

CARMEN GÓMEZ REDONDO

*Licenciada en Bellas Artes*

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO EN LA  
PINTURA MURAL DE LA ERMITA DE  
LA VERA CRUZ DE MADERUELO



**Resumen:** Segovia se encuentra catalogada entre las ciudades con más patrimonio románico, aunque en muchas ocasiones la visión de ese legado no puede ser completo, debido a pérdidas de materia, expolios, ventas o donaciones. Este es el caso de las pinturas murales de la Ermita de la Vera Cruz de Maderuelo.

Con este trabajo se pretende dar a conocer y poner en valor las pinturas de la Ermita, que por su conservación pueden servir como referencia en la interpretación de los programas iconográficos del románico, así como reflejo de la existencia de grupos itinerantes de los pintores, que las hermanaría con los murales de otros templos con murales de la Extremadura castellana.

**Palabras clave:** arte, pinturas murales románicas, Iconografía, Segovia.

**Abstract:** Segovia is ranked among the cities with more Romanesque heritage, although many times the vision of that legacy can not be complete, due to losses of material, spoils, sales or donations. This is the case of wall paintings in the Hermitage of the Vera Cruz of Maderuelo.

This work seeks to highlight and value the paintings in the Hermitage, which preservation can serve as reference in the interpretation of the iconographic programs of the Romanesque, as well as reflecting the existence of itinerant painters, who the relate with the other temples with wall murals of the Castilian Extremadura.

**Keywords:** art, wall paintings, Romanesque, Iconography, Segovia.

*Recibido el 8 de marzo de 2010*

*Aceptado el 6 de mayo de 2010*

## INTRODUCCIÓN

Al aceptar la proposición lanzada por numerosos antropólogos que definen al *hombre como un animal simbólico*, el arte tendría un gran protagonismo como manifestación atemporal de esta capacidad de simbolización del hombre. De esta manera el arte como lenguaje se proclama como el medio más propicio para dicha simbolización.

El arte románico se establece pues, según esta definición, como materialización de lo simbólico. Estilísticamente la forma se desnuda del deleite en la materialización de lo bello para buscar lo bello en su simbolismo. Como se pretende demostrar en este trabajo la estética medieval busca un arquetipo de lo bello, encontrándolo en Dios y como consecuencia de ello, las manifestaciones artísticas de esta época refieren, como símbolo, a una belleza superior. El carácter teocéntrico de la estética y del arte medieval constituyen uno de los presupuestos esenciales desde el que partirá la investigación que proponemos al respecto de la Ermita de la Vera Cruz de Maderuelo.

De esta manera, en una Europa teocéntrica, donde el cristianismo proliferaba rápidamente, extendiéndose por todos los estratos sociales y en una España sumida en guerras de reconquista entre cristianos y musulmanes, se encuentra el contexto idóneo, como se propone aquí, para la aplicación de esta estética simbólica que inundará la vida.

No es solo la forma la que conforma el símbolo románico, el templo es concebido como un todo, un lugar en el espacio donde el fiel es iniciado a una realidad superior a través del símbolo, aquí el espacio, la técnica, el material, el gesto, guían la iniciación hacia Dios, por medio de un complejo lenguaje simbólico. Esta guía no es fruto de un azar o de una interpretación particular, sino que, como aquí se expone, proviene de una institucionalización marcada por los teólogos del momento y de una tradición iconográfica arraigada que cristianiza elementos de la tradición grecorromana cuando es preciso.

Así, con este trabajo se pretende obtener una visión más amplia y profunda de la pintura mural, donde los aspectos no formales de ésta también intervienen en la interpretación del programa iconográfico de la pintura.

## 1. LA REALIDAD DEL SIGLO XII

La realidad del siglo XII, o al menos la que interesa a este trabajo, es una realidad predominantemente cristiana, en la que la religión ocupa a todas las esferas sociales aunque controlada por las partes altas de estas esferas, es decir, la nobleza y el clero, que en estos momentos se entremezclaban.

En lo que refiere al panorama político, la península se encuentra dividida en pequeños reinos que se diferencian principalmente por la religión, encontrándose así, reinos cristianos y reinos de taifas musulmanes, inmersos ambos en guerra por la reconquista cristiana del territorio peninsular.

Esta forma de reconquista cristiana dio lugar a la despoblación de grandes áreas de terreno, a tierras de nadie, a una posterior adjudicación de estas tierras a la nobleza del reino y al clero y a una larga época de éxodos internos debidos a la política de repoblación.

Pudo ser ésta una de las causas de que en España no se produjera la aparición de grandes ciudades como sucedía en ese momento en el resto de Europa e incluso en Al-Andalus. Este núcleo social era aquí sustituido por los monasterios, que ocupaban grandes áreas y ejercían labores sociales como la alfabetización.

Así el clero aparte de ejercer cierta influencia política, poseía la hegemonía de la intelectualidad, se podría decir que toda formación académica se producía en los monasterios y tenía como medio y como fin el dogma cristiano. A su vez dicha hegemonía de la intelectualidad cristiana se vio reforzada, por las peregrina-

ciones desde Europa hacia el camino de Santiago promovido para la veneración de las reliquias de Santiago, y que posteriormente daría lugar a un flujo de comercio y transmisión de nuevas ideas entre Europa y España.

Por lo tanto el resto de la sociedad era iletrada y generalmente ocupaba su tiempo en trabajos de agricultura y ganadería propiedad de los nobles poseedores de la tierra por la transmisión hecha durante la reconquista, es decir, lo que hoy se conoce como feudalismo<sup>1</sup>. Pero no solo carecían de alfabetización los agricultores y ganaderos, sino que esta característica era manifiesta en casi todos los estamentos y oficios; como en el caso que nos ocupa, en los artistas que, aunque realizaban sus obras bajo la dirección de clérigos, en ocasiones interpretaban mal los signos y codificaciones del lenguaje simbólico.

Podría decirse que el arte medieval es una ventana que muestra la sociedad y la cultura de un momento histórico en el que el cristianismo ejercía gran poder en todos los estamentos y en todos los aspectos de la sociedad.

## 2. ESTÉTICA DE LA PINTURA ROMÁNICA

Cada imagen, cada escena y cada mínimo detalle del programa iconográfico de una iglesia románica se corresponde con un valor simbólico que se entrelaza y conjuga con el resto de valores simbólicos de la obra con el fin último de la captación de un complejo mensaje único. Entra aquí en juego una idea que perseguirá todo el pensamiento de la época: la relación entre el micro y macrocosmos.

---

<sup>1</sup> V.V.A.A, *Relegados al Margen*, C.S.I.C., Madrid, 2009. La estructura jerárquica del feudalismo tiene correspondencia con la estructura celestial, tomando como base la obra San Agustín La Ciudad de Dios y la Teoría de las Tres Órdenes de Adalberón de Laon.

Toda esta carga simbólica que caracteriza el arte románico tiene su explicación en la estética heredada de la época griega y cuya idea principal trata la relación entre lo bello y lo bueno (*kalos kai agathon*), diferenciando el concepto de belleza como algo universal y agradable a los sentidos, del concepto de arte que se equipara con la destreza.

De esta relación entre lo bello y lo bueno aparecen diversas concepciones, entre ellas la sofista en la que lo bello y el arte se plantean como placer, es decir, es bello si conviene al gusto del que lo mira y la socrática, es bello si sirve para su fin, entendiéndose aquí el arte como destreza equiparable a la de cualquier otro oficio. Ambas se verán también representadas y adaptadas al cristianismo de la Edad Media.

Como trasfondo de ambas ideas se puede observar la idea común de una belleza única y universal, lo que en definitiva se está definiendo como lo bello. Aparecen así dos conceptos que luego serían adoptados por el cristianismo: la *Pankalia* para designar esta belleza universal teniendo en cuenta las partes que la conforman y la *Caladicea* como concepto de belleza del mundo en su totalidad sin diferenciación de partes.<sup>2</sup>

Esta belleza universal se irá tratando bajo el punto de vista de los distintos autores con un nexo que también definirá las posteriores concepciones de belleza: la proporción entre las partes y la proporción entre dichas partes con un orden metafísico; se llega así a un orden cósmico representado principalmente por el concepto pitagórico de relación entre micro cosmos y macro cosmos.

La materialización de estas ideas queda se pone de manifiesto en la constante preocupación por la proporción en todas las obras tanto escultóricas como arquitectónicas, con un cenit muy claro, la aparición del concepto de canon, que estuvo presente a

---

<sup>2</sup> Ambos conceptos son recogidos por TATARKIEWICZ, W., *Historia de la Estética I*, Akal, Madrid, 1987.

lo largo de su historia aunque modificado en cada época por los diferentes autores.

Otro concepto abordado por la estética clásica, es el que corresponde a la representación en sí, a la mimesis, planteándose de forma distinta según las épocas. De este modo, en el periodo arcaico se busca imitación de los sentimientos, en el periodo clásico la imitación de la naturaleza y finalmente, tras una larga crítica de intento de falsificación y de llevar a engaño con esta imitación de la naturaleza y con la inviabilidad de la igualación con la belleza real, se llega en el periodo clásico a la imitación de las apariencias, teniendo en cuenta esa imposibilidad de representar la esencia y la belleza real. Esta idea quedará unida de forma latente a la estética hasta su momento de mayor auge con la iconoclasia.

Todos estos conceptos fueron estudiados y asimilados por los diferentes filósofos y teólogos de la iglesia, proporcionándoles cada vez más misticismo, siempre con el trasfondo de la relación entre lo bueno y lo bello, pero cristianizando esta relación donde cada vez más lo bueno es equivalente a Dios. Entre ellos puede destacar la definición de la belleza dada por S. Agustín (que a su vez toma la idea de Cicerón), que entendía ésta como la armonía de las partes acompañada con cierta suavidad de color, definición ésta que Eco toma como una de las definiciones con más fortuna de la Edad Media. Como puede observarse la idea de la proporción y de la armonía no desaparece a lo largo del tiempo.

Tras la ruptura con la iconoclasia, se recupera la representación de la imagen dentro de los templos sagrados, como deja claro el Abad Saint-Denis cuando dice que “*la casa de Dios debe ser un receptáculo de belleza*”<sup>3</sup>. Así pues comienza de nuevo una verdadera aplicación en las artes plásticas de las ideas estéticas heredadas, como ya hemos comentado, de la estética griega, pero ahora cristianizada.

---

3 *Arte y belleza en la Estética Medieval*, p. 25.



Esta cristianización tiene como tronco fundamental la teoría del Creacionismo<sup>4</sup>, que podría resumirse aquí, diciendo que el universo ha sido creado por Dios, creando así una semejanza de las partes con él y por ello dejando todo marcado con su bondad.

Es por ello que se desarrolla un concepto de visión como aprehensión, como percepción en plena conciencia “*lo bello es aquello cuyo conocimiento produce placer*”<sup>5</sup>. Así, este sentido, el de la visión, cobra un nuevo significado y prioridad por encima del resto de los sentidos, al ser éste el que canaliza la información de fuera a dentro produciéndose así el deleite del alma desde la aprehensión.

Esta relación entre Dios y su creación se pone también de manifiesto en la cristianización de la cosmología pitagórica, que entendía el cosmos como un gran hombre y el hombre como un pequeño cosmos, la cual es ahora interpretada como el hombre hecho a imagen y semejanza de Dios. Esta relación entre micro y macrocosmos<sup>6</sup> será muy recurrente en toda la representación medieval manifestándose en ella a través de la proporción y la armonía.

Otro aspecto cargado de gran simbología para la estética medieval será la luz, entendida como metáfora de las realidades espirituales. Se establece aquí una analogía con la luz solar, que

---

<sup>4</sup> BIRLANGA TRIGUEROS, J.G., *Entre Tagaste y Paris*, Revista Agustiniiana, 1999, Nº 122, p.500-551. Hace referencia a la interpretación del Creacionismo por San Agustín y a esta impronta divina:

*“Desde un punto de vista metafísico puede afirmarse que, en último término, para san Agustín sólo hay un Ser, Dios; y, respecto a ese Ser, el resto son seres, esto es, tienen ser, pero no son el Ser. De ahí que el mundo sea obra del Ser, obra de Dios, obra amorosa, de la que los seres participan en tanto que creados por Él, aunque no son dioses, sino entes, seres”.*

<sup>5</sup> *Arte y belleza en la Estética Medieval*, p. 107.

<sup>6</sup> *Arte y belleza en la Estética Medieval*, p. 113. Aquí Eco hace referencia a esta relación y a su orden:

*“La proporción se realiza en infinitos niveles hasta alcanzar las proporciones cósmicas del todo, realizando el universo como orden”.*

impregna las superficies de color y ayuda a una mejor percepción de éstas; así pues Dios sería la luz que impregna a su creación. Esa misma luz ayuda al hombre a comprender los misterios de la cristiandad y, por esta razón, se la ha denominado iluminación<sup>7</sup>; es ésta una manera de volver con ello a la idea agustiniana de la belleza moral.

Esta importancia simbólica de la luz se pone de manifiesto en las representaciones plásticas, aunque en cierto modo mostrando una dicotomía. Por un lado, la abundancia de color como símbolo de la iluminación de Dios en su creación, como el sol que da color a las superficies, y, por otro lado, cierto poso iconoclasta respecto a la representación de la luz, entendida como Dios, que se puede observar en la utilización de planos superpuestos en lugar de un desarrollo exhaustivo del clarooscuro, en el estudio de la luz en la arquitectura a través de pequeñas ventanas que permiten la entrada de tímidos rayos de luz perfectamente distinguibles al ojo humano y la representación del Espíritu Santo en la parte superior de estos ventanucos.

Se podría finalizar este punto con una definición de Eco que resume el concepto de belleza en la época medieval:

*“Para que haya belleza se requieren tres condiciones: primero la integridad o perfección, lo inacabado es por ello feo; segundo la debida proporción y armonía y por último la claridad, y así a lo que tiene un color nítido se le llama bello”*<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Birlanga Trigueros, *Entre Tagaste y Paris*, Revista Agustiniiana, 1999, N° 122, p.560. Acerca de la iluminación:

*“La luz que ilumina todas las cosas es Dios mismo: “Dios es la Luz y en Él no existen las tinieblas” (S. Juan). La iluminación se lleva a cabo de tres modos diversos: a) Cristo, es la fe y, a través de la fe, Dios ilumina al hombre. b) Mente: por ella Dios ilumina al hombre mediante los primeros principios impresos en ella. c) Cosas: ilumina por las cosas del mundo, pues ellas contienen la huella de la creación. Esta iluminación requiere de la purificación de la mente”.*

<sup>8</sup> *Arte y belleza en la Estética Medieval*, p. 108.

### 3. LA PINTURA MURAL

Si el simbolismo es una de las características principales del románico, el pintor, en este caso, era el mediador entre ese mensaje simbólico y el pueblo. El pintor tenía como fin decodificar a través de la imagen todo ese simbolismo, complejo y redundante en sí mismo, aunque no estaba solo ante tan ardua tarea, puesto que contaba con el respaldo de toda una tradición estética heredada de los griegos, influida por el imperio bizantino y finalmente adaptada por los escolásticos. Además de tratados y literatura muy concreta sobre procedimientos, poseía también un gran bagaje iconográfico extraído de los bizantinos y los árabes que ocupaban España.

Así pues, éste tenía una misión de decodificación simbólica ante los muros desnudos de una iglesia, en primer lugar, la simbología de los mismos espacios arquitectónicos, ya que dentro del pensamiento cristiano no tenía la misma relevancia y significación la zona del altar o la entrada. El espacio y el movimiento quedaban condicionados a la liturgia, al rito, pudiéndose diferenciar, entre otros muchos espacios simbólicos, una zona sagrada (altar) y una dedicada a los feligreses, así como un espacio para la lectura de la epístola y otro para la lectura del evangelio.

En segundo lugar el pintor debía plasmar en la pintura la idea estética del momento, la relación entre microcosmos y macrocosmos, la proporción entre las partes y el todo, la armonía, todo ello como muestra de la huella dejada por Dios en la creación.

Finalmente el pintor procedía a la aplicación del color, concepto éste con una gran carga simbólica, ya que el color se percibía como dador de forma por reflejo de la luz, símbolo supremo de la presencia de Dios; tal vez se podría interpretar como una *Creación* constante, la luz crea el color que conforma la materia.

*Espacio compositivo*

La representación de un mural con una temática unificada y una coherencia simbólica (programa iconográfico) necesitaba, como se ha explicado anteriormente, de un complejo estudio. *“Para el pintor el espacio, que debía transcribir, era algo que no existía con anterioridad fuera del propio campo pictórico, debía construirlo a partir de una integración, de una suma de conceptos plásticos, que se organizaban teniendo como punto de partida la totalidad unificadora de la superficie del soporte, más superficie de presentación en sentido formal, que de representación. A través de ellos los distintos elementos figurados iban definiendo su propio espacio unitario y por relación posicional el narrativo”*<sup>9</sup>.

Por tanto, el pintor debía tener en cuenta, en primer lugar, la misma arquitectura, en cuanto a soporte irregular, bóvedas curvas, arcadas y demás elementos arquitectónicos con vistas a adaptar las figuras y los temas a éstas irregularidades, así como las tensiones visuales que estas formas añadirían a la percepción final de la obra.

Teniendo en cuenta lo anterior, las formas pictóricas debían también contrarrestar este tipo de tensiones, a fin de obtener una imagen armoniosa y con los pesos visuales, entendiendo éstos como zonas con más carga cromática o formal, armoniosamente repartidos.

En segundo lugar, debía organizar el programa iconográfico respecto a unos espacios simbólicos preestablecidos<sup>10</sup>, así el áb-

---

9 SUREDA, J., *La pintura románica en España*, Alianza, Madrid, 1989, p.199.

10 GRAU LOBO, L., *Pintura románica en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996, p. 39 expone a cerca de los espacios simbólicos:

*“En su interior los espacios se jerarquizan con nitidez y adquieren una topografía simbólica: la nave está ocupada por los fieles y tras la transición del crucero que frecuentemente se subraya con cúpulas, se encuentra el habitación inaccesible de la liturgia, el ábside, el santuario del santuario, a donde se dirigen devociones y miradas, el cenit del desarrollo espacial y el lugar donde Cristo apoyaba su cabeza”*.

side y los espacios superiores de las bóvedas estaban dedicados a la representación de las imágenes más importantes del cristianismo, en el ejemplo que nos ocupa, la *Maiestas Domini* y *Agnus Dei*.

A medida que se desciende se pueden encontrar imágenes de menor importancia, pero siempre respetando el ábside y la zona del altar para la representación de escenas de la vida de Jesucristo o para imágenes de especial simbolismo en la representación de cierto programa iconográfico concreto; sirva como ejemplo la representación en la zona del altar de la ermita de la Vera Cruz las imágenes de Abel y Melquisedec que, sin ser propiamente imágenes fundamentales del cristianismo, aparecen aquí como símbolo y representación de los justos que llegan a la presencia de Dios, y por lo tanto, como símbolo, sí que poseen la relevancia necesaria para ser representados en esta zona.

Si el ábside estaba dedicado a las imágenes más importantes del cristianismo, por contraposición, la zona de la entrada estaba dedicada a escenas más relacionadas con el carácter humano, con lo imperfecto y el pecado.

Así también, la simbología afectaba a la altura en la que se colocaban las escenas. Si, como se ha dicho, la zona de la bóveda se dedicaba a la *Maiestas Domini*, la importancia y santidad de los personajes iba descendiendo a medida que se acercaban al suelo, dejando las imágenes de los Apóstoles en la parte intermedia y la zona situada a la altura del hombre dedicada a las murallas de la ciudad del Jerusalén Celeste.

### *Proporción*

La proporción y la armonía destacan como grandes símbolos de la concepción teocéntrica del momento. Por una parte, nos encontramos con la relación entre pequeñas proporciones, como por ejemplo las corporales que a su vez se asocian con las proporciones del macrocosmos. “*El hombre se vacía de su contenido temporal, convirtiéndose en alegoría trascendente, en imagen del*

*cosmos; por estar hecho a imagen y semejanza. Para el arte no existe ese o aquel hombre, existe el hombre cuyo cuerpo es Asia y cuyos brazos son la cruz del rey omnipotente que fue muerto en Asia por salud de la gente; la carne del hombre es la tierra espesa y pesada, el mar es el pellejo que la tiene çercada y las venas son los ríos que la tienen temprada... los huesos son las peñas que alcan los colados, cabellos de cabeza, las hiervas de los prados, crían en esta tierra muchos malos venados, que son por majamiento de los nuestros pecados”.*<sup>11</sup>

Queda manifiesto que esta relación entre el micro y macrocosmos no sólo se basa en la proporción y la medida sino también en su simbolismo, en su funcionalidad y en su organización, además de la omnipresente huella de la creación divina.

La proporción y la armonía están también presentes en la representación mural, primeramente en la representación de la idea general de la forma, la idea apriorística, la esencia, no la banalidad de las particularidades, que resultan engañosas a la visión.

Se intenta representar lo verdadero, la esencia de la creación de Dios, el hombre a imagen y semejanza de éste, el mundo visible camufla una presencia verdadera que sólo la fe puede revelar.

La Influencia teocéntrica queda también de relieve en aspectos más formales, aunque no por ello carentes de simbolismo, como lo que Panofsky denominó la ley de los tres círculos (como ley de proporción a partir de la cual crear figuras), siendo el círculo a su vez un gran símbolo de la divinidad al ser la única forma geométrica sin principio ni fin, sin un claro punto inicial y quedando de nuevo manifiesta la presencia de Dios en el hombre. El círculo será la medida y la metodología de dibujo como también indica Teófilo (*Schedula diversarum artium*) al recomendar la utilización del compás para el trazado de las formas.

---

<sup>11</sup> *La pintura románica en España*, p.147. Citando el Libro de Alexandre.

A estos aspectos formales hay que sumar los relativos a la perspectiva, caracterizada generalmente por el predominio del primer plano, la profundidad conseguida a través de la superposición de las figuras<sup>12</sup> y la relación de la proporción de la figura con su importancia simbólica. Es por ello que la perspectiva supone una parte importante de la simbología del espacio.

### *Técnica muralista*

Teniendo en cuenta los criterios estéticos de la Edad Media, y en concreto los entendidos como representativos del Arte Románico, no resulta difícil comprender la pintura mural y la técnica de pintura en fresco como las más idóneas para la materialización de estas ideas, ya que la técnica de pintura en fresco proporciona un soporte idóneo para grandes representaciones accesibles y visibles por todo el público además de gran luminosidad y brillo en los colores.

El desarrollo total de la técnica del fresco, tal y como hoy se entiende, aparece en Roma. Hasta entonces tanto las preparaciones del soporte como las técnicas pictóricas variaron en diversidad de materiales y procedimientos.

A partir de entonces esta técnica fue utilizada de forma mayoritaria en las representaciones murales, escribiéndose multitud de tra-

---

12 PANOFKY, E., *La perspectiva como forma pictórica*, Tusquets, Barcelona, 199, p.30, explicando las características de la ruptura de la perspectiva medieval respecto a la perspectiva empleada en la Antigüedad:

*“...Empieza a disgregarse el cerrado espacio interior y el paisaje libremente configurado en profundidad; la aparente sucesión de figuras cede el puesto a la superposición y contigüidad; los diversos elementos del cuadro, fuesen figuras, edificaciones o motivos paisajísticos que hasta entonces eran en parte contenidos en parte componentes de un espacio orgánico, se modifican adquiriendo unas formas que, aunque todavía no son enteramente planas, se hayan constantemente referidas a un plano; formas que destacan sobre un fondo oro o neutro y que se disponen una al lado de la otra sin consideración alguna hacia la precedente lógica de composición”.*

tados para su correcta ejecución, uno de los más reconocidos durante la época, es el escrito por Teófilo *Schedula diversarum artium*.

La técnica de pintura al fresco se compone de diversas capas de preparación del muro como soporte de la pintura. Estas capas de diferente grosor están formadas por cal, agua y arena en proporción tres parte de arena y una de cal para el arriccio (término acuñado en el renacimiento) o enfoscado, y dos partes de arena por una de cal para el enlucido o intonaco, aunque en ocasiones se añade yeso a esta mezcla.

Con esta capa ya preparada y con el dibujo previo o boceto ya estampado, se comienza a aplicar la última capa denominada enlucido o intonaquino en proporción uno de cal y uno de polvo de mármol, que sustituye a la arena por su menor granulometría y su blancura aportando mayor luminosidad a la obra.

Estando fresco este enlucido se comienza a aplicar el color, con pigmentos diluidos en agua de cal, que favorece la absorción del pigmento y su posterior carbonatación<sup>13</sup>.

Este enlucido se aplica únicamente en la zona a pintar en esa jornada y siguiendo los contornos de las figuras con el fin de que dichas figuras no queden las figuras divididas por la unión de distintas jornadas. Los detalles finales se añaden con el muro ya seco, disolviendo los pigmentos en agua de cal o en caseína.

Al no tener el pigmento ningún tipo de aglutinante graso se obtiene una pintura caracterizada, sobre el resto de las técnicas pictóricas, por su gran luminosidad.

---

13 El proceso de carbonatación se produce con la migración del hidróxido de calcio  $\text{Ca(OH)}_2$  hacia la superficie, originado este proceso por la tendencia a la evaporación del agua  $\text{H}_2\text{O}$ , una vez en superficie el hidróxido de calcio al contacto con el dióxido de carbono del aire reacciona formando una capa de carbonato cálcico  $\text{CaCO}_3$  y agua  $\text{H}_2\text{O}$  que se evapora. Esta reacción que produce el carbonato cálcico "aprisiona" el pigmento hasta constituir una gruesa capa uniforme.  
Reacción:  $\text{Ca(OH)}_2 + \text{CO}_2 = \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$



Debido a este proceso de carbonatación es posible conservar huellas de la pintura original en capas subyacentes, tras tratamientos de restauración como el arranque, como ha sido el caso de las pinturas que son aquí objeto de estudio.

### *Color y grafismo*

La pintura mural románica destaca por la saturación y brillo de sus colores y por el predominio del grafismo sobre el color. Si bien ambas características pueden estar también condicionadas, aparte de por la estética del momento, por las cualidades de la técnica muralista empleada, ya que parece adecuado, al manejar tan amplias dimensiones, dibujar previamente las figuras antes de aplicar el color, cobrando así la línea una mayor relevancia.

De acuerdo con esto, la calidad luminosa del color que caracteriza estas pinturas se debe, en parte, a la técnica del fresco, en la cual los pigmentos no se mezclan con ningún tipo de aglutinante, tan solo se diluyen en agua o agua de cal (proveniente del agua sobrante del proceso de hidratación de la cal) sin perder por ello sus características tonales. Hay que sumar a esto las cualidades de la superficie que soporta la pintura, ya que la última capa de la preparación del muro solía realizarse con áridos de especial claridad y finura, como por ejemplo el polvo de mármol.

Teniendo en cuenta los condicionantes técnicos expuestos, quedan establecidos unos procedimientos muy pautados para la realización de la obra: *En cuanto a la ejecución, el pintor románico definía planos de color, contornos precisos en negro, rojo o verde que eran rellenados en regiones totales. Más tarde, de forma semejante a las miniaturas, se detallaban los rasgos del cuerpo humano y los pliegues de ropajes, para acabar con el reforzamiento de zonas de color y, sobre todo, los efectos lumínicos. En este sentido, la factura en sombra de los rasgos faciales y manuales y su resalte en blanco albayalde (posch y*

*lumina para Teófilo) explican las convenciones generales del modelado “plano” de la pintura románica, basado en artificios de contraste*<sup>14</sup>.

Respecto a este contraste de luz y sombra por medio del grafismo, tenemos como gran ejemplo la representación de la Creación de Adán en la Ermita. Los contornos exteriores como los delimitadores de zonas oscuras de la piel creadas por la masa muscular se ensanchan y estrechan resaltando las zonas de sombra que a su vez se contraponen con trazos de *lumina* en las zonas más lisas y expuestas a la luz.

La importancia de la línea en la pintura románica no se basa tan solo en su valor gráfico, sino que habría que añadirle cierto valor simbólico, como línea delimitadora de esa imagen apriorística, como elemento definitorio de una imagen representada que no pertenece a la realidad ni engaña a la visión, dando lugar a una imagen delimitada en la que no caben las libres interpretaciones.

El color destaca también por su gran valor simbólico. En primer lugar el color, como concepto, es un gran símbolo de la huella de la creación divina, en cuanto a que se percibe gracias a la luz solar y consecuentemente gracias a Dios ya que la luz simboliza la divinidad.

En segundo lugar su utilización selectiva en la atribución de ciertos colores a personajes concretos de la iconografía, como valor distintivo que da protagonismo a las representaciones de los personajes más relevantes. Éste se aplicaba generalmente siguiendo en principio de oposición cromática, tratando así de encontrar la armonía a través de pares de colores contrapuestos. Esto es lo que Goethe denominó posteriormente, el color exigido; de esta manera el color amarillo exige azul y rojo exige

---

<sup>14</sup> *Pintura Románica en Castilla y León*, p. 36.

verde, como se da de manera casi rigurosa en las pinturas de la Ermita de Maderuelo<sup>15</sup>.

#### 4. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA VERA CRUZ

La ermita de la Vera Cruz se encuentra situada en la localidad de Maderuelo, provincia de Segovia, cercana al pantano de Linares del río Riaza. De planta cuadrada con una superficie de 22 m<sup>2</sup> aproximadamente, está realizada en mampostería con refuerzo de sillares de piedra en las aristas, se cubre con bóveda de medio cañón. Su construcción se establece cronológicamente en el primer tercio del siglo XII.

Ésta como el resto de iglesias de la época estaban profusamente decoradas, tanto en el exterior como en el interior, aunque en la actualidad no se conservan las pinturas exteriores en prácticamente ninguna de ellas. En concreto las pinturas del interior de la Ermita de la Vera Cruz fueron arrancadas en 1947 por José Guadiol y trasladadas para su restauración y conservación al Museo del Prado donde se exponen desde 1950.

Esta obra concuerda estilísticamente con San Baudelio de Berlanga quedando de manifiesto según Grau en los motivos archi-

---

15 *La pintura románica en España*, p. 235:

*“Una de las obras que muestran un cromatismo más rico en tonalidades es la decoración de la capilla de la Vera Cruz de Maderuelo, cromatismo dominado por azules y amarillos, los fondos adquieren una diversidad cercana a la de los murales catalanes; en las bandas alternan los pardos con los ocre rojo y amarillo, sin olvidar el azul (mejor captado por el ojo), en los nimbos del apostolado, el rojo y el amarillo constituyen asimismo la base de la alternancia en tanto que en las vestimentas, en las que destaca la utilización del carmín, el blanco actúa de manera habitual para iluminar los pliegues. A pesar de la observancia de los principios de alternancia, en Maderuelo en modo alguno se puede hablar de rigidez cromática; el fondo de los episodios del Génesis, uniforme y apoyado en el carácter luminoso del blanco de cal, es buena muestra de ello”.*

tectónicos representados en ambas<sup>16</sup>. Puede establecerse una relación además de con San Baudelio, con San Miguel de Gormaz, cuyas pinturas han sido restauradas recientemente y cuya situación geográfica, entre la comarca de Berlanga y Maderuelo, consolida esta relación. Sureda las relaciona además con el monasterio de Tubilla de Agua y San Martín de Elines, estableciéndose con un origen común en los talleres de arraigada tradición de la zona de Aragón y que habrían llegado a esta zona por una expansión de maestros itinerantes favorecida según el autor citado por Alfonso I o por Raimundo Guillermo, obispo de Roda-Barbastro<sup>17</sup>.

### TEMÁTICA Y SIMBOLOGÍA

El programa iconográfico de la Ermita de la Vera Cruz representa como explica Sureda contraposición el Paraíso originario del hombre, el Edén, y la Jerusalén celeste. *“El paraíso era para el hombre medieval el pasado perdido y el futuro a alcanzar. La existencia religiosa del hombre giraba en torno a la recuperación de una edad*

---

16 *Pintura románica en Castilla y León*, p. 102. Refiriéndose a la representación del elefante de la ermita de San Baudelio de Berlanga:

*“Esta torreta y otros motivos arquitectónicos que decoran la parte superior del templo o enmarcan las escenas altas del evangelio presentan una acusada similitud que, aparte de abogar por un empeño unitario del programa mural, ha dado pie para relacionar estas escenas con la pintura de Maderuelo y Santa María de Taull, hipótesis lanzada por Eugenio Terol y aquilatada por Cook”.*

17 Coincidencia también apoyada por YARZA LUACES, J., *Las pinturas de Maderuelo*, Bellas Artes 74, 1974, Nº 33, p. 18:

*“Existe la opinión de que un pintor catalán o pintado en Cataluña, en Santa María de Taull, fue el que decoró Maderuelo, en un momento revuelto de la primera mitad del siglo XII, enconadas las diferencias entre Alfonso el Batallador de Aragón y su esposa Urraca de Castilla. Dominaba el rey territorios de Castilla, entre los que se encontraba Maderuelo. Taull pertenecía al barón de Erill, vasallo del conde de Pallars, que a su vez es miembro de la corte del Batallador, y aquí, en 1123, un gran artista había decorado la iglesia de Santa María. Tal vez no sea el mismo artista, sino otro semejante, un discípulo; pero lo cierto es que existe una semejanza de estilo, tanto con el maestro catalán como con el que trabaja en la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga, en Soria”.*

*feliz, de cuya pérdida se sentía culpable y cuya venida sería posible gracias al sacrificio humano del propio Dios. Sin embargo el concepto del futuro no era simplemente un retorno al pasado; en el Génesis, era la Tierra el Espacio Idílico, el orden celeste se proyectaba con el microcosmos del hombre; en la nueva edad, será la realidad temporal la que alcance lo celeste; el nuevo Paraíso no será un jardín florido limitado por cuatro ríos, sino una Jerusalén celeste”<sup>18</sup>.*

Toda esta simbología se ve reforzada por la misma arquitectura de la Ermita donde descansan las pinturas, ya que esta Jerusalén celeste se relaciona por su simbología con la forma cuadrada, que encaja con la planta casi cuadrada de la ermita, mientras que el paraíso se asocia simbólicamente con la forma circular, quedando en la ermita representado en la zona semicircular de la entrada.

La simbología del espacio también se observa en el friso que recorre las paredes de la ermita donde queda plasmada la ciudad de apocalíptica con su muralla, como se describe en el mismo libro del Apocalipsis “*La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras que llevan los nombres de los apóstoles del Cordero*”. La ciudad santa en la que sólo entran los justos y los seguidores de la doctrina del Cordero -representados por Abel y Melquisedec, queda presidida por la presencia del Todopoderoso y la del Cordero. Los pecadores, que no podrán acceder a la ciudad santa, quedan simbolizados por seres impuros que asoman por la puerta de la muralla pero sin penetrar en ella. Toda esta lectura tiene un mensaje final, una máxima cristiana que reserva la felicidad a los que siguen el camino recto de la doctrina de Jesucristo: El Paraíso eterno, la felicidad, la presencia de la gloria de Dios.

## RECORRIDO ICONOGRÁFICO

Teniendo en cuenta el recorrido simbólico que se establece al entrar en la ermita, las primeras imágenes que aparecen ante los

---

<sup>18</sup> *La pintura románica en España*, p.73.

ojos del observador son las situadas en lo que sería el ábside, siguiendo por la parte superior de la bóveda, visualizando ambos lados posteriormente para finalizar a sus espaldas con el grupo situado en pared de la puerta. Así pues ese será el recorrido a seguir en este análisis.

### *Muro Oriental*

En el muro oriental, al ser ésta la zona más importante y simbólica, queda representada la escena principal del programa iconográfico, el *Agnus Dei*, la representación del más allá, del fin último de la cristiandad, la presencia cara a cara con Dios que se logra gracias al sacrificio de Jesucristo.

Bajo ella la representación de dos escenas de la vida de Jesucristo: Magdalena lavando los pies de Cristo y la Epifanía de los Reyes Magos. *“Estructuralmente ese muro se divide en dos partes, la superior, semicircular y la inferior abierta por una ventana central. Las dos partes redundan, en lo iconográfico, en el mismo significado: el sacrificio de la cruz y su redentorismo. En el ámbito inferior, el sacrificio se entiende como el de la propia misa, como el sacrificio de Cristo no representado pictóricamente, sino renovado en la realidad de lo cotidiano. Ese sacrificio real queda flanqueado por dos representaciones, alusivas a la vida y al reconocimiento de la adoración del Dios-hombre, a la derecha, la Epifanía, con la presencia de uno solo de los reyes; a la izquierda la figura de María Magdalena secando con sus cabellos los pies de Cristo”*<sup>19</sup>.

La oposición de este espacio divino queda de manifiesto en la utilización selectiva de los colores, con un claro dominio del color azul, asociado a lo celeste y, por cumplimiento del principio de alternancia, el amarillo, todo ello en contraposición con el color blanco utilizado en la entrada como fondo de las escenas de la creación.

---

<sup>19</sup> *La pintura románica en España*, p. 99.

*Agnus Dei*

La ermita está dedicada a la Vera Cruz, a la cruz redentora, esta representación de la cruz como redentora, como Cristo vencedor de la muerte, es muy utilizada en esta época aunque generalmente se puede observar en la planta de las iglesias. Sin embargo aquí forma parte de la simbología de este relato iconográfico como principio y fin de la ideología de la resurrección. Por ello la vida no se acaba tras la muerte, sino que tras el Juicio Final todos resucitarán y los justos habitarán en esta Jerusalén Celeste.

Reforzando la simbología de la cruz redentora aparece sobre ella la representación del *Agnus Dei* -símbolo de la resurrección e imagen de Cristo Triunfante- inserto en una corona circular con trazos de diferentes grosores y colores redundando así, sobre sí mismo y sobre su simbología de lo eterno e infinito.

A ambos lados, custodian esta imagen divina dos ángeles escorzados de tal forma que envuelven casi totalmente el *Agnus Dei*, delimitando así lo divino de lo humano, éste segundo representado por dos personajes, que todos los autores coinciden en que son las imágenes de Abel y Melquisedec.

Abel, a la izquierda, aparece en actitud oferente y portando entre sus brazos un cordero<sup>20</sup>. Abel representa aquí a los justos, el primer mártir en nombre de la justicia y como profecía de la propia muerte de Jesucristo. Sobre él la *Dextera Domini*, entre las nubes, designándolo como elegido a estar en su presencia.

---

20 *Libro del Génesis* 4,2-6. Acerca de las ofrendas que Abel hacía a Dios y que provocaban su satisfacción. Es por tanto el cordero símbolo de estas ofrendas y símbolo de la causa de su muerte a manos de su hermano Caín:

*“Fue Abel pastor, y Caín labrador; y al cabo del tiempo hizo Caín ofrenda a Yavé de los frutos de la tierra, y se la hizo también Abel de los primogénitos de su ganado, de lo mejor de ellos; y agradándose Yavé de Abel y su ofrenda, pero no de Caín y la suya”.*

A la derecha aparece Melquisedec, sacerdote y rey del antiguo testamento, entre sus manos ofrece una copa y una pequeña oblea<sup>21</sup>, como símbolo de su reinado y sacerdocio. Aquí Melquisedec representa el sacerdocio eterno, que se equipara con el de Cristo, representante del sumo sacerdocio<sup>22</sup> y también rey. Sobre él un arco en señal del beneplácito de Dios ante su ofrenda.

Finalmente rodea el conjunto una ornamentación sinuosa delimitando esta representación del espacio celeste<sup>23</sup> y que también aparece entre el ángel de la derecha y Melquisedec reforzando así, la idea de separación entre lo humano y lo divino.

#### *María Magdalena perfumando los pies de Cristo*

Como separación de la zona semicircular y la zona rectangular, aparece una banda de ornamentación denticulada que a su vez distingue lo divino de lo humano, con cierto sentido iniciático que da paso de un lugar a otro, como un cordón que se expande y se contrae para lograr esta relación.

Bajo esta ornamentación, a la izquierda del eje central, marcado por la ventana, aparece la escena en la que María Magdalena perfuma, en señal de devoción y adoración, los pies de Jesu-

---

21 YARZA LUACES, J., *Las pinturas de Maderuelo*, Bellas Artes 74, 1974, N° 33, p. 19. Para Yarza, la ofrenda consiste en pan y vino, incidiendo en su faceta como sacerdote y en el rito litúrgico.

22 *Hebreos* 6,20:

“...Adonde entró por nosotros como precursor Jesús, instituido Pontífice para siempre según el orden de Melquisedec”.

23 *La pintura románica en España*, p.236. Sureda deja claro el valor de las ornamentaciones y su función en la pintura, no solo por su carácter plástico y estructurante como elemento que completa, evitando así, el *horror vacui*, sino –y aquí se advierte la diferencia- que además tiene una carga simbólica.

Aunque si bien para Sureda este tipo de ornamentación tiene una significación de espacio sagrado o lugar celeste, para Grau “emblematisan el instante eterno de la teofanía definitiva” (p. 134).



cristo<sup>24</sup>, imagen que no es visible completamente debido a la pérdida de pintura en la zona.

La escena es representada dentro de un escenario arquitectónico que ofrece cierta armonía con el conjunto, sin pertenecer, en cambio, a la simbología de la Jerusalén Celeste<sup>25</sup>. Insertos en esta escenografía se distinguen tres personajes claramente distribuidos de forma triangular: en la esquina superior izquierda un ángel señala a ambos personajes sin mayor pretensión que ésta y con el único fin de llenar el espacio; a la derecha Jesucristo es protagonista del momento en que María, en señal de adoración seca los pies de Cristo con sus propios cabellos, mientras Cristo señala al ángel justificando en cierto sentido esta adoración y su relación con lo divino; finalmente se ve a María Magdalena, arrodillada ante él secándole los pies con sus cabellos.

Cristo es adorado por María que seca sus pies –entendidos como una parte sucia e indigna (al ser la que mayor contacto tiene con el suelo)- con sus propios cabellos en señal de extrema humildad, pero a su vez esta escena es entendida bíblicamente como símbolo del sacrificio, pues María Magdalena derrama sobre él un perfume –que en la época era generalmente

---

24 *Evangelio de Mateo* 26, 6-13. Aquí como en el Evangelio de Lucas aparece la mayor descripción del hecho:

*“Estando Jesús en Betania, en casa de Simón el leproso, se le acercó una mujer con un vaso de alabastro de perfume muy costoso, y lo derramó sobre la cabeza de él, que estaba sentado a la mesa. Al ver esto, los discípulos se enojaron y dijeron: -¿Para qué este desperdicio?, pues esto podía haberse vendido a buen precio y haberse dado a los pobres. Al darse cuenta Jesús, les dijo: -¿Por qué molestáis a esta mujer? Lo que ha hecho conmigo es una buena obra, porque siempre tendréis pobres con vosotros, pero a mí no siempre me tendréis, al derramar este perfume sobre mi cuerpo, lo ha hecho a fin de prepararme para la sepultura. De cierto os digo que dondequiera que se predique este evangelio, en todo el mundo, también se contará lo que esta ha hecho, para memoria de ella”.*

25 YARZA LUACES, J., *Las pinturas de Maderuelo*, Bellas Artes 74, 1974, Nº 33, p. 20.

utilizado para ungir a los muertos- de forma que anticipa la muerte de Cristo<sup>26</sup>.

### *Epifanía de los Reyes Magos*

En contraposición del dinamismo de la escena de María Magdalena se muestra a la derecha del eje central la adoración de los Reyes Magos<sup>27</sup>. Si bien, esta escena intenta guardar cierta simetría con la escena pareja en cuanto a la cantidad de personajes, tres a la izquierda y tres a la derecha –hecho que podría justificar la presencia de un único Rey Mago-, queda claramente diferenciada de la anterior en cuanto a su composición por la división de la escena mediante una columna.

De nuevo los personajes se inscriben en una escenografía arquitectónica que cumple la misma función armoniosa con el resto del programa, pero con la diferencia de la presencia de dicha columna, que parece delimitar un espacio jerárquico. Este espacio jerárquico separa a los personajes divinos -Jesús y su madre- del otro personaje con un carácter más terrenal ya que aunque sea rey su realeza remite a lo humano no a lo divino, como remite la realeza de Cristo ante el que se postra.

María, a la izquierda y con el hieratismo característico de la época, sostiene al niño -del que se ha perdido casi toda la imagen

---

<sup>26</sup> *Las pinturas de Maderuelo*, p. 19. La simbología de María Magdalena para Yarza es distinta:

*“Representa a la Iglesia y a sus miembros que por la penitencia pueden aspirar al perdón y la gloria”.*

<sup>27</sup> *Evangelio de Mateo* 2, 9-11. Es el único evangelio sinóptico en el que se relata este momento:

*“Después de haber oído al rey, se fueron, y la estrella que habían visto en oriente les precedía, hasta que vino a pararse encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella sintieron grandísimo gozo, y llegando a la casa vieron al niño con María, su madre, y de binojos le adoraron, y abriendo sus cofres, le ofrecieron como dones oro, incienso y mirra”.*

excepto las piernas-. Al otro lado de la columna un único rey mago que en actitud oferente acerca al niño su presente.

Se representa así una adoración clara de lo humano a lo divino, además de explícita, al contrario que en la escena pareja, ya que en el propio relato de Mateo aparece la palabra adoración.

Se inicia aquí una epifanía de reconocimiento como hijo de Dios, ya que si bien anteriormente había sido adorado en su nacimiento por los pastores, ahora es adorado por reyes –aunque en este caso uno representa a los tres-, dejando claro su puesto en la jerarquía como rey de reyes<sup>28</sup>. El rey se postra ante el niño y le ofrece las dádivas que caracterizan a la triada –como simbolizó San Ambrosio<sup>29</sup>- oro al rey, incienso al Dios y mirra por la muerte, dejando manifiesta la doble naturaleza de Cristo.

#### *Espíritu Santo en forma de paloma*

Si bien la paloma en este programa no ocupa un área demasiado grande del muro, y por ello pasa sin demasiada profundización en algunas descripciones, es una de las imágenes de mayor relevancia de la narración. La paloma blanca de alas extendidas –ya representaba en el antiguo testamento como la esperanza, al volver a Noé con una rama de olivo signo de que había pasado ya el diluvio- es el símbolo y la única representación unitaria que existe del Espíritu Santo<sup>30</sup> encargado de iluminar a los hombres dándoles cualidades carismáticas.

---

28 *Libro del Apocalipsis* 19, 16:

“Tiene sobre su manto y sobre su muslo escrito su nombre: Rey de Reyes, Señor de Señores”.

29 *Las pinturas de Maderuelo*, p. 19.

30 *Hechos de los Apóstoles* 2, 1-5. Con la narración del suceso de Pentecostés queda de manifiesto este poder del Espíritu Santo:

“Al cumplirse el día de Pentecostés, estando todos juntos en el lugar, se produjo de repente un ruido proveniente del cielo como el de un viento que sopla impetuosamente, que invadió toda la casa en que residían. Aparecieron, como divididas, lenguas de fuego, que se posaron sobre cada uno de ellos, quedando todos llenos del Espíritu Santo; y comenzaron a hablar en lenguas extrañas, según que el Espíritu les otorgaba expresarse”.

Su situación estratégica en la parte superior de la única ventana colocada en el ábside, recuerda a la estética luminosista del S. Agustín y como la luz ilumina los objetos para que el hombre los admire y alcance así la *iluminación*.

La importancia dada al Espíritu Santo se revela aquí envolviendo la figura de la paloma en un círculo similar al que rodea al *Agnus Dei*.

### *Bóveda*

En la parte más alta de la bóveda y ocupando toda la longitud del edificio, la *Maiestas Domini*, custodiada por cuatro ángeles, observa a la humanidad. A ambos lados, en la zona de descarga de la bóveda aparece, como en procesión una corte de personajes celestiales y testigos de su gloria, "*En Maderuelo debe entenderse el contexto del programa iconográfico, resumible en una transcripción de la Jerusalén Celeste. En la misma, la Maiestas Domini no ocupa la cuenca de un ábside si no la bóveda de un espacio casi cuadrangular en el que los triángulos que deja libre la mandarla no muestra a los seres del tetramorfos sino a cuatro ángeles sosteniendo la manifestación de la gloria divina. Es en los derrames de la bóveda, en donde se disponen los cuatro vivientes, formando parte de un cortejo de jerarquías angélicas, de intercesores y de personajes testigos de la gloria de Dios.*

*Ambos muros están centrados por la figura de un serafín o querubín turiferario, con tres pares de alas y ojos heterotrópicos. Junto a esos seres hacia el lado oriental, la presencia de los arcángeles Gabriel y Miguel con un rollo en su mano y haciendo gesto con la otra de las manos de sostener el estandarte que les es habitual, junto a los arcángeles abogados, en el muro meridional, el ángel con cabeza de animal, símbolo de San Marcos, y en el muro opuesto, el símbolo de Lucas. Hacia el muro occidental al lado del serafín central aparecen los símbolos de Mateo (muro meridional) y Juan (muro septentrional) cierran la representación, junto a*

*Mateo una figura masculina, que debemos asociar con Pedro y en el muro opuesto, la de la Virgen*<sup>31</sup>.

Aún se sigue diferenciando esta temática divina en los fondos, que al igual que en el muro oriental se dividen en franjas horizontales con el azul como color predominante, simbolizando el paraíso celeste.

### *Maiestas Domini*

La *Maiestas Domini* resulta la representación repetida sistemáticamente con mayor frecuencia y la sometida a más rigidez y normalización, justificando esta normalización por la relevancia del personaje: Jesucristo en majestad; una imagen que debía ser interpretada fácil y rápidamente por los fieles. Generalmente aparece en el ábside de la iglesia, pero en Maderuelo esta colocación no encajaría con la simbología de contraposición entre los paraísos, por lo que queda relegada al segundo lugar más importante en esta simbología jerárquica del espacio, la bóveda.

Cristo se presenta sentado sobre su trono, con una mano bendiciendo y en la otra sosteniendo el libro de la vida abierto. Cristo es, aquí, un hombre de mediana edad, con rasgos físicos establecidos previamente: pelo largo, barba, nimbo negro –lo que llama la atención respecto de otras representaciones– y haciendo especial hincapié en la expresividad de los ojos, pues para la estética del momento, y como ya ha sido enunciado, la visión cobra especial importancia sobre el resto de sentidos, además de ser el espejo del alma.

Viste ropajes de claro estilo bizantino –siendo ésta una de las representaciones que menos evolución tuvo desde su origen–, rematando los bordes con ornamentaciones, contraponiendo el color azul para la vestidura y el amarillo para el manto, cum-

---

31 *La pintura románica en España*, p.96.

pliendo así, el principio de oposición cromática. Si bien el estudio de los pliegues no resulta tan profuso en detalles como en el resto del programa, esto puede ser debido a un intento de representación más vaporosa y etérea del personaje.

De nuevo, y como requiere la rigidez normativa, Cristo es representado envuelto con una mandorla, realizada a base de bandas de diversos tonos cálidos, que subrayan su importancia plástica y su carácter divino. Alrededor de esta mandorla y en la separación de esta escena con las de los derrames de la bóveda vuelve a aparecer la ornamentación sinuosa que aparecía diferenciando y separando el *Agnus Dei* –lo divino- del resto de las escenas –lo humano-.

Custodiando la *Maiestas Domini* cuatro ángeles situados en los huecos que se producen entre la mandorla y las escenas situadas en los derrames, de nuevo los ángeles, escorzados por su obligatoria adaptación al marco, enmarcan y separan lo divino de lo humano.

#### *Derrame septentrional*

En los derrames, teniendo en cuenta la jerarquía del espacio, aparecen diversos personajes celestes y seguidores de la gloria de Dios, representados a modo de corte de Jesucristo. El estudio de los pliegues del ropaje se presenta aquí, en contraposición con la *Maiestas Domini*, más detallado, combinando gradaciones de un mismo color para el claroscuro y jugando con el grosor de las líneas para atenuar el cambio.

En fondo a bandas horizontales sigue indicando un espacio celeste, al igual que en el resto de muros, apareciendo de nuevo las ondulaciones que remiten a lo divino.

Empezando la descripción desde el muro occidental aparecen: la virgen María, velada y con nimbo negro, mirando al frente y señalando con su mano derecha hacia su hijo –*Maiestas Domini*– mientras que con la izquierda bendice. Juan, representado aquí como uno de los tetramorfos, aunque de manera singular<sup>32</sup> en este

caso con forma antropozoomorfa –cuerpo humano, cabeza de animal y alado- ofrece con el cuerpo girado su evangelio a la Virgen.

Seguido a él un querubín<sup>33</sup> turiferario representado con tres pares de alas<sup>34</sup> y ojos heterotrópicos<sup>35</sup> por los miembros y las alas

---

32 *Pintura románica en Castilla y León*, p. 131-134. Refiriéndose a la peculiar representación de los tetramorfos en Maderuelo:

*“El tetramorfos segoviano difiere del tipo habitual según la visión de Ezequiel (1, 14-16) y Daniel (7, 1-7) que acompaña las diagonales compositivas de la Maiestas, y aquí formando un cortejo angelical representado por Gabriel y Miguel arcángeles y los querubines serafínicos provistos de ojos heterotrópicos, de alas y cuerpo, muy del gusto catalán, de incensarios, que parecen surgir de sus manos abiertas hacia abajo. Además esta versión antropozoomorfa (alados, de cuerpo humano y cabeza animal) también es menos frecuente, aunque cuenta con una gran raigambre en la miniatura (Beatos) y ejemplos sobresalientes (León o Toledo: Cristo de la Luz y San Román)”.*

33 AEROPAGITA, *Obras completas*, Biblioteca de Autores cristianos, Madrid 2002, p. 126. Hace referencia a los ordenes celestiales y los clasifica respecto a su cercanía con la divinidad sin hacer referencia a las características iconográficas, si bien posteriormente facilita una lista de objetos y rasgos generales para todos los órdenes señalando el valor simbólico de cada uno de ellos. Respecto a los serafines, querubines y tronos:

*“Con razón, pues, los más altos seres ejercen la primera jerarquía celeste, la de más alto rango de todas por estar situada inmediatamente en torno a Dios y por recibir, al estar la más próxima, más en su origen las manifestaciones primeras y las perfecciones de Dios”.*

34 *Obras completas*, p. 158:

*“Las alas, en efecto, simbolizan la prontitud para elevarse, lo celeste, lo que abre camino hacia las alturas, y, al ascender, apartarse de todo lo terrestre. La ligereza de las alas indica que ellas no tienen ninguna atadura terrestre sino que se elevan con toda fuerza y sin peso hacia las cumbres”.*

Yarza en *Las Pinturas de Maderuelo* asigna como fuente iconográfica las Etimologías de San Isidoro:

*“De los querubines decía San Isidoro en esas “Etimologías” que sirvieron de enciclopedia hasta el siglo XII: “Tienen seis alas, dando a entender que sólo conocemos de la creación del mundo la obra de los seis días y clamando unos a otros por tres veces la palabra “Santo” nos dan a entender el misterio de la Santísima Trinidad”. Con los ojos vigilan el Trono de Dios. Llevan incensarios para mayor gloria de El”.*

35 *Obras completas*, p. 126:

*“Podemos decir que sus poderes visuales indican que ellos elevan los ojos de la manera más clara hacia las luces divinas y que, a su vez, ellos reciben con sencillez y mansedumbre y sin resistencia, sino en movimiento rápido, pura y abiertamente, sin pasión las iluminaciones de la Divinidad”.*

y con el nimbo en llamas, representando el fuego y la luminosidad propia de su *cuerpo celeste*. Porta, con las manos abiertas, sendos incensarios. Bajo sus pies olas, que aunque generalmente son representados como ríos de fuego, pueden igualmente simbolizar los canales divinos de la sabiduría hacia los poderes celestiales, aunque aquí representados como ríos de agua, debido tal vez a una mala interpretación. A su derecha un arcángel representado con vestidura clerical, con gesto de sostener en su mano derecha un estandarte y en la izquierda portando un rollo<sup>36</sup>, quizás, teniendo en cuenta la temática del programa, puede contener los pecados a corregir. Cerrando la composición Lucas, con cabeza de toro y alas, ofrece su evangelio al arcángel.

Quedando la composición repartida de forma simétrica, con el querubín ocupando la parte central y el resto de figuras, colocadas dos a dos una frontalmente y la otra girada hacia la izquierda.

#### *Derrame meridional*

El derrame meridional se muestra muy similar al septentrional, en cuanto a composición, distribuyéndose del mismo modo con un querubín central, y parejas de personajes, aunque una de las parejas aparece frontalmente, distanciándose así de la simetría giro-frontal del muro opuesto. Los fondos siguen repitiéndose al igual que los ropajes y sus detalles.

---

36 *Obras completas*, p. 160-161. Acerca de la simbología de la vestidura clerical y el rollo que porta:

*“El vestido de la clase sacerdotal significa que ellos están próximos a las realidades divinas y a las visiones secretas y a ellos consagran toda la vida. Los ceñidores indican la vigilancia que tienen de sus poderes fecundantes y que poseen poder para recogerse, concentrándose en ellos mismos para unirse, y poder replegarse armoniosamente en torno a sí mismos en una identidad constante”.*

*“A veces también los instrumentos con los que se representa a los santos ángeles simbolizan los juicios de Dios respecto a nosotros, unos indican una educación que debemos corregir o un justo castigo, otros la liberación del peligro o el final de la corrección o la vuelta a la anterior felicidad o la concesión de nuevos dones, grandes o pequeños, sensibles o intelectuales...”.*



Desde el muro occidental aparecen: Marcos, representado con cuerpo humano, alas (ambas características son comunes a las representaciones del resto de evangelistas) y cabeza de león, ofreciendo al arcángel su evangelio. El arcángel simétrico en posición al del muro opuesto, presenta igualmente vestiduras clericales, rollo de escrituras y la mano derecha en posición de sostener un estandarte.

En el centro de la composición un querubín turiferario, supuestamente igual, en representación, al del muro opuesto, pero en peor estado de conservación.

A la derecha Mateo, representado frontalmente, con cabeza humana, pero alado, sostiene su evangelio.

Finalmente, aparece una figura ataviada con vestidos propios del clero, que Grau identifica con un Santo obispo, tal vez Pedro<sup>37</sup>, o bien como es el caso de otros programas iconográficos de la época, refiera a un santo local. Este personaje sin tener una simbología clara en este espacio, puede justificar su presencia en este lugar para aportar simetría al conjunto.

La posición de sus manos es similar a la de su personaje opuesto –la Virgen María– aunque él no parece señalar a nadie, sino más bien, sostener algo en su mano.

#### *Jerusalén Celeste (Muros laterales)*

Es en estos muros donde descansa la arquitectura de la Jerusalén Celeste, se encuentra el continente del resto del programa iconográfico analizado. Ésta es también la parte más humana y por tanto más alejada de la zona divina, por ello la Jerusalén Celeste está en esta ermita a la altura del hombre.

---

<sup>37</sup> *La Pintura Románica en Castilla y León*, p. 131. Aunque para Yarza en *Las Pinturas de Maderuelo*, p. 20 propone una correspondencia con algún santo local.

La descripción iconográfica de este lugar está tomada del libro del Apocalipsis:

*“Su brillo era semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspe pulimentado. Tenía un muro grande y alto y doce puertas, y sobre las doce puertas, doce ángeles y nombres escritos, que son los nombres de las doce tribus de los hijos de Israel; de la parte de oriente, tres puertas; de la parte norte, tres puertas; de la parte del mediodía, tres puertas, y de la parte del poniente, tres puertas. El muro de la ciudad tenía doce hiladas, y sobre ellas los nombres de los doce apóstoles del Cordero. El que hablaba conmigo tenía una medida, una caña de oro, para medir la ciudad, sus puertas y su muro. La ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanto como su anchura. Midió con la caña la ciudad, y tenía doce mil estadios, siendo iguales su longitud, su latitud y su altura. Midió su muro, que tenía ciento cuarenta y cuatro codos, medida humana, que era la del ángel. Su muro era de jaspe, y la ciudad de oro puro, semejante al vidrio puro; y las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas: la primera, de jaspe; la segunda, de zafiro; la tercera de calcedonia; la cuarta, de esmeralda; la quinta, de sardónica; la sexta, de cornalina; la séptima, de crisolito; la octava de berilio; la novena, de topacio; la décima, de crisoprasa; la undécima, de jacinto, y la duodécima, de amatista. Las doce puertas eran doce perlas, cada una de las puertas era de una perla, y la plaza de la ciudad era de oro puro, como vidrio transparente”<sup>38</sup>.*

Aunque esta descripción es evidentemente exhaustiva, la representación de ella en Maderuelo queda relegada a la simbología numérica, conservándose las doce puertas, pero custodiadas por los apóstoles y no por ángeles. También se conserva aquí la

---

<sup>38</sup> Libro del Apocalipsis 22, 11-22.

forma cuadrangular dada por la arquitectura misma de la ermita. Sin embargo la arquitectura fingida, tiene forma más típica de la época, formando los muros con sillares, columnas con diversidad de fustes y capiteles coronados por almenas. Aquí queda de manifiesto el origen divino de la ciudad por el color azul que predomina en la construcción.

Los doce apóstoles, repartidos seis a seis en cada muro, custodian las puertas de la ciudad sentados en sus tronos, con libros o rollos de pergamino en su mano derecha y gestos de bendición o señalización -excepto Pedro, que sostiene las llaves del cielo-, sus nimbos alternan en cromatismo, rojo o amarillo. Los atuendos al igual que en el Pantocrator, se acercan más al estilo bizantino, aunque sin tanta profusión de detalles. La pérdida de pintura en la zona central del muro meridional produjo la pérdida total de dos de los apóstoles, que unido a la falta de fuentes iconográficas hace difícil la identificación de los personajes. Sin embargo, siguiendo la correspondencia establecida por Yarza, se pueden distinguir partiendo desde el muro oriental, Pedro, representado con pelo blanco y sosteniendo las llaves de la entrada al cielo, a su derecha Pablo, que en aquella época era representado calvo, el siguiente Juan, imberbe, dejando manifiesta su juventud, y seguidamente Santiago el Mayor, personaje de gran importancia en España por ser éste quien cristianizó la península, del resto de imágenes no se conoce la correspondencia con personajes concretos.

A la izquierda de Pedro, aparecen bajo un tímpano, como asomando, al menos tres cabezas -la falta de pintura no permite saber si existía un número mayor- quedando representados o bien los 144.000 elegidos apocalípticos, los redimidos por la Cruz esperando el momento de su entrada, o bien los malhechores que no pueden entrar en la ciudad y sólo pueden mirarla desde fuera<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Mientras que Yarza y Grau se declinan por la primera, los elegidos apocalípticos, Sureda defiende la segunda, los pecadores y malhechores.

Si bien, la parte inferior de las pinturas se ha perdido en su totalidad, Yarza intentando hermanar estas pinturas con las de Santa María de Taull, lanza una hipótesis acerca de su contenido “*Es muy fácil que tuviera pinturas simulando telas o cortinas*”<sup>40</sup> hipótesis ésta que queda ahora más corroborada a partir de la restauración de San Miguel de Gormaz, de gran parecido con la Vera Cruz en su programa iconográfico y que presenta este ornamento como acabado final.

### *Muro Occidental*

En el muro Occidental queda representada la contraposición de la Jerusalén Celeste, el paraíso terrenal narrado aquí en dos episodios fundamentales, la creación de Adán y el pecado original. Destacan las figuras desnudas que Grau considera *los mejores desnudos de la pintura románica hispana*<sup>41</sup>, sobre el fondo blanco, diferenciándose de forma enfatizada del resto de ámbitos, que aparecían sobre un fondo de bandas horizontales de colores cálidos y fríos. Contrasta también la ausencia de referencias y detalles, frente a *lo lleno* del resto del programa. Tan solo existe referencia de tres árboles que armonizan y distribuyen las escenas, dos árboles a los extremos para cerrar la composición y uno en el centro, que es el árbol de la vida plantado en el centro del paraíso, el árbol de cuyos frutos Dios da de comer a los vencedores.

Bajo las representaciones del paraíso, aparece de nuevo la ornamentación denticulada, separando y acercando el pasado, de forma que aunque el paraíso se perdió en el principio de la historia, es necesario tenerlo presente, no olvidar el origen pecador de los hombres.

---

40 *Las Pinturas de Maderuelo*, p. 20.

41 *Pintura Románica en Castilla y León*, p. 137:

“... Y un ejemplo de la falta de naturalismo anatómico que se deduce tanto de la repugnancia hacia el cuerpo por parte de los teólogos de la época, como de la intención del pintor por expresar un concepto y no una realidad, de ahí la desorganicidad, la apariencia de collage y el fondo blanco, plano, síntoma edénico, signico más que formal”.

Y finalmente a ambos lados de la entrada a la ermita, bajo las arcadas arquitectónicas que armonizan con el resto de la narración, aparecen, lo que pudieran ser, dos lebreles rampantes –perros de caza, conocidos en España como galgos- similares a los de San Baudelio de Berlanga<sup>42</sup>.

### *Creación de Adán*

A la izquierda del *árbol de la vida*, y cerrando la composición con otro árbol, en apariencia sin sentido simbólico, tan sólo como ornamentación y equilibrante compositivo, pero que para Sureda “Son los símbolos del carácter cíclico de la evolución cósmica, del principio y del fin, de la vida y la muerte”, aparece el momento de la creación de Adán<sup>43</sup>, Dios humanizado –remitiendo a la idea del Hombre creado a imagen y semejanza de Dios-<sup>44</sup> coge a Adán de la mano dándole así, la vida. La representación se detiene en el momento en que Adán empieza a cobrar vida, así una pierna asciende hacia Dios, mientras la otra aún se aferra a la tierra. El estudio anatómico requiere aquí principal atención; la demarcación mediante líneas oscuras de las zonas más sobresalientes del cuerpo, los pectorales, glúteos, gemelos, bíceps, como partes independientes que forman un todo, así las articulaciones se remarcan como unión entre los miembros<sup>45</sup>.

---

42 *Pintura Románica en Castilla y León*, p. 134.

43 *Libro del Génesis* 2, 7 Como Dios creó a Adán:

*“Modeló Yavé Dios al hombre de la arcilla y le inspiró en el rostro aliento de vida, y fue así el hombre ser animado”.*

44 *Libro del Génesis* 1, 27 esta idea aparece explícitamente en los textos bíblicos con mucha asiduidad, destacando por primera vez en la creación:

*“Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó, y los creó macho y hembra”.*

45 *La Pintura Románica en España*, acerca de la unicidad como conjunto de partes:

*“El cuerpo se entiende como suma de partes no relacionadas orgánicamente entre sí; el concepto de funcionalidad orgánica se olvida por completo... cada una de ellas guarda solo una relación que llamaríamos tipológica con las demás. Ello hace que en tales formas lo gráfico sea el elemento descriptivo preponderante, tal y como pueden advertirse en las figuraciones del génesis de la ermita”.*

Dios vestido con túnica y manto azul y rojo, se agacha hacia Adán, pero quedando aún por encima de él, guardando la proporción jerárquica debida, tanto en tamaño como en posición.

Los árboles de esta composición, a su vez, se unen a este concepto de partes articuladas, así los troncos no se componen de un solo vástago, sino que parecen hechos de la unión de varios tramos, al igual que las ramas, sinuosas, orgánicas, como lenguas que parecen salir de las articulaciones.

### *El pecado original*

La escena del pecado original recoge en una sola imagen, tres momentos sucesivos, la tentación de Eva, cogiendo la manzana, el fruto prohibido de la boca de la serpiente, el pecado de Adán, que agarra su garganta en señal de arrepentimiento, y la conciencia de pecado manifiesta en el pudor de cubrir su desnudez<sup>46</sup>.

El centro de esta composición es el árbol del conocimiento “*que une lo subterráneo, el principio del mal, con lo celeste, el principio del bien*”<sup>47</sup>. Un árbol que parece atraparles con sus ramas sinuosas, resulta incluso asfixiante.

Eva, representada inclinada y encogida –debido seguramente a la adaptación al marco- parece absorbida por el árbol, coge la fruta de la boca de la serpiente, atraída por ella e incluso se podría decir, simulando su movimiento sinuoso.

---

46 *Libro del Génesis* 3, 4-8, es aquí donde se relata el nacimiento del pecado: “*Y dijo la serpiente a la mujer: ‘no, no moriréis; es que sabe Dios que el día que de él comáis se os abrirán los ojos y seréis como Dios, conocedores del bien y del mal’*. *Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él la sabiduría, y tomó su fruto y comió, y dio también de él a su marido, que también con ella comió. Abrieronse los ojos de ambos, y viendo que estaban desnudos cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores*”.

47 *La Pintura Románica en España*, p. 153.

Adán, en cambio, cubre con sus manos su desnudez y su garganta, arrepentido pero atrapado, muestra en su rostro la preocupación por el castigo.

Esta escena deja manifiesta la tortura y el dolor que produce el pecado, en contraposición al resto de escenas donde el orden, la armonía y la dulzura son características predominantes.

## 5. CONCLUSIONES

La dificultad en el aprendizaje de dogmas invisibles a los ojos de los fieles de la época, o por su anterioridad o por su posterioridad en el momento vivido, es decir dogmas como la creación del hombre, la aparición en la tierra de un personaje salvador, anteriores ambos al hombre románico, al igual que realidades superiores y posteriores a la muerte como la vida eterna, eran de difícil comprensión ante el hombre pagano e iletrado del románico.

La imagen como recreación de lo invisible había sido utilizada ya desde la antigüedad y adaptada por el cristianismo para hacer visible la presencia divina, pero tras varios cambios en el pensamiento teológico, basados en la imposibilidad de representar lo ininteligible, y el miedo a la idolatría, la presencia de las imágenes en los espacios sagrados había desaparecido.

La catecumenización aparece pues como justificación ante estas teorías iconoclastas. La imagen es el gran medio para adoc-trinar a los fieles paganos e iletrados, ya que consigue hacer in-te-ligible lo ininteligible.

Para la estética románica la relación entre bello y bueno tiene su máximo exponente en la creación, Dios creo el mundo, por lo que cada criatura está impregnada de su bondad y es esta impresión lo que hace bella la creación.

A la relación entre Dios y su creación se vincula también la proporción como una relación entre el microcosmos y el macro-

cosmos. Esta idea, recogida de nuevo de la estética griega, entiende el hombre como un pequeño cosmos y la relación entre sus partes de manera proporcionada conformando un todo. En la proporción cristianizada, el referente, el macrocosmos, es Dios, el hombre ha sido creado a su imagen y semejanza dejando explícita la relación entre micro y macrocosmos.

A partir de la relación del hombre con Dios aparecen las metáforas luminosistas, entendiendo la luz como metáfora divina. Análogamente se concibe la luz solar, que al iluminar los objetos los dota de color y definición haciéndolos visibles a los ojos del hombre, de igual manera que las verdades ininteligibles se hacen inteligibles a la mente del hombre a través de la iluminación divina.

La luz como presencia divina, como impronta dejada por Dios en la creación queda manifiesta en la técnica pictórica utilizada en los templos. La pintura al fresco ofrece una luminosidad especial a la pintura. Generalmente tras la aplicación de varias capas de mortero de cal y arena, se procedía a la aplicación de una capa de enlucido final compuesto de cal y un árido de granulometría fina y gran luminosidad, como el polvo de mármol, dejando una superficie clara sobre la que descansaba la pintura.

Los pigmentos eran disueltos en agua y aplicados con el enlucido crudo, al no tener ningún tipo de aglomerante, los colores conservaban su saturación original que, unido a la blancura del soporte, otorgaban a la pintura las cualidades características que la vinculan con la estética y las teorías luminosistas.

La ubicación de las pinturas dentro de los muros del templo no era azarosa, sino que hacía referencia al dogma, en este caso concreto, a la jerarquía establecida dentro del dogma. Los espacios y los muros que los cerraban descendían en relevancia iconográfica. Así el espacio más importante en esta jerarquía se encontraba en la parte más alta del lado oriental del templo, generalmente dedicado a Cristo, o representaciones de éste, y el resto de la jerarquía se colocaba de forma descendente a medida que el espacio se alejaba de



este punto hacia el suelo y hacia el muro occidental. De esta manera y según su ubicación el fiel podía diferenciar claramente la importancia de los personajes representados e identificarlos.

En el caso de la iconografía, parece evidente la relación entre lo representado y el dogma, aunque no siempre se hace patente aquella, como es el caso de los bestiarios, en los cuales a bestias imaginarias se les atribuyen cualidades dignas o indignas de la moral cristiana.

El programa iconográfico de la Ermita de la Vera Cruz de Maderuelo tiene, en este caso, una referencia al dogma más explícita, representando el Paraíso que simboliza la dicotomía entre el sentimiento de culpabilidad por la pérdida de una edad feliz y el anhelo por recuperarla en la Jerusalén Celeste. En el muro oriental queda plasmado el Cordero Místico, como mayor representante de la ciudad apocalíptica. Bajo la escena aparecen escenas de la vida de Cristo, ambas hacen referencia al reconocimiento de Cristo como mesías, en su nacimiento y en su predicación. En contraposición a la ciudad apocalíptica aparece el paraíso original, la creación divina del hombre, a su imagen y semejanza. En la parte superior de la bóveda aparece Cristo en majestad, Cristo atemporal y eterno y la cúspide de la jerarquía cristiana junto con Dios y el Espíritu Santo, formando la Trinidad. Descendiendo por los derrames de la bóveda y en la jerarquía cristiana, aparecen representados, a modo de corte celestial, querubines, arcángeles y evangelistas, acompañados por la Virgen María y un Santo. Bajo esta corte, hallamos a los apóstoles formando los muros de la Jerusalén Celeste. Queda representado en este programa una de las claves del cristianismo, la vida eterna tras la muerte, que fue proporcionada a través del sacrificio de Cristo. La creación del hombre para un fin, la salvación y la vida eterna.

Otra referencia al dogma cristiano podemos encontrarla en el estilo pictórico. La imagen románica se caracteriza por su simplicidad, la sencillez de sus formas remite a un prototipo, a la mera representación, sin buscar el deleite en la mimesis sino una referencia para la comprensión de las realidades superiores.

El color caracterizado por su aplicación en manchas planas y la gran saturación y luminosidad, remite de forma dicotómica a la luz divina, por una lado la claridad del color como metáfora de la iluminación de las superficies y, por otro lado, la simplicidad del claro oscuro pone en evidencia un cierto poso iconoclasta en la representación divina.

Las formas se delimitan con líneas oscuras, apartándolas así de un intento de realidad. El dibujo se enfatiza en los rostros y especialmente en los ojos, esta es la parte del cuerpo que mejor expresa los sentimientos del alma, los ojos son pues, el reflejo exterior del sentimiento interior.

Así pues, tanto los aspectos formales como los no formales que componen la pintura remiten de forma unívoca al dogma cristiano, a la existencia de un Dios eterno que envió a su hijo para salvar al hombre de la muerte y otorgarle, tras su corta estancia en el mundo, una realidad superior, una nueva vida eterna.

Se puede suponer que el fiel al entrar en el templo, entendido éste como un hito mediador entre ambas realidades, sufre un primer impacto estético, con el que se busca dar muestra de la belleza y bondad de la divinidad impresa en la creación.

Tras el primer impacto y con las claves decodificadoras de este lenguaje visual adquiridas por medio de la liturgia, el fiel comienza a reconocer los dogmas cristianos en las representaciones y finalmente articula los mensajes simbólicos que trascienden de los signos que aparecen ante sus ojos, llegando a una iniciación ascética que le lleva al conocimiento de las realidades superiores.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AZCÁRATE LUXÁN, M, (2002): *Las Pinturas Murales de las Iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, Segovia, Caja Segovia.
- BANGO TORVISO, I, (1997): *El Arte Románico en Castilla y León*, Madrid, Banco de Santander.

- BIRLANGA TRIGUEROS, J. G. (1999): “*Entre Tagaste y Paris: dos modernas antropologías del compromiso: Agustín de Hipona y Jean-Paul Sastre*”, Madrid, *Revista Agustiniana*, vol. XL, núm. 122.
- BRUYNE, E. (1958): *Estudios de Estética Medieval*, Madrid, Gredos.
- CASTIÑEIRAS, M. A. (1998): *Introducción al Método Iconográfico*, Barcelona, Ariel.
- ECO, H. (1997): *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, Barcelona, Lumen.
- ESCOLANO BENITO, A. (2005): *San Baudelio de Berlanga: Guía y Complementarios*, Salamanca, Necodisme.
- FERRER MORALES, A. (1995): *La Pintura Mural: Su soporte, Conservación y Técnicas Modernas*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- GRAU LOBO, L. (1996): *Pintura Románica en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- PANOFSKY, E. (1985): *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universal.
- PANOFSKY, E. (1999): *La Perspectiva como Forma Simbólica*, Barcelona, Tusquets.
- PI, J. J. (2003): *La estética del Románico y el Gótico*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- TATARKIEWICZ, W. (1989): *Historia de la Estética I*, Madrid, Akal. (1989): *Historia de la Estética II*, Madrid, Akal.
- V.V.A.A. (2009): *Relegados al Margen*, C.S.I.C., Madrid.
- V.V.A.A. (2008): *San Miguel de Gormaz: Plan integral para la recuperación de un edificio*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- YARZA LUACES, J. (1974): *Las Pinturas de Maderuelo*, Madrid, Bellas Artes 74, Ministerio de Educación y Ciencia, núm. 33.