos así la representación de todas las variantes de los vicios más reprensibles, en primer lugar la lujuria y la avaricia”*¹¹.

El segundo personaje en cuclillas es aquel que se lleva una mano a la garganta. Creemos que con su postura, el personaje trata de manifestar la pesadumbre que siente al haber sido condenado al infierno¹².

El tercer personaje en cuclillas es aquel que está abrazando o más bien apriñonando a otro ser antropomorfo más pequeño. Las características físicas del primer ser, sobre todo sus poderosos brazos y sus marcadas costillas, nos llevan a pensar en los demonios torturadores. Estaríamos aquí ante un demonio torturador que oprime entre sus brazos a un alma condenada a las penas eternas. La pequeñez de esta última contrasta con el gigantismo del primero, tal y como sucede en el famoso capitel de San Pierre de Chauvigny que representa a un dragón devorando a un hombre desnudo, símbolos del infierno y del alma, respectivamente.

Relacionadas con las penas infernales se encontrarían también las figuras 4a, 4b y 5b del lado izquierdo. Esta última es la única figura con forma serpentiforme y parece dirigirse hacia el hombre que está rezando en la casilla superior (4b). No es difícil ver en esta serpiente una de aquellas que en infinidad de representaciones y de textos torturan a los condenados¹³. En

cuanto a la figura 4a, podría representar a uno de esos animales devoradores, como los sapos, (parte inferior de la figura) que también castigan a los pecadores (cabeza de la parte superior), aunque sabemos que esta hipótesis es bastante arriesgada, dado el gran deterioro que sufre la figura.

El personaje que figura en la casilla 3b del lado derecho a diferencia de los otros, no tiene brazos. Lo que resalta en él es una especie de tallo vegetal que saliendo del bajo vientre se parte en dos y sube hasta la altura de los senos donde se abre en forma de palmeta. Este detalle nos hace pensar en las representaciones de las mujeres mordidas por serpientes. Según Émile Mâle, el tema de “la femme aux serpents” que en su origen simbolizaba a la Tierra amamantando a sus hijos, cambió de significado en el siglo XII para convertirse en el modelo del castigo de la lujuria. Este puede ser el simbolismo de la figura que estamos estudiando ya que se encuentra al lado de la figura 3a que posee una larga cabeza, uno de los símbolos de la lujuria¹⁴, y que a su izquierda se haya un grupo formado por tres frutos, posiblemente tres manzanas, fruto que, en ocasiones, puede evocar los apetitos de la carne¹⁵.

La figura 4b del mismo lado, podría ser una mujer, ya que se aprecian unas protuberancias a la altura del pecho que podrían ser los senos. Esta figura, al igual que la mayoría de las que hemos mencionado, está desnuda. Sin embargo, tanto las figuras 2a y 4b del lado izquierdo, están vestidas con una especie de pantalón o de faldón. Este hecho puede interpretarse como un símbolo de que han pecado con el espíritu, ya que según, O. Beigbeder, “*El hombre desnudo representa los pecados de la carne, la lujuria; el hombre vestido, los del espíritu, en particular el orgullo*”¹⁶.

Por lo que se refiere a la figura 4c del lado derecho, su principal característica es el tener el cuello más ancho y abultado que el resto de las figuras. Esto nos hace pensar en las numerosas representaciones del castigo del avaro en los infiernos medievales en donde aparece con una bolsa llena de dinero colgada al cuello y de la que existen infinidad de ejemplos¹⁷.

Terminaremos el análisis de las figuras antropomorfas estudiando las cuatro cabezas humanas unidas en el occipital. Dada su situación en el quicio de la puerta y el hecho de que sean dos cabezas (repetidas dos veces), nos lleva a pensar en el dios Jano bifronte, quien en

algunos casos podía ser representado con cuatro rostros¹⁸. Según el *Dictionnaire des Symboles*, Jano era “[el] dios ambivalente de dos caras adosadas, (...). Su doble cara significa que vigila tanto las entradas como las salidas, que mira tanto el interior como el exterior, la derecha como la izquierda, delante y detrás, arriba y abajo, el por y el co- ntra (...). En otros casos Jano, representado como un joven imberbe y como un viejo barbudo, puede representar al pasado y al futuro¹⁹”.

Quizás en Plasencia se ha adoptado la estructura de cruce²⁰ para indicar de una manera más clara el poder de Jano como dios que todo lo ve; incluso se podría interpretar como imagen de Dios, que ve al que va a franquear el umbral de la puerta. Por lo tanto, se puede considerar esta imagen como un signo de prohibición.

En cuanto a las manos pueden ser vistas como un símbolo de la unidad de esas cuatro cabezas, que en realidad no son más que dos.

A medio camino entre lo humano y lo vegetal se encuentran las figuras 2c del lado derecho, la 4c del lado izquierdo y la primera figura del quicio izquierdo, caracterizadas por representar a tres cabezas que rematan un tronco vegetal. El marco en que aparece en nuestra portada nos hace creer que estas cabeza con cuerpos vegetales son más bien representaciones de almas atrapadas entre el follaje, símbolo de la eternidad, en espera del final de los tiempos, tal y como aparecen en otros monumentos²¹.

También relacionadas con el mundo vegetal se encuentran las figuras 5b del lado derecho, las figuras 1b, 2b y 4c del lado izquierdo, así como la figura 1 del quicio derecho y la figura 2 del quicio izquierdo. No es fácil de explicar la presencia de esta decoración vegetal. Siguiendo con la hipótesis de que en las jambas aparecen “escenas” relacionadas con el mundo infernal, estas plantas podrían ser representaciones de los bosques y de la vegetación de las regiones infernales, como los que aparecen descritos en algunos viajes medievales al más allá. El “barroquismo” de algunas de ellas podría simbolizar la densidad de estas selvas, lo intrincado de las mismas, opuesto todo ello a la claridad y luminosidad del paraíso²². No olvidemos que “(...) lo vegetal tiene a veces un valor negativo. El exceso de follaje alude al caos, a un mundo o pensamiento confuso y penetrado por las fuerzas del mal. De ahí que bajo el punto de vista de la doctrina, la maraña signifique en ocasiones la desviación herética. (...) El cristianismo cuenta con numerosos textos que evidencian la oposición entre

el jardín: paraíso o mundo ordenado, y el inframundo dominado por el caos²³".

El último bloque que vamos a analizar está compuesto por la figura 1b del lado derecho y las diferentes representaciones de las puntas de diamante, tanto la de los extremos de las jambas como la de los intercolumnios. En ambos casos podemos estar ante representaciones más o menos simbólicas del fuego del infierno. La figura 1b se puede comparar con ejemplos citados por O. Beigbeder²⁴, mientras que en el caso de las puntas de diamante, llenas de un simbolismo solar²⁵, quizás porque su forma hace pensar en los rayos solares, nada nos impide pensar que, dada su posición en las jambas de la portada de la Catedral de Plasencia, podrían representar, no ya el fuego solar, sino las llamas infernales que rodean a los condenados del submundo. Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que las puntas de diamante representan a una flor de ocho pétalos y de que el ocho, entre otras cosas, es el número de la vida futura²⁶, aunque aquí esa futura vida sería en el infierno. Como también señalamos en su momento, la sucesión de columnillas y de puntas de diamante da un ritmo a la parte inferior de la portada y, en cierto modo, sirve para unir, gracias a la repetición del motivo de las puntas de diamante, el mundo infernal de la parte exterior de las jambas con el de los quicios de la puerta.

Una vez acabado el análisis de los elementos que componen esta parte de la portada formada por los extremos de las jambas, las jambas propiamente dichas y los quicios podemos apreciar que hay una gran cantidad de indicios como son los gestos de súplica, de sumisión o de pesadumbre; la postura invertida del cuerpo que cae, símbolo del orgullo; la bolsa al cuello, símbolo de la avaricia; el sexo al aire, símbolo de la lujuria; los animales y los demonios torturadores o las plantas con un follaje exuberante y "barroco" que son típicos de las representaciones que en la época se hacían del mundo infernal. Por lo tanto, creemos que es el inframundo el que, con un mayor o menor acierto técnico, se ha intentado plasmar en esta parte inferior de la portada.

1d. Capiteles decorados de las columnillas. (Lám. 5)

Capiteles del lado derecho numerados de fuera hacia dentro.

Capitel nº 1. "Palmas" cerradas e invertidas. La cesta está adornada por tres elementos vegetales compuestos por tres hojas carnosas en forma de triángulo invertido, que

coinciden con las esquinas del ábaco. Entre cada una de las hojas, a partir del collarino, sale un tallo, abierto a derecha e izquierda, dibujando una Y, que va a parar a cada una de las hojas.

Capiteles 2 y 4: Cepa de vid con los sarmientos, los racimos y las hojas.

Capitel nº 3. *Su cesta está compuesta por tres palmetas abiertas a la mitad; los ángulos del capitel están formados por tres volutas. Este capitel es muy parecido al 6 del lado derecho, que se encuentra mejor conservado.*

Capitel nº 5. Capitel con elementos vegetales. Se aprecian tres hojas con cuatro tallos y dos volutas.

Capitel nº 6. Ocho palmetas. Conviene recordar que *“la palmeta es un motivo de ornamentación clásico, inspirado en las hojas de la palma, y aplicado en diversos aspectos y estilizaciones²⁷”*.

Capiteles del lado izquierdo numerados de fuera hacia dentro.

Capitel nº 1. Tres volutas, tallos y hojas. Este capitel es muy parecido al capitel número 3 del lado derecho.

Capitel nº 2. Capitel con motivos vegetales. Está bastante deteriorado. Tiene el collarino roto. Las esquinas de la cesta están ocupadas por tres elementos vegetales que vamos a denominar “rosas”. Entre ellos, a media altura de la cesta, hay otras dos “rosas”. Se pueden apreciar también unos finísimos tallos o nervios como los que aparecen en el capitel número 5 del lado derecho.

Capitel nº 3. Capitel compuesto por palmetas abiertas formando abanicos de anchas hojas.



Lám. 5. Capiteles de la portada.

Capitel nº 4. Ser híbrido encapuchado semiescondido entre palmetas muy abiertas.

Es un ser con alas, la izquierda levantada, llenando el espacio intermedio superior del capitel, y la derecha plegada, cuyo cuerpo está cubierto de unas protuberancias que podrían ser interpretadas como plumas o escamas; tiene dos patas acabadas en cascos como los de los caballos y una larga y gruesa cola. Lleva la cabeza cubierta por una capucha. Su cara, que mira hacia la izquierda y hacia arriba, tiene grandes ojos y un rictus de sufrimiento.

Capitel nº 5. Dos aves afrontadas y unidas por el pico. Su talla es tosca. Tienen el ala que da hacia el exterior plegada y la otra abierta, ambas cubiertas de plumas representadas en forma de escamas. En la cabeza lucen un penacho de tres plumas lo que nos hace pensar que se trata de pavos reales. En el espacio restante entre los dos cuerpos hay un elemento alargado, más estrecho en la base y más ancho a la altura de los picos de los pavos reales. Podría tratarse de un árbol.

Capitel nº 6. Hojas de higuera.

Si estudiamos la literatura en torno a estos capiteles veremos que los diversos autores siguen la opinión de Florencio Javier García Mogollón para quien estos capiteles tienen fundamentalmente un valor ornamental²⁸. Sin embargo, creemos que su elección no ha sido fortuita y que corresponden a una intencionalidad del autor, intencionalidad que vamos a tratar de explicar en las líneas que siguen.

En primer lugar estudiaremos los capiteles que tienen motivos cuya simbología es fácil de interpretar como son aquellos que representan una cepa de vid (2 y 4 del lado derecho). Es una planta que desde los orígenes del arte cristiano ha sido vista con una simbología positiva²⁹, aunque muy variada. Así, es un “símbolo común de Cristo quien dice en una parábola: “Yo soy la vid verdadera...” (Juan 15, 1-17³⁰). También puede designar al Reino de Dios (parábola de los vendimiadores homicidas (Mateo, 21, 28-46)); en este Reino de los Cielos, el fruto de la vid es la Eucaristía. En otros casos, simboliza a cada alma humana: Dios es el viñador que pide a su hijo que visite su viña (Marcos, 12, 6). Puede ser una figuración del Árbol de la Vida³¹ y también del mundo, “(...) al que Cristo cuya sangre se identifica con el vino que de ella se obtiene, quiere cultivar con su palabra³²”. Además puede simbolizar, junto con la higuera, al hombre bueno que, a pesar de vivir en el mundo junto a los malos, no se mezcla con ellos (Lucas, 6, 43-45)³³.

También tiene una simbología conocida la *palmeta*, representada en los **capiteles 6 y 3 del lado derecho y en los capiteles 1 y 3 del lado izquierdo**. Recordemos que ya desde las primeras manifestaciones artísticas mesopotámicas aparece como un árbol sagrado. En el arte griego, romano y hebreo es percibida como distintivo de la victoria, concepto conservado en el simbolismo cristiano, al evocar el triunfo del mártir ante la muerte, representando en un sentido más amplio la inmortalidad del alma y la resurrección de los muertos. En el arte bizantino, la palmera y su abstracción la palmeta, evocaba la idea del Paraíso Celestial, recogida más tarde por el arte prerrománico y románico, etapa esta última en donde tuvo un gran predicamento iconográfico, asociándola simbólicamente con el Paraíso Celestial, en contraposición con el Terrenal, cuyos máximos representantes son la vid, la higuera, el olivo y el manzano³⁴, aunque también podría ser una representación de este paraíso o de la misma tierra.

Las **hojas de higuera** del capitel 6 del lado derecho también tienen una simbología bastante codificada: la higuera es un árbol muy bíblico ya que aparece citado ininidad de veces: *Génesis*, 3, 7; *Núm.*, 13, 23; *Dt.*, 8, 7-10; *Jue.*, 9, 10-11; *1Sam.* 25, 18; *1 Re.* 4, 25; *Jer.*, 5, 17; 24, 1-10; *Os.*, 9, 10; *Nah.*, 3, 12; *Hab.*, 3, 17; *Ag.* 2, 12; *Prov.*, 27, 18; *Mt.* 7, 16; 21, 19-21; 24, 32; *Mc.*, 11, 12-14; 13, 28; *Lc.*, 21, 29; *Jn.*, 1, 48.

Esta gran cantidad de citas bíblicas en torno a la higuera hace que su simbolismo sea variado: imagen del pueblo judío, del género humano, del Reino de Dios, de Cristo³⁵.

En San Lucas 13, 6-9 se narra la parábola de la higuera que no da frutos. Esta imagen ha sido interpretada en algunos casos como un símbolo de la Sinagoga, que al no haber reconocido al Mesías de la Nueva Alianza, ya no da frutos; incluso puede representar a una iglesia en concreto cuya herejía habría secado las ramas³⁶.

Nos gustaría subrayar la penúltima interpretación mencionada ya que, en el caso que nos ocupa, no deja de ser curioso el hecho de que las hojas de la higuera se encuentren mirando hacia abajo, en dirección contraria a las de las palmetas del capitel número 6 del lado derecho. Esto nos lleva a pensar en las diferentes representaciones de la Sinagoga, en las que una de sus características principales es la idea de caída expresada de múltiples maneras³⁷.

Otro motivo bastante conocido en el arte románico es el que aparece en el capitel número 2 del lado izquierdo: **dos pavos reales afrontados con un árbol estilizado en medio**. Su origen hay que buscarlo, según Émile Mâle³⁸, en los textos religiosos de la antigua Caldea, de Asiria y de Persia en los que se habla de genios que custodian árboles sagrados como el *hom* mesopotámico. Estos genios, que podían tener forma de león, de gacela o de ave, estaban colocados a ambos lados de los árboles tal y como aparecen grabados en numerosos sellos y cilindros. De aquí serían copiados por los árabes, quienes al no comprender el verdadero significado de las representaciones estilizaron los árboles o el árbol que sirve de eje a la composición hasta convertirlo en un simple tallo como también ocurre en el capitel que estamos estudiando.

En cuanto a su simbología, decir una vez más, que es variada. En el arte cristiano de los orígenes, el pavo real, *“con las gemas que salpican su plumaje, daba la idea de la Ciudad y tenía valor de eternidad, porque se creía que su carne era incorruptible”*³⁹; por esta razón era también un símbolo de la inmortalidad y de la resurrección de Cristo⁴⁰. Cuando aparecen a ambos lados del Árbol de la Vida⁴¹, como en nuestro caso, simbolizan el alma incorruptible y la dualidad física del hombre, aunque también pueden ser símbolos del Paraíso final⁴².

¿Qué puede simbolizar el **ser híbrido con capucha** del capitel número 4 del lado derecho? Las plumas o escamas, mucho más abultadas e irregulares que las de los pavos reales del capitel vecino, podrían situarlo en el mundo del mal o del pecado ya que no es difícil encontrar demonios con el cuerpo cubierto por estas excrecencias⁴³; además, según algunos estudiosos, las plumas y las escamas son una manera de señalar el carácter impuro y demoníaco de estos seres, ya que en la Edad Media, donde las enfermedades de la piel eran frecuentes, graves y temidas, las manchas (que en las esculturas aparecen como escamas o rayas) representan la caída más baja que se pueda imaginar⁴⁴. En este sentido, podría tratarse de un pecador que ha pecado con la carne, ya que *“el hombre se transforma en bestia por la cabeza, cuando ha pecado con el espíritu, y por el cuerpo cuando ha pecado con la carne”*⁴⁵. El pecado carnal puede asimismo estar simbolizado en esa larga y gruesa cola, ya que la cola de los animales es, en ocasiones, una imagen del sexo⁴⁶. Los cascos de caballos que rematan las dos patas, lo acercan aún más a la bestia, encarnación del desorden y de las pulsiones instintivas irracionales⁴⁷. Está oculto entre las palmetas, que pueden ser aquí un símbolo de la esclavitud del pecado⁴⁸. Mira hacia fuera y hacia arriba, como si esperara un castigo venido de lo alto, de ahí su rictus de tristeza, o como si no

quisiera ver la salvación que está más allá de las puertas del templo. En cuanto a la capucha que cubre su cabeza podemos interpretarla también como un símbolo del pecado que sume al hombre en las tinieblas y le impide, una vez más, ver la luz de la salvación.

Los capiteles número 5 del lado derecho y el número 2 del lado izquierdo presentan una gran dificultad a la hora de interpretarlos, hasta tal punto que no sabemos qué pueden simbolizar.

En cuanto al capitel número 1 del lado derecho, lo más importante, quizás más que el tipo de planta representado, que hemos denominado “palmas cerradas e invertidas”, sea la figura en forma de Y que domina la cesta. Esta figura ha sido ampliamente estudiada por O. Beigbeder quien la relaciona, para empezar, con el Árbol del bien y del mal del Génesis. Según este autor: *“(…) Muchos textos del Nuevo Testamento eran propicios a la representación de un árbol con dos ramas en Y o de dos árboles, que se encontrarán en el arte románico o en el gótico. En la Y se pueden explicitar los dos caminos, estableciendo una desigualdad, una asimetría entre las ramas, la una más larga que la otra, alusión a las palabras de Cristo sobre la puerta estrecha o el camino angosto. (...) La oposición entre los dos caminos y las dos puertas es explícita en Mateo 7,13- 14⁴⁹”*.

Además de estas consideraciones sobre la Y no hay que olvidar que *“la palmeta puede estar achatada, desdoblada, dividida en dos; (...) puede estar incluso asociada a un motivo, vegetal también, que evoca a un mismo tiempo la Y y la omega. (...) Este motivo, al restablecer la alianza entre el triángulo recto e invertido, entre comienzo y fin, entre alfa y omega, (...) implica la idea de Juicio, la vida y la muerte⁵⁰”*.

¿Cómo interpretar todos estos análisis que acabamos de hacer? La verdad es que no resulta fácil dar una interpretación uniforme; sólo podemos aventurar la hipótesis de que, en general, los capiteles pueden ser una representación simbólica del mundo, de la viña del Señor, sobre todo los que poseen figuraciones de la vida y alguno en los que se representan las palmetas. En este mundo, el hombre, con su dualidad, cuerpo-alma (pavos reales), deberá elegir entre el camino fácil o el camino difícil (Y), y tener cuidado con las tentaciones y pecados (el ser híbrido), para no quedarse en el umbral de la puerta (símbolo de Cristo), como hicieron los judíos (representados por la higuera con las hojas hacia abajo).

1e. Arco y arquivoltas. La puerta en sí, está compuesta por un **arco** en bocina,

desdoblado en cinco **arquivoltas** más el arco interior con dovelaje de medio tamaño sin ningún tipo de decoración. A estas arquivoltas habría que añadir el arco rebajado con el intradós decorado con relieves variados, que engloba todo el conjunto.

1f El arco rebajado (Lám. 6). El arco, sostenido por dos **atlantes**, está compuesto por veinte dovelas con bajorrelieves. Los atlantes, de una talla tosca, tienen las piernas flexionadas para mejor soportar el peso, aunque sus caras no denotan esfuerzo sino más bien felicidad, con una extraña sonrisa. Al de la izquierda se le nota más la cabellera y tiene la nariz aguileña. Ambos visten una túnica talar bajo recogida hacia las rodillas, lo que permite ver la punta de los zapatos asomando por debajo. Como señala O. Beigbeder, *“los atlantes se hallan representados con frecuencia en el arte románico; no tienen, sin embargo, una finalidad puramente ornamental”⁵¹*, es decir, que tienen un significado concreto. En nuestro caso, es posible conocer su función una vez comprendido el significado de los relieves del arco que sostienen.

Analicemos las dovelas del arco.

1. Dos cuadrifolias formado una X. En el rombo que forma la unión de las dos X hay otra planta más pequeña cuya silueta recuerda a la flor de lis.

2. Roseta de ocho pétalos.

3. Roseta de ocho pétalos, aunque diferente de la de la segunda dovela.

4. Esta dovela tiene la apariencia de una **hoja polilobulada**.

5. Hoja polilobulada parecida a la de la cuarta dovela.

6. Planta con hojas pinneadas y ¿flor? en el extremo. Tiene once hojas, seis a la derecha del tallo y cinco a la izquierda. La flor tiene forma de corazón invertido con seis pétalos.

7. Cuatro hojas con cinco lóbulos cada una. Las cuatro hojas están unidas por el peciolo a un botón central y forman una figura en forma de X. Estas figuras con hojas pentalobulares

es muy parecida a la de la dovela número quince. Podrían ser hojas de hiedra.

8. Roseta de ocho pétalos. La disposición de los pétalos es la misma que ya hemos visto en las dovelas 2 y 3 aunque con algunas diferencias.

9 y 10. En las dovelas 9 y 10 vuelve a repetirse el motivo de la primera dovela, es decir, una **planta cuadrifolia** formado una X, con hojas más o menos lanceoladas, un nervio central, aunque en estos dos últimos casos no hay botón central.

11. Triskeles. Según el *Diccionario de términos de arte* de G. Fatás y G. M. Borrás, el triskeles es una *“figura que muestra tres piernas unidas por la parte superior del muslo y en posición radial. Es frecuente en Grecia, Roma y el arte céltico en donde se transforma pareciéndose a una S”*. En el caso del triskeles de la catedral de Plasencia de los talones de las tres piernas salen tres palmas o tres alas que nos recuerdan las alas de los pies del dios Hermes. El giro de las piernas es hacia la derecha, como el de las agujas de un reloj.

12. La dovela siguiente, bastante deteriorada, permite apreciar una silueta que podría representar a **cuatro peces unidos por la cabeza**.





Lám. 6. Arco rebajado.

13. Roseta de ocho pétalos semejante a la de las dovelas 13 y 17.

14. Seis ramas entrecruzadas. Estas seis ramas salen todas de un botón central parecido al que encontramos en la dovela 15. Las ramas terminan en hojas pentalobuladas que recuerdan a las palmetas, sobre todo las dos que están abiertas. En cambio, las cuatro que están cerradas son muy parecidas a las alas de las piernas del triskeles.

15. Cuatro hojas de cinco pétalos. Ver la explicación de la dovela número siete.

16. Hoja parapinneada con 16 hojuelas o foliolos. Es un motivo parecido al de la dovela número 6, aunque aquí no hay ninguna flor en el extremo de la hoja.

17. Roseta de ocho pétalos semejante a la de las dovelas 8 y 13.

18. Cabeza monstruosa que vomita o devora una roseta de ocho pétalos. Se trata de una especie de cabeza de felino con los ojos y el morro muy abultados, las orejas muy grandes, en forma de punta de lanza y separadas de la cabeza. A ambos lados de la misma se aprecian las patas delanteras con las que parece estar cogiendo la planta que tiene en las

fauces.

19. Ave rapaz y presa.

20. Ramillete de hojas retorcidas. Tiene un elemento central que parece un mango del que salen las hojas que se van abriendo en un movimiento giratorio en el sentido de las agujas del reloj. Es una especie de cornucopia.

De las 20 dovelas señaladas, 17 representan motivos relacionados de una manera u otra con el mundo vegetal. Por lo tanto, podemos decir que en las dovelas predomina una decoración fitomórfica. Entre esta decoración fitomórfica destaca el motivo de la **roseta o rosácea de ocho pétalos**, que aparece, con ligeras variaciones, en seis dovelas (2, 3, 8, 13, 17, 18). La rosácea de ocho pétalos tiene su origen “(...) en el mundo del arte hacia el tercer milenio a. C. en la región de Mesopotamia. (En el) arte Sumerio, (...), fue entendida como (...) el símbolo de la (...) diosa Madre Tierra, representante de las fuerzas reproductoras de la tierra y la fertilidad de la Naturaleza. [Más tarde este tema iconográfico, pasa a formar parte del arte persa, así como del arte asirio, del arte griego y del romano, pasando antes también al hebreo]. El arte cristiano (...), incorporó este signo de origen pagano asociándolo iconográficamente al número de pétalos, ya que las cifras para los primeros cristianos no eran solo expresiones cuantitativas sino que revelaban distintas ideas, perfectamente adaptables a las flores. Así las flores de ocho pétalos, con botón central, (...) pueden ser entendidas como una clara alusión a la regeneración, al renacimiento por el bautismo, a la resurrección y a la vida futura. Siendo este sentido de regeneración el que le valió al número ocho, el ser considerado como emblemático de la Edad Media, de ahí que los baptisterios y las pilas bautismales tuvieran la configuración, en muchos casos, octogonal”⁵². Esta última idea también la corrobora Carlos Domínguez Herrero: “(...) la rosácea se asimila a la flor del loto, con la que guarda parecido a través del número ocho (...), expresando la idea de regeneración en el marco de un devenir cíclico. Asociada al círculo y a la esvástica, la rosa de los vientos es una de sus múltiples variaciones. (...) [También puede] evocar el sol y sugerir la idea de rotación junto a la de perpetuo movimiento”⁵³. Junto a las rosetas otro elemento fácil de identificar es el **triskeles**. Según el ya citado *Diccionario de términos de arte*, el triskeles, “parece estar referido muchas veces al movimiento sideral”. Por otra parte, “se puede relacionar directamente el triskeles con la esvástica, que también es un motivo giratorio. Se le atribuye un valor solar, lo que resulta un poco vago. La esvástica parece ser

una combinación de la cruz que expresa las direcciones y de la espiral, símbolo de creación, Dicho con otras palabras, expresa la repetición, la creación repetida. Gira en un sentido o en otro para expresar la rotación del cielo durante la noche o del sol durante el día, las fuerzas pasivas o activas, negativas y destructoras o positivas y restauradoras. Su fuerza es tanto más indudable cuanto sus valores múltiples se refieren a los signos que la componen⁵⁴". En nuestro caso, el hecho de que gire hacia la derecha, significaría que se quiere colocar la infinitud y lo sagrado, en lo temporal y lo profano⁵⁵. En cuanto a las alas podríamos representar el elemento aire y si las relacionamos con Hermes, que es el mensajero de los dioses infernales Hades y Perséfone, simbolizarían la fuerza de la elevación y la aptitud para desplazarse rápidamente. Este dios también es psicopompo, por ello se convertirá en el cristianismo en una prefiguración al Buen Pastor y puede considerársele un mediador entre la divinidad y los hombres. Su simbolismo se emparenta además con el del dios egipcio Thot, lo que le convierte en personificación de la revelación de la sabiduría a los hombres y del camino de la eternidad⁵⁶.

En la dovela número doce hemos creído identificar un tipo de combinación fantástica en la cual varias figuras se agrupan de tal manera que sus partes parecen pertenecen tan pronto a una como a otra. Jurgis Baltrusaitis, en su libro *Le Moyen Âge fantastique* (pp. 145-150, il. 98) cita algunos ejemplos. Si reducimos la figura representada a su esquema más simple vemos que aparece de nuevo un triskeles o una esvástica, con todo lo que esto conlleva. Por lo que se refiere al pez, señalar que es el símbolo del elemento agua en el que vive.

"También es un símbolo, para algunas culturas, de vida y de fecundidad. En el cristianismo es símbolo de Cristo ya que las letras que forman su nombre en griego Ichthys dan lugar a las iniciales de Iesu Cristos Theou Uios Soter (Jesucristo Hijo de Dios, Salvador). También es símbolo de la comida eucarística ya que Cristo comió peces tras su resurrección (Lc, 24, 42), y figura a menudo al lado del pan. Como vive en el agua se le relaciona con el bautismo: el cristiano, nacido del agua del bautismo es como un pececillo, a imagen del mismo Cristo⁵⁷".

Dovela 14. Seis ramas entrecruzadas. Si reducimos una vez más la figura a su esquema básico volvemos a encontrar figuras como la esvástica o la cruz de seis brazos. El número seis, según San Agustín, *"es un número especial porque es la suma de los tres primeros números (1+2+3=6) (...). Así, hay una relación entre la obra de la creación hecha en seis días y la creación misma significada por el Diez⁵⁸".*

Dovela número 15. Hoja parapinneada con 16 hojuelas o foliolos. Es un motivo parecido al de la dovela número 7, aunque aquí no hay ninguna flor en el extremo de la hoja. *"El número 16, cuadrado de 4, número terrestre por excelencia, expresa la potencia total, el desarrollo completo y dinámico, como se demuestra en la esvástica [¡una vez más!], cruz con brazos doblados tres veces que multiplica cuatro por cuatro⁵⁹".*

18. Cabeza monstruosa que vomita o devora una roseta de ocho pétalos. Como ya señalamos, a ambos lados de la cabeza se aprecian las patas delanteras con las que parece estar cogiendo la planta que tiene en las fauces. Este hecho es el que nos lleva a pensar que más que vomitar está engullendo la roseta. Pensamos que representa una máscara de la tierra, semejante a otras muchas que existen en el arte románico, aunque son una imagen universal. Según Carlos Domínguez Herrero: *"Al igual que en otras épocas y lugares, la máscara de la Tierra posee en el románico un sentido telúrico. Conforme a una simbología matricial, representa las fuerzas fecundas y generadoras de la vida, que emergen de lo más profundo del abismo⁶⁰".*

19. Ave rapaz y presa. Esta dovela plantea algunos problemas de interpretación ya que no sabemos cuál es exactamente el ave de presa representada. El motivo del águila con una presa entre las patas (conejo, liebre, cordero o pájaro) puede ser una variación del tema del enfrentamiento del ave celeste (águila) y del reptil telúrico (serpiente). Según Guerra sería un motivo antiguo que en el arte románico simbolizaría el enfrentamiento entre un ave celeste, símbolo de Cristo o del alma, y un ser terrestre, símbolo del demonio y de la carne⁶¹. Sin embargo, en vez de un águila puede tratarse de un **halcón**. En *Le dictionnaire de symboles* podemos leer que *"durante la Edad Media, el halcón es a veces representado desgarrando una liebre; si las liebres simbolizan la lascivia, según algunas interpretaciones, el halcón significaría en este caso la victoria sobre la concupiscencia. Más generalmente, es la victoria del principio macho, diurno y solar, sobre el principio hembra, nocturno y lunar.*

Pues el halcón, cuyo simbolismo es siempre solar, celeste, macho, diurno es un símbolo ascensional, en todos los planos, físico, intelectual y moral. Indica una superioridad o una victoria, ya sea adquirida, o en vías de adquisición" (pp. 429).

Dovelas 7 y 15. Cuatro hojas con cinco lóbulos cada una formando una figura en forma de X. Ya hemos señalado que estas hojas pueden ser hojas de hiedra y que simboliza, entre

otras cosas, la fuerza vegetativa y el eterno retor- no⁶².

Las cuatrifolias es otro de los motivos más representados en el arco. En concreto, aparecen en las dovelas 1 (dos veces), 9 y 10. Independientemente de la planta concreta que pueda representar, lo que más nos puede interesar de estas dovelas es el esquema, las líneas de fuerzas que se encuentran en su base y que no es otro que el de la X, el cruce, la cruz invertida. He aquí lo que dice O. Beigbeder sobre esta figura: *“Resumamos los diversos sentidos del Cruce. Está estrechamente ligado a la multiplicación, de la que es, en matemáticas, el signo bien conocido; de manera análoga es la hierogamia o la fecundidad que engendra la multiplicación; esta última se expresa mediante la multiplicación de un triángulo recto y otro invertido. Es también la chi, la regulación del universo, la X como incógnita, el paso a una realidad superior, la aspiración a lo absoluto, la sublimación de la carne y, finalmente, la destrucción y la muerte⁶³”*.

También hay que señalar, que según O. Beigbeder, algunas plantas cuyas hojas tienen forma de punta de lanza simbolizan la abundancia otoñal⁶⁴.

En cuanto a las dovelas **4, 5, y 6** que representan hojas polilobuladas no sabemos muy bien cuál es su simbología. Lo mismo nos ocurre con las **hojas retorcidas** de la dovela número 20, aunque en este caso el hecho de que dichas hojas dibujen un movimiento en espiral les confiere una determinada simbología ya que, *“en todas las culturas, esta figura se encuentra, cargada de significados simbólicos: Es un motivo abierto, y optimista (...), que simboliza emanación, extensión, desarrollo, continuidad cíclica pero en progreso, rotación creadora⁶⁵”*.

Una vez estudiada, más o menos en profundidad, la rica simbología de las dovelas podemos apreciar que hay una serie de términos tales como fecundidad, multiplicación, rotación, regeneración, eterno movimiento, retorno eterno, propagación de la especie, creación, que se repiten a lo largo del análisis. Por lo tanto, ¿qué ha querido representar el artista en este arco sostenido por dos atlantes? Pensamos que se trata de una figuración simbólica de la fuerza creadora de la naturaleza eterna e incansable⁶⁶.

Para cerrar el estudio de esta parte de la fachada hablaremos de las dos columnillas extremas que enmarcan el saliente de la puerta. Se encuentran en el rincón producido por

dicho saliente con el muro de la portada. Estas columnillas descansan sobre sendos respaldos esculpidos. El del lado izquierdo es ilegible por culpa de la erosión mientras que el del lado derecho representa a una cabeza monstruosa en la que todavía se aprecian una gran boca, los ojos saltones, parte de las orejas y una especie de diadema sobre la frente. Es de suponer que en el lado izquierdo había una cabeza similar; ambas podrían tener una función de prohibición como la de los llamados *leones lombardos*, que llevan sobre sus lomos las columnas del atrio⁶⁷.

La parte superior de las columnillas está incompleta ya que el fuste se detiene justo por debajo de la hornacina que cobija la escena de la Anunciación. Según Florencio Javier García Mogollón, en ese punto debió interrumpirse la obra hasta que recibió nuevo impulso en el siglo XIV⁶⁸.

2. LA HORNACINA DE ARCO REBAJADO QUE COBIJA EL MISTERIO DE LA ANUNCIACIÓN (FIG. 7).

En esta hornacina tenemos que distinguir dos grandes espacios, el arco propiamente dicho y la escena central que representa el misterio de la Anunciación.

2a. El arco rebajado, con las jambas incluidas, se divide en 26 dovelas⁶⁹ que vamos a numerar empezando por la izquierda para poder así interpretar más claramente diferentes motivos que las adornan.

El motivo más repetido podemos calificarlo como cuatripétalas en torno a un botón central, con la particularidad de que las hojas son sustituidas por círculos. Aparece en doce dovelas: 5, 8, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 25 y 26.

El segundo motivo más repetido son unas cuatripétalas de hojas cordiformes en torno a un botón central que aparece en ocho dovelas: 1, 2, 4, 6, 7, 10, 21, 23.

Una cuatripétala de hojas espatuladas figura en las dovelas 9 y 16.

En las dovelas 14 y 15 también aparecen cuatripétalas aunque no es fácil distinguir el tipo de hojas que las componen debido a la erosión.

Las dovelas 3 y 13. En la dovela 3 se puede apreciar un animal con alas y orejas puntiagudas y en la dovela 13, que corresponde a la clave del arco, dos personajes, uno subido sobre los hombros del otro⁷⁰.

2b. La escena de la Anunciación está formada por dos de los tres elementos esenciales que suelen aparecer en la representación tradicional de dicha escena: el arcángel Gabriel y la Virgen, ambos de grandes dimensiones y bellísimas facciones, a pesar de estar bastante deteriorados por estar expuestos a la intemperie. El ángel se encuentra a la izquierda del espectador mientras que la Virgen se halla en la parte derecha.

La Virgen está de pie. Tiene un libro cerrado en la mano izquierda, que aludiría a la profecía de Isaías (29, 11-12) *“Toda visión se ha hecho para vosotros como las palabras de un libro sellado”*⁷¹. El brazo derecho, al que le falta parte de la mano por culpa de la erosión, está levantado. Quizás llevara algún objeto o simplemente lo tiene levantado para simbolizar, bien la aceptación de la voluntad del Altísimo, el “He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra”, bien la sorpresa y el temor ante la súbita aparición del arcángel, quien, no lo olvidemos, le dice, “No temas María” (Lc. 1, 26-38). En cuanto a su indumentaria, decir que viste con una túnica de escote redondo ajustado al cuello y ceñida al cuerpo con un cinturón. También lleva un manto de elegantes

pliegues. Su cabeza está cubierta con el velo de la sabiduría que deja ver, por los laterales, los rizos de una abundante cabellera.

El arcángel también se encuentra de pie, frente a la Virgen. Porta en sus manos un rollo de pergamino, en el que posiblemente estuvieron escritas algunas frases como: “Ave Maria” o “Ave gratia plena Dominus tecum” (Salve, llena de gracia, el Señor está contigo) (Lc. 1, 28). Tiene una larga cabellera peinada al medio. En sus espaldas se aprecian claramente dos grandes alas.

Viste túnica talar, de pliegues angulosos y afilados, ceñida a su cuerpo mediante un cíngulo⁷².

Ya hemos sindicado que en la tercera dovela, justo detrás del arcángel se puede apreciar un animal con alas y orejas puntiagudas. Creemos que se trata de un dragón. Según el *Bestiario de Philippe de Thaon*: “Y sabed que el dragón tiene apariencia de serpiente. Tiene cresta, alas, dos pies y dientes; Se defiende con la cola y hace mal a la gente”. (vv. 567-572)⁷³.

Pero ¿qué hace aquí un dragón? Una primera explicación podemos encontrarla en el hecho de que el dragón es uno de los avatares más conocidos del Diablo⁷⁴. A pesar de ello, seguimos sin saber a ciencia cierta qué hace el Malig- no en una representación de la Anunciación. Quizás haya que buscar la explicación en el significado de la escena de la Anunciación o, si se prefiere, de la Encarnación del Hijo de Dios y su relación con la doctrina cristiana de la *Ex- piación*. Esta doctrina fue formulada originalmente por Ireneo de Lyon a finales del siglo II, aunque sería Gregorio de Nisa el que, ya en el siglo IV, terminara de darle una forma que perduró durante mil años y que la mayoría de cristianos creía a pies juntillas. Las ideas básicas de dicha doctrina son las siguientes: tras el pecado de Adán, Dios permitió que el Hombre cayera en poder del Diablo, quien adquirió por ello unos derechos sobre la Humanidad. Sin embargo, Dios quería liberar al Hombre de este poder y la única manera de hacerlo era ofreciendo un tributo a cambio de dicha libertad. Este tributo fue Jesús, cuya verdadera naturaleza, desde el momento mismo de la Encarnación, había sido oculta- da al Diablo. Por eso, cuando al morir Jesús el Diablo se acercó para cobrar su tributo descubrió que había sido víctima de un engaño. El Jesús-hombre no era sino un cebo en cuyo extremo opuesto se encontraba el otro Jesús, la divinidad. Gracias a esta treta, el Hombre se liberó de las cadenas del Diablo⁷⁵.

Por lo tanto, la posición en la que el artista esculpió el dragón-diablo en la fachada de la Catedral Vieja de Plasencia no es casual. Si nos fijamos bien, está justo detrás del arcángel, es decir, en el único lugar en el que, debido a la presencia del cuerpo del mensajero divino, que actúa como pantalla, no puede ver el trascendental misterio que está teniendo lugar, quedando así la Encarnación del Hijo de Dios en secreto.

Es además interesante comparar la escena de la Anunciación con la escena del Génesis en la que el “diablo-serpiente-dragón” tienta a Adán y Eva. En las representaciones del pecado original, la serpiente suele aparecer en medio de los otros dos protagonistas marcando así su papel primordial y triunfante. En la escena que nos ocupa, el “diablo-dragón-serpiente” ha sido vencido y por eso se encuentra en un lugar apartado, oculto tras las alas del arcángel.

Su actitud es de huida, de alejamiento de la escena, lo mismo que la de Adán y Eva cuando fueron expulsados del Paraíso. Viendo la actitud huidiza del dragón no podemos dejar de pensar en las palabras de sermón 3, n. 4 de San Agustín: *“Por una mujer la muerte, por una mujer la vida. Por Eva la caída, por María la salvación. Aquella, corrompida siguió al seductor; ésta, pura, engendró al Salvador. Aquella recibió de buen grado el veneno de la serpiente y lo transmitió al hombre, de suerte que ambos mereciesen morir. Ésta, llena de gracia celestial, engendra la vida por la que la carne muerta puede resucitar”*⁷⁶.

Ya hemos señalado que la dovela que hace la función de clave del arco también es diferente de las que tienen forma de cuatripétalas. También dijimos que no estábamos de acuerdo con la interpretación dada por Florencio Javier García Mogollón y Jesús Vicente Cano Montero para quienes se trataría de “una mofletuda cabeza de querubín. Aunque está bastante erosionada todavía se puede apreciar que representa a dos personajes, uno apoyado sobre los hombros del otro. El que está debajo tiene el cabello largo, ¿barba y bigote? y aparenta tener más edad que el que está encima. El de abajo mira al frente y el de encima hacia la izquierda. Tiene los ojos saltones, muy marcados; la nariz es casi inapreciable por la erosión y la boca aparece entreabierta ¿Quiénes son estos dos personajes? No lo sabemos con certeza. Su actitud nos hace pensar en una de las vidrieras de la catedral de Chartres que representa las famosas palabras de Bernardo de Chartres: *“Somos enanos subidos sobre los hombros de gigantes. Por esta razón vemos más y más lejos que ellos, no porque nuestra vista sea más aguda y nuestra talla más alta, sino porque nos llevan cogidos y nos alzan sobre su talla gigantesca”*⁷⁷. Sin embargo, creemos que más bien podría tratarse de una representación de Dios Padre llevando sobre sus hombros una figura de un niño o de un humúnculo que representaría el alma de Cristo, el Logos: *“(…) El conjunto de la imagen intenta sugerir el momento de la concepción de la Virgen, es decir, de la encarnación de Cristo por obra del Espíritu santo que es enviado por Dios”*⁷⁸. Evidentemente, esta interpretación la hacemos con todas la reserva del mundo.

En cuanto a las rosetas que adornan casi por completo el arco que encierra la escena de la Anunciación-Encarnación también tienen, a nuestro juicio, un significado concreto. Pensamos que están ahí para simbolizar el hecho de que según la tradición la Anunciación tuvo lugar en primavera, período del año donde tradicionalmente se engendra la vida⁷⁹. Por lo que se refiere a las cuatripétalas de hojas circulares no es descabellado ver en ellas una referencia simbólica al “hortus conclusus”, al “jardín cerrado”, símbolo de María, relacionado, una vez

más con las flores y el mundo vegetal⁸⁰.

El marco del pórtico de la Anunciación está delimitado por una imposta, adornada con rosetas de cuatro pétalos. Estas mismas rosetas aparecen en las dos roscas que rodean la figura central del rosetón, así como en todas las cornisas que recorren las vertientes de los cuerpos laterales y el resto de los coronamientos parietales de las naves. Por esta razón, no creemos que su simbología esté relacionada con la que hemos visto en el arco que encierra la escena de la Anunciación. Su presencia en el óculo y en las cornisas que rematan los muros las relacionan con el simbolismo solar. En cuanto a la horizontalidad de la imposta podría simbolizar una ruptura entre el mundo y las regiones celestes donde habita la divinidad.

3. EL ROSETÓN. (FIG. 8)

“Bajo el hastial del espacio central se abre un gran óculo cuya tracería actual se realizó con motivo de la restauración del edificio en 1982 a partir de los restos de la tracería primitiva⁸¹”. Se trata de una ventana abocinada con dos roscas alrededor del motivo central. Como ya hemos señalado, ambas están decoradas con un gran número de rosetas cuatripétalas. Por lo que respecta a la tracería debemos indicar que gira en torno a un pentágono central invertido del que salen cinco hojas; entre cada una de ellas se encuentra un círculo. Por lo tanto, es un rosetón presidido por el número cinco.

Según Titus Burckhardt, este elemento arquitectónico, además de dar luz está cargado de simbolismo: *“Desde los inicios del cristianismo, todo emblema en forma de rueda asociaba un significado cristológico al símbolo de la rueda del mundo; este doble sentido iba a expresarse de nuevo en la decoración figurativa de la rosa gótica⁸²”.* Además de esto, el rosetón puede ser visto como una alusión al sol; se puede interpretar también como una rosa emblema de María, según la letanía laurentina que la invoca bajo el nombre de “rosa sin espina”; se puede ver asimismo como una “maqueta” de la Jerusalén celeste⁸³. Otro símbolo sería el del rosetón como una imagen del *ojo de Dios que todo lo ve*, junto a la idea de “ventana abierta al más allá⁸⁴”. Además, el hecho de que esta ventana circular se encuentre situada en la fachada oeste, por donde se pone el sol, que es el lado escatológico, tendría además la idea de *juicio final*, o *Dios Sol de Justicia*⁸⁵. Por todo ello, atribuimos anteriormente simbolismo solar a las rosetas cuatripétalas que lo adornan⁸⁶. Aunque quizás la simbología

más importante del rosetón en este momento histórico entre el siglo XII y el XIII es la de ser el elemento que representa por excelencia la desmaterialización de la divinidad, tal y como se estaba sugiriendo en una larga tradición filosófica que arranca en el Areopagita y Erígena y culmina en el arte de Suger. El rosetón sería la imagen de Dios-Luz, Dios primer foco, Dios-Unidad, que hace desaparecer de las fachadas románicas la figura masiva del Pantocrátor y al convertirse en un haz de luz *“difunde por su sustancia misma los rayos de toda bondad a todas las cosas... para dar consistencia a todas las sustancias inteligibles e intelectuales... inmunes a toda corrupción y muerte”⁸⁷*.

A la derecha del rosetón, más o menos a la altura de la mitad de la circunferencia, se aprecia una pequeña escultura en forma de cabeza aunque es difícil de precisar si se trata de una cabeza humana o animal, debido que sus rasgos están bastantes desfigurados por la erosión. Cuando se observan fotos anteriores a las últimas restauraciones se divisan todavía en el lado izquierdo restos que atestiguan que en ese lado también hubo otra escultura de parecidas características.

4. LA PARTE ALTA DE LA FACHADA.

En la parte alta de la fachada, entre el rosetón y la cornisa encontramos otro *grupo escultórico que representa a la Virgen de pie con el Niño en brazos y a un personaje arrodillado* ante ella con los brazos a la altura de la cara en actitud de oración. Ambas figuras están encastradas en el muro, aunque se apoyan sobre sendas ménsulas. La de la Virgen representa una carátula humana y la del orante una roseta como las que adornan el rosetón y las cornisas. A pesar de las dificultades para hacer un análisis estilístico debido a la gran altura a la que se hallan así como al desgaste sufrido por su permanencia a la intemperie Florencio Javier García Mogollón opina que se ejecutarían a finales del siglo XIV, precisamente cuando se concluía la obra de las naves catedralicias. Y añade citando a Mélida que el individuo genuflexo puede ser el rey Alfonso VIII⁸⁸.

Por encima de las citadas esculturas de la Virgen y del orante sólo queda el hastial, limitado por dos contrafuertes y rematado por una cruz de tipo trebolado en el vértice. En la cornisa encontramos la ya mencionada decoración de rosetas de cuatro pétalos y el remate a base de merlones, que, al igual que las rosetas, también recorren las vertientes de los cuerpos laterales y el resto de los coronamientos parietales de las naves. Estos merlones no son sólo

un elemento arquitectónico de carácter defensivo, dado que durante cierto tiempo la catedral se encontró cercana a la frontera musulmana y debido a su fortaleza pudo servir de refugio en caso de ataque. Creemos que también tienen una función simbólica que sería la de representar a la iglesia-catedral como una imagen de la Jerusalén celeste del capítulo 13 del libro de Tobías (Tob., 13, 17) y del capítulo 21 del Apocalipsis.

El contrafuerte del lado derecho termina en un pináculo decorado con ganchillos y una figura triangular en relieve con labores de tracería. En el punto en el que se unen dicho contrafuerte y la cornisa del hastial podemos ver una gorgona bastante deteriorada, aunque todavía se aprecian algunos rasgos que nos recuerdan a una cabeza animal, aunque es casi imposible saber de qué animal se trata. Su función simbólica sería la de ser visto como un símbolo de amenaza para todo aquel que se acerque a la iglesia sin la debida preparación⁸⁹.

Hasta aquí el análisis pormenorizado de la Puerta del Perdón de la Catedral Vieja de Plasencia. Teniendo en cuenta el mismo podemos ver que, en su conjunto, esta portada presenta ante el espectador una estructura bastante organizada y llena de simbología y de sentido. Si iniciamos el análisis de la misma partiendo del primer espacio que analizamos, la portada con sus diferentes partes, y vamos subiendo hasta llegar a la cruz que remata el hastial encontramos que en la parte inferior de la fachada, es decir en los extremos de las jambas y en los quicios de la puerta, los artífices de la misma representaron el inframundo, el reino del pecado y de los castigos infernales; en un segundo nivel que correspondería a los capiteles de las jambas, estaría representado el mundo, la viña del Señor, en el que el hombre puede optar entre dos caminos, uno el del mal simbolizado por el ser híbrido encapuchado y la higuera, símbolo del pueblo judío, y otro el de la salvación y la vida eterna, simbolizado por las palmetas y los pavos reales afrontados. Sobre este mundo, estaría el cielo material, representado por las arquivoltas desprovistas de cualquier decoración y por encima de todo ello, el arco rebajado sostenido por dos atlantes con adornos florales y varios motivos como el triskeles, la cornucopia, la cabeza que devora una planta que remiten a la naturaleza, siempre en movimiento, siempre creando.

Damos a hora un salto en el orden de la fachada, dejando a un lado la hornacina con el misterio de la Encarnación para pasar al óculo-rosetón, símbolo material de un Dios inmaterial, Dios-Luz, Dios-Unidad, Dios primer foco, que ilumina con su luz toda la creación desde el principio de los tiempos hasta el final. Por encima de él, sólo queda la gloria eterna,

la Jerusalén celeste, simbolizada en las almenas que rematan el hastial.

Entre el rosetón y la portada está la hornacina con la escena de la Anunciación-Encarnación. Para nosotros es el elemento fundamental de la fachada ya que por una parte dicha escena, que alberga los personajes de mayor tamaño de la fachada, supone, como muy bien señala Carlos Domínguez Herrero, una alteración del orden espacial y simbólico de la escultura monumental tradicional, ya que se quiebra inevitablemente la antigua visión teofánica, en la que el Pantocrátor domina el tímpano y, por ende, la fachada románica. Pero a la vez, la colocación de la escena de la Anunciación-Encarnación a medio camino entre el mundo, llamémoslo “terrenal”, que se aloja por debajo del arco rebajado y el rosetón símbolo del Dios, sirve para mostrar sin ningún género de dudas, el papel de la Virgen María, nueva Eva, como mediadora, como acueducto, que diría san Bernardo, mediante el cual Dios derrama su gracia sobre toda la creación⁹⁰.

1 La Catedral Vieja de Plasencia comenzó a construirse a finales del siglo XII o comienzos del siglo XIII como consecuencia de la necesidad que la ciudad, fundada por Alfonso VIII en junio de 1186, tenía de ampliar la primera sede catedralicia. Se siguieron los modelos castellano-leoneses de la época: una iglesia de tres naves, con la central más elevada, con bóvedas de crucería, sencillas en las laterales y con terceletes en las altas. La iluminación lateral se llevaba a cabo mediante ventanas lancetas con tracería de trebolado. La segunda etapa de la construcción tiene lugar a lo largo del siglo XIV, y en ella se terminan la iglesia, la torre de las campanas y las alas Norte y Este del claustro. Durante el siglo XV, tendrá lugar la tercera y última etapa de la Catedral Vieja. En ella, entre otras actuaciones, se modificó la capilla mayor, se crearon nuevas capillas de enterramiento y se terminaron las alas Oeste y Sur del claustro. En el año 1498, siendo obispo Gutiérrez Álvarez de Toledo, se decidió construir una nueva catedral comenzando su construcción por la cabecera del antiguo, al que irá sustituyendo poco a poco. Sin embargo, la paralización de las obras en el segundo tramo de las naves a finales del siglo XVI por problemas técnicos y financieros, salvarán la desaparición total de la Catedral Vieja, y la conservación de cuatro tramos de naves, el claustro y la sala capitular. Sobre la Catedral Vieja de Plasencia ver AA.VV. *Extremadura. Cáceres y Badajoz* (Volumen 14 de la serie La España Gótica), Madrid, 1995, pp. 223-224.

2 En principio, y salvo que se indique lo contrario, Siempre que hablemos de “lado derecho,

lado izquierdo” será desde el punto de vista del espectador. En cuanto a la signatura que hemos dado a las escenas, decir que el número se refiere a la hilada empezando por la parte superior y la letra a la escena que hay en cada hilada empezando desde la parte más cercana a la puerta.

3 Florencio Javier Garacía Mogollón sugiere que este relieve puede corresponder a una especie de sátiro o demonio. Cf. GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier, *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la provincia de Cáceres*, Cáceres, 1987, Editorial Extremadura, S.A., p. 126.

4 Incluiremos en este análisis tanto las figuras de los extremos de las jambas como las de los quicios.

5 A este respecto ver BONNE, Jean-Claude, *L’art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris, 1985, S.F.I.E.D. / Féodalisme, p. 101 : “*Les damnés, les mains croisées sur le ventre, se tiennent le poignet en signe d’impuissance devant leur destin (leur péché et sa punition)*”; también en pp. 289 y 299. Más ejemplos en YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Arthropos, (Palabra plástica, 9), pp. 65 y 84.

6 CAMILLE, Michel, *El ídolo gótico. Ideología y creación en el arte medieval*, Akal, Madrid, 2000, Arte y estética, 57, pp. 19-20.

7 Podemos ver algún ejemplo en VILLENEUVE, Roland, *Le Diable dans l’art. Essai d’iconographie comparée à propos des rapports entre l’Art et le Satanisme*, Paris, 1957, Éditions Denoël, p. 112; HERRERO MARCOS, Jesús, *Arquitectura y simbolismo del románico palentino*, Palencia, Ayuntamiento de Palencia, 1994, pp. 178-179; NÉRET, Pilles, *Devils. Icons*, Barcelona, 2003, Taschen, pp. 119, 120, 125, 134, 136-137, 144, 148, 151. Sobre el simbolismo de la caída puede ver, CHAMPEAUX Gérard de et DOM Sébastien STERCKX O.S.B., *Introduction au monde des symbols*, La Pierre-qui-Vire, 1966, Zodiaque. Introduction à la Nuit des Temps, pp. 334-ss. Ver también, BONNE, Jean-Claude, *op. cit.*, pp. 203-205.

8 SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*, Paris, 1992, Gallimard, NRF (Bibliothèque des Histories), p. 304.

9 Ver VILLENEUVE, Roland, *op. cit.* pp. 72 y 73; Ver también NÉRET, Gilles, *op. cit.*, pp.119 y 134.

10 BEIGBEDER, O., *Léxico de los símbolos*, Madrid, 1989, p. 164.

11 BEIGBEDER, O., *op. cit.*, p. 164.; GUERRA, Manuel, *op. cit.*, p. 299. El mismo gesto aparece en algunos canecillos. Cf. HERRERO MARCOS, Jesús, *op. cit.*, pp. 121, 213 y GUERRA, Manuel, *op. cit.*, p. 299 y también en representaciones del infierno posteriores al período románico cf. VILLENEUVE, Roland, *op. cit.*, p. 73 o LORENZI, Lorenzo, *Devils in Art. Florence, from the Middle Ages to the Renaissance*, Firenze, 1999, Centro Di, p. 54.

12 YARZA LUACES, Joaquín, «Aproximación artística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet (Lérida)», *op. cit.*, p. 202.

13 En el *Elucidarium* de Honorio de Autun, especie de catecismo del siglo XII, se citan nueve penas infernales, de las cuales la tercera consiste en serpientes, gusanos y dragones inmortales con aspecto y silbidos terribles, que viven en las llamas como los peces en el agua. Cf., *P.L.* CLXXII, col. 1159- 1160. Este catecismo es también un compendio de la demonología oficial a principios del siglo XII. A este respecto ver CALLE CALLE, Francisco Vicente, *Les représentations du Diable et des êtres diaboliques dans la littérature et l'art en France au XIIe. siècle*, Villeneuve d'Ascq, 1999, Presses Universitaires du Septentrion, (Thèse à la carte), pp. 125-138. La cita del *Elucidarium* puede completarse con las diversas representaciones que aparecen en las ya citadas obras de Roland VILLENEUVE, Lorenzo LORENZI y Gilles NÉRET. Un personaje famoso torturado por serpientes fue el rey Don Rodrigo; ver al respecto, MOYA CASAS, Pablo César, *op. cit.*, pp. 324-330.

14 “Contrapunto femenino de la barba masculina, que es símbolo de virilidad, los cabellos largos son el atributo normal de la mujer lujuriosa”. Cf. BEIGBEDER, O., *op. cit.*, p. 79. También hay numerosas referencias a la capacidad que la larga cabellera femenina tiene de provocar la concupiscencia en MOYA CASAS, Pablo César, *op. cit.*, pp. 261, 270-273, 276, 311.

15 DOMÍNGUEZ HERRERO, Carlos, *El románico zamorano en su marco del noroeste. Iconografía y simbolismo*, Salamanca, 2002, p. 172, nota, 630.

16 *Ibid.* p. 162.

17 <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento18737.pdf>

18 GRANT, Michael et John HAZLE, *Dictionnaire de la Mythologie*, Paris, 1986, Marabout (Collection Marabout Service, 366), p. 221.

19 BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge Fantastique*, Paris, 1993, Garnier-Flammarion, Champs-Flammarion, 603. p. 40,

20 Sobre el cruce ver BEIGBEDER, O., *op. cit.*, pp. 105-115.

21 Véase al respecto, HERRERO MARCOS, Jesús, *op. cit.*, pp. 86, 114, 132. Estas figuras nos hacen pensar en la figura 6c del lado derecho que representa una rama con un número de hojas enfrentadas difícil de precisar (entre 12 y 14) ya que la erosión dificulta una vez más la lectura del número exacto de hojas así como el saber si la punta de la rama termina en dos hojas o en una cabeza, como en el caso de 2c.

22 PATCH, Howard R., *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, 1983, Fondo de cultura económica, (Lengua y estudios literarios), *passim*. Manuel Guerra, *op. cit.*, pp. 296-297.

23 HERRERO MARCOS, Jesús, *op. cit.*, 293-294.

24 BEIGBEDER, O., *op. cit.*, pp. 373, 399.

25 HERRERO MARCOS, Jesús, *op. cit.*, pp. 76, 229.

26 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 336.

27 WARE, D.; B. BEATTY, *Diccionario manual Ilustrado de arquitectura con los términos más comunes empleados en la construcción*, Barcelona, 1977, Editorial Gustavo Gili, voz: palmeta.

28 "los (capiteles) de la jamba de la Epístola sólo contienen motivos ornamentales de

carácter vegetal: palmetas, hojas con tallo, etc., que se corresponden bien con el momento protogótico que se vivía en la fecha de su labra. Los capiteles de la parte del Evangelio también presentan elementos vegetales, salvo uno en el que se ve a un extraño personaje encapuchado que sale de entre la hojarasca, y otro con dos aves afrontadas y unidas por el pico". Cf. Florencio Javier GARCÍA MOGOLLÓN, op. cit., p. 126. Lo mismo opinan Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ y Pilar MOGOLLÓN CANO-CORTÉS en el volumen de Extremadura Gótica: "[Las arquivoltas] apoyan en columnillas de fuste liso y capitel decorado con motivos vegetales, a excepción de uno en el que se presenta una figura humana encapuchada y de aquel en que se esculpieron dos aves afrontadas y unidas por el pico". op. cit., p. 224. Parecidas palabras encontramos en Jesús Vicente CANO MONTERO, Breve guía de las catedrales placentinas, Cáceres, 2002, p. 10: "Los capiteles [están] decorados con ornamentación vegetal, lo que indica el momento protogótico de su construcción. Los capiteles del lado del evangelio (sic) al igual que los de la Epístola presentan varios motivos salvo en uno en el que se ve a un extraño personaje encapuchado que sale de entre la hojarasca, y otro con dos aves afrontadas y unidas por el pico".

29 James HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1996, Alianza editorial, (Alianza Diccionarios), voz: vid; Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, París, 1999, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, p. 1012.

30 James HALL, *op. cit.*, p. 376.

31 Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 1013. Sobre el *Árbol de la Vida*, ver O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 49-ss.

32 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 390; Jesús HERRERO MARCOS, *op. cit.*, p. 112

33 Las principales menciones de la vid en la Biblia aparecen recogidas en el capítulo titulado "El vi alegra el cor de l'home" del libro de Miquel YLLA-CATALÀ, *Les plantes en la Bíblia, A la recerca de símbols*, Barcelona, 1995, Editorial Claret, (Els daus, 141), pp. 41-47.

34 D. ANGULO IÑIGUEZ, *Historia del Arte*, Tomo I, Madrid, 1973, p., 62; IDEM., *Historia del Arte*, Tomo I, Madrid, 1979, pp., 80 y 195.

35 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 53.

36 Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, París, 1999, Robert Laffont /Jupiter, coll. Bouquins, p. 439, voz: figuier.

37 “Aunque el judaísmo no tenía imágenes, la Iglesia cristiana crearía una, para decretar su destrucción. Esta es la figura de la Sinagoga, creada como una anti-imagen, un pseudoídolo, con el propósito específico de ser derribada en el momento de la Crucifixión (...). A veces las inscripciones contrastan la figura erguida de la Nueva Ley, la Ecclesia, con el desplome de la Antigua Ley, la Synagoga, por medio de la dicotomía de las palabras surgit y cadit –ésta se levanta, esta otra se cae. La representación de la Sinagoga es una creación puramente cristiana, que los judíos del período carolingio habrían interpretado como un ídolo. Pero ésta es un paradigma de la creación de las imágenes cristianas construida a partir de los textos (Jeremías, Mateo, Corintios) con un objetivo concreto. En el arte gótico «representa» o quizá con más exactitud «se cae por» todos los judíos. Sus atributos varían; a veces sostiene una lámpara de aceite invertida, que se asocia con las vírgenes necias junto a las que con frecuencia aparece representada en algunos programas de las portadas escultóricas, aunque por lo general aparecen las tablas de la Ley cayéndose de sus manos. Su bastón, a menudo con una bandera, está roto y ella tiene los ojos vendados (...)”. Cf. Michel CAMILLE, *op. cit.*, pp. 195-196; sobre las representaciones de este motivo en el ámbito hispano, ver Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen del judío en la España Medieval*, Barcelona, 2008, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 20-38.

38 Émile MÂLE, *op. cit.*, pp. 346-349.

39 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 46.

40 James HALL, *op. cit.*, p. 295, voz pavo real.

41 Sobre el Árbol de la Vida, ver Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, pp. 63-64, voz Arbre.

42 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, pp. 82, 88.

43 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 43.

44 Cf. Michel PASTOUREAU, "Le bestiaire iconographique du diable: animaux, formes, pelages, couleurs», *Démons et merveilles au Moyen Âge, Actes du IVe Colloque International du Centre d'Études Medievales de Nice*, Nice, 1990, p. 190. Ver también. Francisco CALLE CALLE, *op. cit.*, pp. 333-334.

45 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 49.

46 *Ibid.*, pp. 102-103.

47 Carlos DOMÍNGUEZ HERRERO, *op. cit.*, p. 171.

48 "(...) lo vegetal tiene a veces un valor negativo (...). Los tallos que en la decoración románica envuelven a los animales o al hombre recuerdan los vicios y ataduras de la carne, capaces de aprisionar al ser hasta impedirle su liberación. Como expresión del pecado, roleos y floresta se asocian a animales monstruosos o fantásticos, entre ellos el basilisco". Cf. Carlos DOMÍNGUEZ HERRERO, *op. cit.*, 293-294.

49 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, pp. 52-53.

50 *Ibid.*, pp. 397-398.

51 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 73.

52 Rafael TOBÍO CENDÓN, *La iglesia románica de Santa María de Doroña. Su iconografía medie- val*, en http://www.estudioshistoricos.com/articulo/rtc/rtc_01.doc, nota 54. (fecha de consulta, 22/06/2010)

53 Carlos DOMÍNGUEZ HERRERO, *op. cit.*, p. 213.

54 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 380.

55 Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 912, voz: svastika.

56 *Ibid.*, pp. 499-500, voz: Hermès; Jurgis BALTRUSAITIS, *op. cit.*, p. 71.

57 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, pp. 773-774.

58 *Ibid.* p. 333.

59 Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 605, voz: Maison-Dieu.

60 Carlos DOMÍNGUEZ HERRERO, *op. cit.*, p. 165.

61 Manuel GUERRA, *op. cit.*, p. 251.

62 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 396.

63 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 109.

64 *Ibid.* p. 106.

65 Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, voz: spirale, pp. 906-907.

66 Carlos DOMÍNGUEZ HERRERO, *op. cit.*, pp. 238-245.

67 O. BEIGBEDER, *op. cit.*, p. 141.

68 Florencio Javier GARCÍA MOGOLLÓN, *op. cit.*, p. 126.

69 Por razones prácticas vamos a llamar también “dovelas” a los sillares de las jambas del arco.

70 No se trata por lo tanto de “una mofletuda cabeza de querubín” como señalan Florencio Javier García Mogollón y Jesús Vicente Cano Montero.

71 James HALL, *op. cit.*, voz Anunciación, p. 46.

72 Según Florencio Javier García Mogollón, “los rasgos estilísticos señalados, así como la tipología de la indumentaria, nos hacen fechar ambas figuras en la primera mitad del siglo XIV”. Cf. Florencio Javier GARCÍA MOGOLLÓN, *op. cit.*, p. 127.

73 PHILIPPE DE THAON, *Le Bestiaire*, ed. de Emmanuel Walberg, Ginebra, 1970, Slatkine Reprints.

74 Ver al respecto, Francisco Vicente CALLE CALLE, *Les représentations...*, pp. 493-512 así como Ignacio MALAXECHEVERRÍA, *op. cit.*, pp. 223-225.

75 Ver al respecto Luther LINK, *op. cit.*, pp. 37-39 y Francisco Vicente CALLE CALLE, *Les représentations...*, pp. 86-87. Esta idea también subyace en un texto tan conocido como la *Leyenda Áurea* de Jacobo de Vorágine quien señala que José se casó con la Virgen María para que el misterio de la Encarnación permaneciera oculto a los demonios. Cf. Jacques de VORAGINE, *La Légende Dorée*, I, Paris, 1990, Garnier-Flammarion, (GF, 132), p. 249.

76 Sobre la contraposición Eva-María ver O. BEIGBEDER, *op. cit.*, pp. 389-390, de donde hemos sacado la cita de San Agustín así como Ana ÁVILA, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993, Anthropos, (Palabra plástica, 18; serie Iconografía), p. 69-70. Señalar por último que la aparición del Diablo en la Anunciación es un tema raramente representado aunque hay algunos casos como un cuadro del pintor italiano Lorenzo Lotto pintado entre los años 1534-1535 en el que el Diablo, esta vez en forma de gato, está huyendo de la estancia en la que tiene lugar la Anunciación. Se puede ver una representación en Rosa GIORGI, *op. cit.*, p. 90.

77 Jacques LE GOFF, *Les intellectuels au Moyen Âge*, p. 17.

78 James HALL, *op. cit.*, p. 46. Ver sobre todo el artículo de Julio I GONZÁLEZ MONTAÑÉS: “Parvulus puer in Annuntiatio Virginis” en <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/albumes.htm>

79 Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, I, Paris, 1990, Garnier-Flammarion, (GF, 132), p. 249.

80 Sobre el tema del “hortus conclusus” ver ÁVILA, Ana, *op. cit.*, pp. 65-76.

81 AA.VV. *Extremadura. Cáceres y Badajoz* (Volumen 14 de la serie La España Gótica), Madrid, 1995, p. 123.

82 *Ibid.*

83 Hans H HOFSTÄTTER, *Architecture Universelle: Gothique*, Italie, 1964, Office du Livre, p. 50.

84 *Ibid.* p. 217.

85 Jesús HERRERO MARCOS, *op. cit.*, pp. 42-43.

86 “Como otras muchas veces, la filiación románica se superpone a un sustrato más antiguo. Los óculos y rosetones medievales enlazan con símbolos solares como la rueda celta, con sus tres círculos primordiales”. Carlos DOMÍNGUEZ HERRERO, *op. cit.*, p. 147, n. 533.

87 DIONISIO AREOPAGITA, “De los nombres divinos”, en C. FERNÁNDEZ, “Los filósofos medievales”, I, Madrid, 1980, p. 502. Citado por Carlos DOMÍNGUEZ HERRERO, *op. cit.*, p. 231.

88 Florencio Javier GARCÍA MOGOLLÓN, *op. cit.*, p. 127. Aunque también podría tratarse del obispo benefactor de las obras.

89 Sobre el resto de gárgolas de la catedral, ver Francisco Vicente CALLE CALLE, “Notas sobre algunas gárgolas de la Catedral de Plasencia”, *Actas de los XXXII Coloquios Históricos de Extremadura celebrados en Trujillo del 22 al 28 de septiembre de 2003*, Indugrafic Artes Gráficas, Badajoz, 2004, pp. 105-125. Otros ejemplos de gárgolas en forma de jabalí o de cerdo se pueden encontrar en Francisco Vicente CALLE CALLE, *Gárgolas de la provincia de Cáceres*, Cáceres, 2003, I. C. “El Brocense”, pp. 62-63.

90 Sobre este tema de la Encarnación ver Carlos DOMÍNGUEZ HERRERO, *op. cit.*, pp. 249-254. en estas páginas aparecen abundantes textos de autores de la época con los que

se ejemplifica el papel de intermediadora de María. Unas páginas más adelante, el mismo autor, estudia el tema-guía de las representaciones del poder real en las fachadas románicas. Algunas de las reflexiones que hace podrían aplicarse a la imagen de la Virgen con el Niño y el orante del hastial. *Ibid.*, pp. 254- 261.