

UNA FUNCIÓN ¿MARGINAL? DE LA IMAGEN ROMÁNICA: LA LEGITIMACIÓN DEL PODER FEUDAL¹

Miguel Larrañaga Zulueta

Universidad SEK, Segovia

Esta ponencia tiene como objetivo analizar y comprender algunos mecanismos a los que recurren quienes ejercen el Poder en el Feudalismo plenamente constituido, legitimando su posición mediante la transmisión a toda la sociedad de unos mensajes verbales y visuales que al fin resultan muchas veces complementarios.

Partimos de un principio de interpretación histórica que, al menos en líneas generales, conviene precisar: el Feudalismo actúa como un *sistema* en el que sus cuatro estructuras fundamentales -economía, sociedad, organización política e institucional y manifestaciones culturales- se encuentran íntimamente relacionadas, de tal forma que no es posible entender una de ellas sin la participación de las demás.

Al formular de partida nuestro propósito hemos expuesto implícitamente algunas hipótesis de trabajo. En primer lugar, que el Poder feudal necesita legitimarse y utiliza, entre otros recursos como son la formulación ideológica, la actividad legislativa, la acción judicial y la coerción violenta², el marco propagandístico que le proporcionan la liturgia y el templo románico; segundo, que en este marco se desarrolla una forma de lenguaje *audiovisual*, en el que la imagen románica y el sermón son a menudo coincidentes en su forma y contenidos.

Todo ello nos lleva a comentar la primera parte del título con el que hemos denominado a esta intervención: “Una función ¿marginal? de la imagen románica”. Un rápido vistazo a la historiografía nos muestra que si bien la relación entre arte y sociedad románicos cuenta con lejanos y conocidos precedentes, los marcos teóricos y metodologías utilizados hicieron que buena parte de sus conclusiones quedasen con el

tiempo superadas³. Generalizando, cabría afirmar que en los últimos tiempos los trabajos sobre la iconografía románica se han centrado básicamente en los siguientes aspectos. De un lado, los estudios formales, en los que la concreción de estilos, talleres y cronologías constituyen objetivos en sí mismos; de otro, la elaboración de catálogos temáticos que bien pueden ser utilizados como fuente documental para otros estudios. Finalmente, muchos abordan la imagen románica como elemento de adoctrinamiento religioso, teológico y ético-moral, comprendiendo el análisis de las categorías estéticas y las interpretaciones simbólicas. Desde hace tiempo vienen realizándose obras de gran calidad que abarcan alguna o todas estas cuestiones y a las que no dejan de sumarse nuevas y magníficas investigaciones⁴, pero ninguna de ellas plantea si quiera lo que hemos enunciado como nuestro objetivo central.

Para lograrlo vamos a utilizar una metodología multidisciplinar en la que quieren integrarse la historia social y cultural, la Literatura y la Retórica, la Historia del Arte y el análisis propio del lenguaje audiovisual. Nuestro marco cronológico de referencia serán los siglos XI al XIII, entre los que se desarrolla el arte Románico y en los que el Feudalismo experimenta su período de plenitud. En cuanto al ámbito geográfico, en esta ocasión nos ceñiremos a Castilla, pero ya advertimos que como sistema de referencia que el Feudalismo constituye para el conjunto de la Europa occidental, con las consabidas diferencias regionales, y como lenguaje universal y uniformizador que es el Románico, pensamos que nuestros supuestos son aplicables a una geografía mucho más amplia.

Proponemos un esquema que sigue los pasos existentes en la comunicación, comenzando por el emisor y su mensaje, esto es, por la identificación del comitente de la obra artística y de la ideología que trata de transmitir; continuamos con una referencia al sermón y el adoctrinamiento verbal y finalizamos con el trabajo del artista y la

plasmación de la ideología, integrando un aspecto que entendemos fundamental: cómo se construye el tiempo en la narración, en el relato, y se crea así un discurso legitimador.

1. El comitente y la ideología cristiano-feudal.

Para identificar a un comitente del Arte en la época del Románico debemos preguntarnos quién financiaba las obras artísticas y la respuesta es inmediata: aquellos que, de forma individual o colectiva, desempeñaban una función de liderazgo social en el mundo del Feudalismo. Así, podemos hablar de monarcas, nobles laicos, alto clero secular, monasterios y concejos, pero todos ellos tienen un denominador común al encontrarse inmersos en un universo profundamente marcado por el pensamiento cristiano y por el sistema feudal.

Cuando el comitente encargaba la obra figurativa románica plasmaba en ella toda su carga ideológica, convirtiéndose en su responsable intelectual. Esa ideología quedaba sólidamente establecida, tanto en lo religioso como en lo profano, pero desconocemos de forma precisa hasta qué punto para el artista, pintor o escultor, más allá de aportar su repertorio técnico era factible salirse de la línea marcada. Cuestiones como los temas concretos a representar y la construcción del relato solían ser, con toda probabilidad, decididos por el maestro de la talla o de la pintura. En el primer caso -el de los temas seleccionados- resultaban determinantes el repertorio, la costumbre y la capacidad técnica; en cuanto a la composición de la narración, sin duda era cuidadosa o al menos suficientemente planeada, como la posterior ejecución técnica de la obra, y debía ser una propuesta del artista que el comitente podría aceptar en su integridad o modificar a conveniencia. En consecuencia, cabe afirmar que la libertad del artista era mínima.

Vayamos sobre el comitente y la ideología que intenta plasmar, en la que como ya hemos señalado convergen dos líneas de fuerza esenciales: el pensamiento cristiano y el sistema feudal.

En la mentalidad de un noble laico o eclesiástico de aquellos siglos centrales de la Edad Media dominan dos ideas que habían sido enunciadas de manera definitiva por San Agustín, fundamentalmente en su conocida obra “La Ciudad de Dios”, ambas sustentantes de esa ideología cristiano-feudal: la percepción de la realidad, de raigambre platónica, y la concepción del tiempo. Ellas constriñen absolutamente el mensaje de la obra figurativa románica, expresado por el artista con más o menos acierto técnico, con mayor o menor despliegue iconográfico.

En el pensamiento agustiniano⁵ el tiempo es finito, limitado en su principio por la Creación y en su final por el Juicio de las almas, de tal forma que la Biblia, el libro sagrado que es en sí mismo una historia del tiempo humano, se estructura exactamente de la misma manera, pues comienza con el Génesis y termina con el Apocalipsis, existiendo un hito fundamental: la vida y muerte de Cristo. Durante este tiempo la humanidad camina hacia un final feliz con el que llegará el triunfo de la Ciudad de Dios, de la Jerusalén Celestial y de su imagen terrenal -al modo platónico-, la Iglesia, tras dura pugna con Babilonia, la ciudad terrenal del pecado condenada al Infierno. Se trata pues, según San Agustín, de la lucha de dos ciudades y la Iglesia del filo del primer milenio aportará su grano de arena intelectual en esa historia de la Salvación: para ayudar al ser humano a alcanzarla, protegiéndole del Enemigo física y espiritualmente, ha sido conformada una estructura jerárquica que imita la armonía celestial, ha sido creado el orden feudal, entendido no solo como perfecto -por sagrado- y justo sino también como necesario para alcanzar la Vida Eterna. Pero recordemos que este orden surge tras una evolución secular, acelerada desde la segunda mitad del X, y para alcanzarlo la nobleza feudal ha convertido al campesinado en dependiente,

apropiándose los medios de producción, de la tierra. Sin duda, este proceso de sometimiento de la mayor parte de la sociedad necesitaba unas formas de legitimación eficaces.

El Feudalismo, en su etapa de plenitud, conforma un sistema en el que existe una estructura económica caracterizada por unas formas jerarquizadas de propiedad de los medios de producción⁶. Por propiedad jerarquizada entendemos diferentes niveles o calidades, entre los que sobresalen, por un lado y simplificando la cuestión, la “eminente” o “plena”, que la ostenta el señor, quien puede vender la tierra, cambiarla, transmitirla en herencia, arrendarla, etc., todo ello a su entera voluntad. Por otra parte tenemos una propiedad útil, según la cual el campesino detenta un derecho de uso. Este campesino paga anualmente una serie de derechos a su señor, en especie, en metálico, en trabajo o de forma mixta, de tal forma que mediante esos pagos el campesino reconoce implícitamente la propiedad plena señorial.

Esas formas de propiedad jerarquizadas determinan en cuanto a la estructura social la instauración de unas relaciones personales, mediante las que el campesino establece con un señor una vinculación de dependencia. Todo señor cuenta así con vasallos campesinos, jurídicamente libres pero sujetos al pago de derechos señoriales. Podemos afirmar que, en torno al año 1000, no existe en Europa campesino ni tierra sin señor.

Mas las relaciones de dependencia personal no se establecen únicamente entre señores y campesinos, sino también entre los mismos señores. De esta forma, un rey o un conde, por mencionar algunos señores laicos, pero incluso un obispo o un abad, pueden contar con vasallos de calidad nobiliar pero de inferior categoría. Esta generalización de los vínculos personales lleva a crear un esquema de redes que afectan al conjunto de la sociedad, de tal manera que se conforman complejas mallas que la recorren desde su cabeza hasta la base. Un señor será más poderoso cuanto más compleja y extensa resulte su red de vinculaciones personales y familiares, comprendiendo en la misma a otros

señores -emparentados con el primero o no-, a campesinos y bienes de diversa naturaleza (raíces, muebles o semovientes). A este conjunto denominamos “clientela”.

En tercer lugar, la estructura político-institucional se encuentra a su vez influenciada por el predominio de esas vinculaciones personales, de tal forma que existe una confusión en la organización política entre el sentido público -primordial, por ejemplo, en el desaparecido mundo romano- y el privado, que peculiariza al sistema feudal. Esta confusión afecta a la propia concepción de la estructura política y si nos detenemos en las formas de actuar de quienes ostentan el Poder durante el período plenomedieval, observaremos inagotables muestras de la misma. ¿Qué, si no, hace el mitificado conde castellano Fernán González cuando hacia el año 960 actúa de hecho, aunque no por derecho, de manera independiente de su señor natural, el rey de León? De esa manera, muchas veces un cargo público o un titular cualquiera de un señorío que lo ostenta y ejerce por delegación de un superior, funciona obedeciendo exclusivamente a sus propios intereses personales, familiares o clientelares.

Y finalmente la cultura, caracterizada por la posición central que en ella ocupa la Iglesia, que desempeña casi en exclusiva el uso de la escritura. De hecho, son hombres de Iglesia -Adalberón, obispo de la ciudad francesa de Laón, y Gerardo, obispo de Cambrai- quienes ponen por escrito poco antes del año 1000 -cuando se encuentran totalmente consolidadas las otras tres estructuras- la “Teoría de los Tres Órdenes”⁷. Según esta, la sociedad tiene forma piramidal y existen tres estamentos cuya participación es indispensable: en la base, más ancha por su número superior, están los campesinos (*laboratores*), quienes con su trabajo procuran el sustento material de los demás; en el medio, la nobleza (*bellatores*), cuya función guerrera tiene como objetivo la protección de este ordenamiento frente a los enemigos exteriores e internos -las diversas formas del Mal están siempre al acecho del cristiano-; y en la cúspide, los

eclesiásticos (*oratores*), quienes siendo de mejor calidad por su mayor proximidad a Dios, procuran la salvación de esta sociedad, de esta Iglesia.

La formulación de esta Teoría de los Tres Órdenes es en sí misma un ejercicio de legitimación del Poder feudal, pues utiliza la teología cristiana basada en San Agustín para fundamentar el nuevo orden social. Como hemos afirmado más arriba, este es un orden perfecto, creado a imitación de la Jerusalén Celestial, cuyos miembros se disponen en un orden jerárquico según su mayor o menor participación en la esencia divina. Es además el único capaz de procurar la salvación eterna, la meta a la que aspira tanto de forma individual como colectiva la Iglesia cristiana, por lo que resulta un ordenamiento sagrado en su origen, funcionamiento y destino.

No es en absoluto casual que en el siglo XI se complete la evolución formadora del orden feudal y se formule su ideología y que en esta misma centuria se cree un lenguaje artístico universal, europeo y uniformizante, que busca trasladar a la sociedad no solo unas concepciones teológicas, las de la cultura social dominada por la Iglesia, sino también una ideología económico-social. La estricta coincidencia cronológica entre la plenitud del arte Románico y del Feudalismo es en sí misma enormemente elocuente al respecto.

2. El sermón y el adoctrinamiento verbal

En el momento actual nos hallamos en una fase inicial de la investigación en este aspecto mediante el que pretendemos analizar la relación entre la labor catecumenal eclesiástica y la ideología cristiano-feudal, sospechando que aquella refuerza la función que en este sentido cumple la imagen románica. Aún más, pensamos que el sermón, como elemento fundamental de adoctrinamiento, funciona como un elemento previo y posterior a la visualización de la imagen; dicho de otra forma: quien vive en el mundo

feudal y llega a una iglesia para asistir al oficio litúrgico o por cualquier otro motivo⁸, se encuentra en el lugar de acceso con un mensaje que *a priori* pudiera parecer ininteligible y, sin embargo, algunos conceptos esenciales pueden ser bien percibidos. Por ejemplo, la idea del Bien representada por ángeles, santos, escenas bíblicas, etc., contrasta rápidamente con la del Mal, identificada con los seres monstruosos o deformes que pueblan el Románico. En este contexto iconográfico, quien se enfrenta al Mal son guerreros, caballeros o infantes, inmediatamente asociados a una realidad social perfectamente conocida por el espectador. Esta idea tan maniquea y básica se ajusta sin embargo en su simplicidad al esquema conceptual que de la propia sociedad transmite el clérigo. Es además una idea que, ya en el interior del templo, se ve reforzada cuando ese espectador escucha un sermón bien cuidado en la forma y en el contenido y que a la salida del oficio litúrgico es de nuevo percibida, visualizada.

La Iglesia siempre ha basado su propia existencia en la unidad dogmática y este fue un objetivo perseguido especialmente por la Reforma Gregoriana desde finales del siglo XI. En este contexto, la formación intelectual del bajo clero se constituyó en una constante preocupación para las jerarquías eclesiásticas, pues cuando existe ignorancia es fácil caer en el error, esto es, en la herejía; de ello dan buena fe las constituciones sinodales de los siglos sucesivos y la proliferación de catecismos en numerosas diócesis. Simultáneamente el *ars praedicandi* fue muy desarrollado, apoyándose en modelos anteriores, en especial desde la llegada en el siglo XIII de las órdenes mendicantes. Del estudio sobre las fuentes y la bibliografía que venimos realizando podemos señalar ya algunos temas y recursos utilizados en este arte de forma habitual que nos ayudan a comprender cómo el sermón se convierte en un poderoso instrumento de legitimización del orden social establecido.

Así, en la homilética de los siglos XII y XIII son reconocibles los temas e imágenes románicos y cabe afirmar que el sermón conecta realmente con las realidades sociales:

la protección debida por los señores a sus campesinos y la indefensión de los pobres; la actividad señorial, fundamentalmente el ejercicio de las armas y la caza (la cetrería); los beneficios espirituales derivados de la actividad agraria para el campesino; y por supuesto, la moral cristiana y el pecado.

Junto a los temas, también los recursos empleados en este discurso oral tienen similitud con los que emplea el arte Románico en su lenguaje visual, contraponiendo dualidades que representan respectivamente el Bien y el Mal. Además, el sermón utiliza por definición un lenguaje popular, con la intención primordial y expresa de apelar a un receptor cristiano, mediante el empleo de vocativos, formas exclamativas o exhortaciones. Todo ello se refuerza con la preparación del sermón como un discurso íntegro y bien estructurado (*thema* –normalmente la epístola del día-, *prothema*, *introductio thematis*, *divisio thematis* -*subdivisio* y *dilatatio*-, conclusión), entre cuyas fuentes, junto a las que se denominan *auctoritates* –la Biblia, florilegios- aparecen otras fácilmente comprensibles por el receptor, como son los *exempla*, *similitudines*, proverbios y refranes⁹.

3. La creación de un discurso legitimador mediante imágenes y la construcción del tiempo en el relato.

Resulta obvio afirmar que el artista plasma un mensaje mediante un lenguaje susceptible de ser interpretado. Además de sus cualidades técnicas y de su conocimiento o dominio de un repertorio de imágenes más o menos extenso, ¿con qué otros recursos cuenta? Son sabidos los que posiblemente resultan más evidentes: el expresionismo, que deforma o exagera la realidad y emplea colores vivos, todo ello con la intención de impactar en el espectador; el naturalismo, buscando en la realidad que rodea al artista, especialmente avanzado el siglo XII, modelos fácilmente identificables para el observador; la

composición, simple, destacando los temas y elementos esenciales y jerarquizando las figuras; el simbolismo, tratando de mostrar uno o más significados que relacionan la forma evidente con concepciones más profundas... Sin embargo, existe otro recurso fundamental: la manera en la que el artista crea los programas, compone un relato en el que la construcción del tiempo es fundamental.

Nuestra hipótesis es la siguiente: para entender un programa románico no es suficiente el análisis de las imágenes aisladas y la captación de su significado individual (iconografía), ni siquiera la comprensión general del sentido, en el contexto social e ideológico marcado por el comitente, algo que viene haciendo tradicionalmente el método iconológico. Nos apoyamos aquí en la metodología de análisis de la obra audiovisual, en la que para proceder al estudio riguroso de las imágenes es necesario en primer lugar comprender el desarrollo diacrónico, la forma de la cadena temporal utilizada para construir obras apoyadas sobre una estructura narrativa; solo después puede procederse a una lectura ideológica, simbólica, etc., es decir, a la comprensión absoluta de la obra¹⁰.

Esta metodología se aplica básicamente al análisis fílmico y cabe preguntarse si ello es posible para las imágenes románicas. Nuestra hipótesis es que sí, y puede hacerse por una razón bien simple: el artista románico quiere contar algo, narrar, como hemos dicho, con mayor o menor profusión de imágenes, con un relato más o menos complejo, lo que dependerá de sus cualidades técnicas, repertorio, posibilidades económicas, etc. Pero lo cierto e innegable es que se trata de una narración, por simple que sea y pese a que esa narración esté basada en imágenes fijas, que no carecen de movimiento.

Vamos a definir la narración como el relato o enunciación de una acción o serie de acciones de unos personajes en un tiempo –en la época del Románico, el cristiano-feudal- y en un espacio –el de las Dos Ciudades-. Se trata, por consiguiente, en este método de identificar los siguientes elementos de la estructura narrativa: quiénes son los

actuantes, cuál es la secuencia temporal de la acción y cuál es la secuencia espacial. Hemos de realizar en este momento una precisión absolutamente fundamental: como veremos, en el caso del Románico no siempre es posible realizar una única reconstrucción de la secuencia temporal de las escenas, pero cuando en un programa aparecen escenas bíblicas, es decir, referidas al tiempo humano situado entre la Creación y el Juicio Final, son advertidas en la mente del espectador no solo como episodios reconocibles de la historia sagrada que ya ha sucedido o está por venir, si no que se constituyen además en precisas referencias cronológicas para el espectador, absolutamente fundamentales para contextualizar el discurso y comprender todo el resto de imágenes y escenas que las acompañan.

De la aplicación de este método de análisis a ejemplos concretos pueden deducirse interesantes conclusiones referidas al tema que venimos tratando. Vamos a llevarlo a cabo en tres iglesias románicas, todas situadas en la provincia de Segovia y datadas entre finales del siglo XII e inicios del XIII: San Miguel de Sotosalbos, Nuestra Señora de la Asunción de Duratón y San Miguel de Tenzuela.

San Miguel de Sotosalbos.

En la galería porticada meridional de la magnífica iglesia de Sotosalbos se representan las siguientes escenas:

(Fig. 1)

En este esquema que hemos realizado numerando los capiteles, remarcamos una escena capital: la Epifanía, la adoración de los Magos al Niño en Belén, promesa de Redención hecha realidad y símbolo también de la necesaria supeditación de cualquier poder terrenal a la naturaleza divina de Cristo. Pero, como hemos afirmado, este episodio es además una referencia cronológica que sirve para articular un discurso en el que proponemos una lectura de derecha izquierda.

Así, se abre con la presentación de una imagen tradicionalmente identificada con las almas a la espera de su Salvación, invitadas a participar en el banquete cristiano -las aves picoteando frutos-; a continuación la Epifanía, que sirve de referencia para toda la narración con el sentido mencionado; y después -partiendo de ese momento de la Redención encarnada- sucesivas imágenes claramente identificadas con el Mal -los seres monstruosos como basiliscos, arpías, sirenas, etc.- o con el Bien -probablemente, los leones-¹¹. En este contexto de la lucha que libran las dos ciudades -que volvemos a ver en la puerta del templo, con el emparejamiento de la sirena y los leones guardianes-, hay dos referencias precisas -capiteles 3 y 8- a la función de un grupo social fácilmente identificable: la nobleza feudal, cuyo cometido es la defensa de la Jerusalén Celestial, de la Iglesia, frente al asalto de un Enemigo situado, a veces abiertamente y otras escondido, dentro de la misma sociedad. Una alusión clara a un grupo social necesario para la propia subsistencia del orden cristiano.

Todo este programa se completa con nuevas alusiones a ese enfrentamiento en los numerosos canecillos exteriores.

(Fig. 2 y 3)

Nuestra Señora de la Asunción de Duratón.

Una interpretación idéntica podemos encontrar en la iglesia de Duratón, también en la galería situada al sur. Veamos la ubicación de los temas:

(Fig. 4)

En esta ocasión vemos no una, como en el caso de Sotosalbos, si no dos referencias bíblicas -capiteles 4 y 10, el nacimiento de Cristo y la Epifanía- que permiten una reconstrucción de la secuencia temporal mucho más precisa, estructurando un relato en el que de nuevo el simbolismo del bestiario fantástico nos transporta a un escenario de combate donde una vez más la nobleza -capiteles 12 y 14- resulta indispensable. Particularmente interesante es el número 14, en el que el noble que mediante la caza se

prepara para ejercer su función se encuentra enfrentado y también expuesto al engaño y la corrupción del Mal, personificado en la sirena.

(Fig. 5 y 6)

San Miguel de Tenzuela.

Por los motivos que venimos explicando desde el inicio de nuestra intervención realmente pensamos que las interpretaciones precedentes podrían aplicarse a la práctica totalidad de las iglesias románicas. Pero traemos a colación la pequeña iglesia de Tenzuela pues en ella la cuestión se simplifica muchísimo al contar tan solo con dos capiteles historiados, situados en la única puerta de acceso al templo; de hecho, ni siquiera existen referencias temporales precisas en forma de escenas bíblicas.

En el capitel que encontramos a la izquierda al penetrar en la iglesia, vemos unas aves enredadas en tallos vegetales que las aprisionan; en el derecho, dos parejas de guerreros se enfrentan a pie. Si la explicación habitual para el primero de los temas es la de las almas atrapadas por el pecado, en el segundo debiéramos entender la lucha que el hombre libra contra el Mal, representados ambos contendientes por nobles totalmente vestidos para el combate. El noble, el guerrero, simboliza así no solo a su grupo social, caracterizado por una función conocida, si no a todo el género humano. De esta forma, la ausencia de referencias cronológicas y la generalización simbólica permite establecer un nivel de abstracción más elevado; podríamos incluso hablar del viejo concepto griego de los *aristoi*, los mejores, aquellos que se encuentran por su altura moral y conocimiento cualificados para ejercer el gobierno de la sociedad, pero ello excede la intención y las limitaciones de espacio de esta intervención, cuyo propósito no es si no presentar nuevas líneas de trabajo e interpretación.

(Fig. 7 y 8)

RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

Fig. 1: Esquema de Sotosalbos

Fig. 2: Sotosalbos: Arpías

Fig. 3: Sotosalbos: Caballeros enfrentados

Fig. 4: Esquema de Duratón

Fig. 5: Duratón: Nacimiento de Cristo

Fig. 6: Duratón: Cetreros y sirena

Fig. 7: Tenzuela: Aves enredadas en tallos

Fig. 8: Tenzuela: Guerreros a pie enfrentados

Fig. 1:

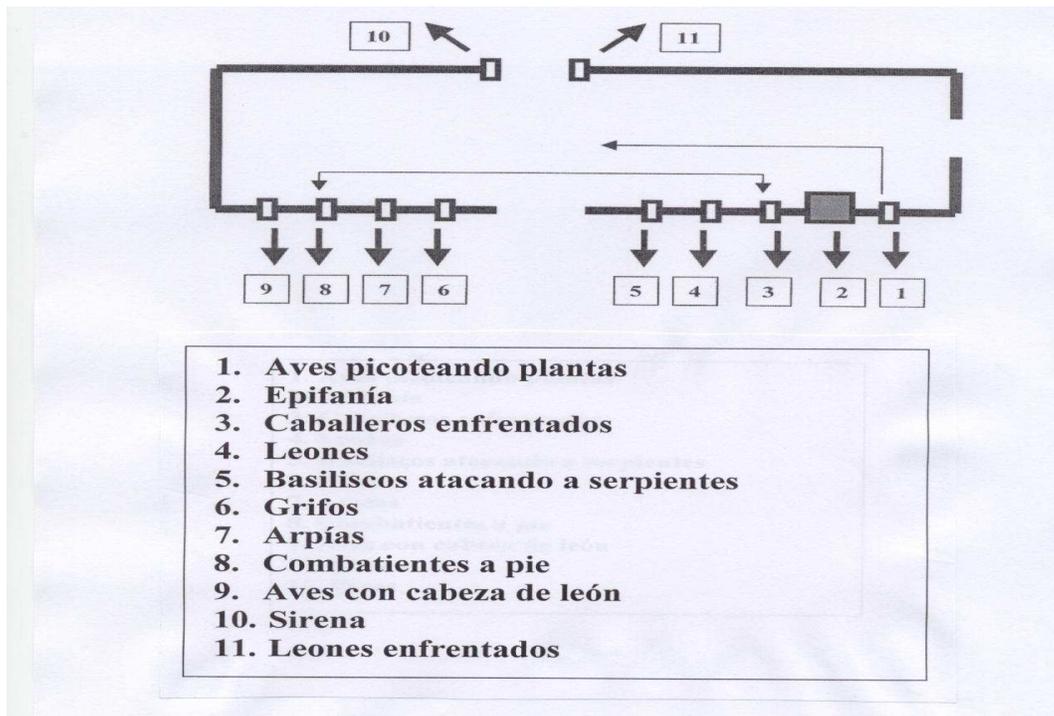


Fig. 2:



Fig. 3:



Fig. 4:

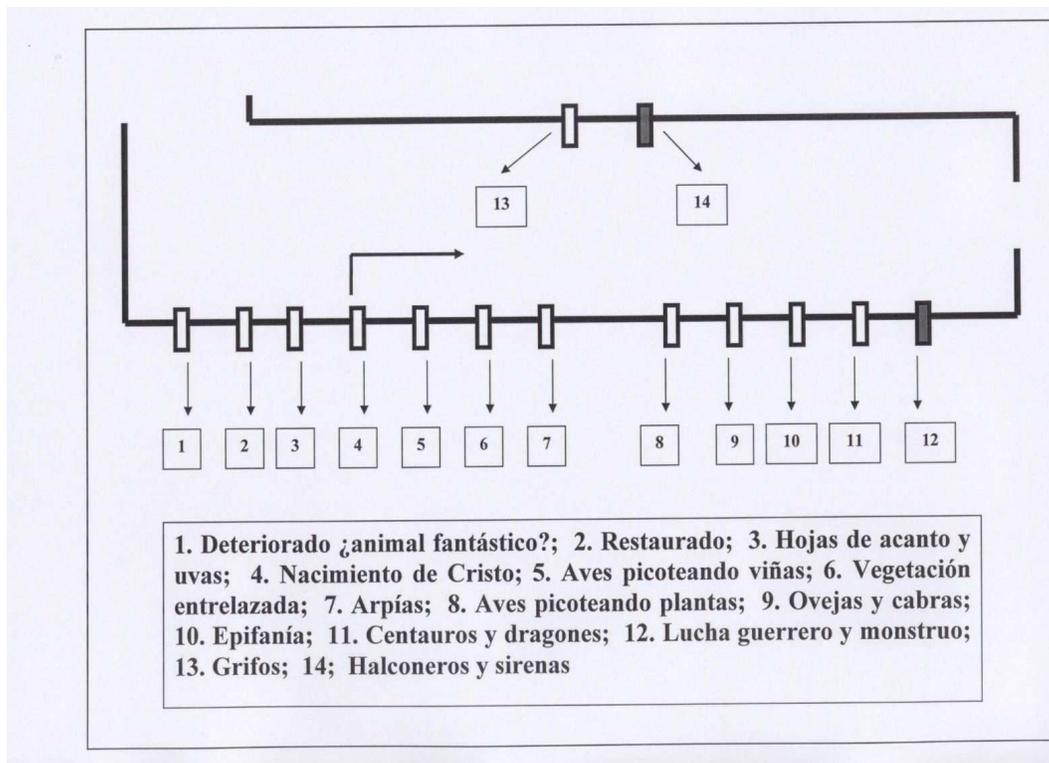


Fig. 5:



Fig. 6:



Fig. 7:



Fig. 8:



¹ Este trabajo se integra en un proyecto de investigación que dirige el autor, titulado “Imagen Románica y legitimación del Poder feudal”, financiado por la Universidad SEK de Segovia. Fue presentado en el coloquio internacional “Relegados al Margen. Marginalidad y Espacios Marginales en la Cultura Medieval”, celebrado en el Instituto de Historia / CSIC de Madrid durante los días 7 a 9 de marzo de 2007. Al respecto se han publicado los siguientes artículos: GONZÁLEZ CUESTA, Begoña / LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel: “Análisis comparado de la construcción visual del tiempo: Cine e imagen románica en su representación del tiempo presente”. MARZAL, Javier / GÓMEZ, Francisco J. (edit.), *Metodologías de análisis del film. I. Congreso Internacional de Análisis Fílmico*, Madrid, 2007, p. 631-639; LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel: “Representaciones militares y legitimación del Poder feudal en la iconografía románica”. *Armamento e Iconografía de la Antigüedad y la Alta Edad Media en Hispania*. Segovia, 2006 (en prensa).

² Entre la amplia bibliografía sobre el tema, una de las aportaciones más interesantes y recientes es la de ALFONSO, Isabel / KENNEDY, Hugh / ESCALONA, Julio (editores): *Building legitimacy. Political discourses and forms of legitimation in medieval societies*. Leiden-Boston, 2004.

³ Las obras más conocidas, las de HAUSER, Arnold: *Historia social de la Literatura y el Arte*. Barcelona, 1982; y SCOBELTZINE, André: *El Arte feudal y su contenido social*. Barcelona, 1990.

⁴ La bibliografía al respecto es ingente, pero como ejemplo muy reciente de estos trabajos de alta calidad señalaremos el de LOZANO LÓPEZ, Esther: *Un mundo en imágenes: La portada de Santo Domingo de Soria*. Madrid, 2006.

⁵ Utilizo la edición de *La Ciudad de Dios* realizada por Santos SANTAMARTA y Miguel FUERTES, Madrid, BAC, 2000. De especial interés al respecto es el libro XV.

⁶ Acerca de la compleja cuestión de la propiedad feudal, que aquí simplificamos en exceso, en mi opinión el mejor análisis sigue siendo el de ESTEPA, Carlos: “Formación y consolidación del Feudalismo en Castilla y León. *En torno al feudalismo hispánico*, Ávila, 1989, p. 157-256.

⁷ ADALBÉRON DE LAON: *Poème au roi Robert*. Edición a cargo de Claude CAROZZI, Paris, 1979. Es de sobra conocido el estudio que sobre el mismo realizó DUBY, Georges: *Los tres órdenes o lo imaginario del Feudalismo*. Madrid, 1992. Recientemente Theo M. RICHES ha defendido su tesis doctoral, titulada *Bishop Gerard I of Cambrai (1012-51) and the representation of authority in the Gesta Episcoporum Cameracensium*. King’s College of London, 2005.

⁸ Recordemos la función social del atrio y el pórtico, puesta de relieve por BANGO, Isidro: “Atrio y pórtico en el Románico español: Concepto y finalidad cívico-litúrgica”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 40-41, (1975), p. 175-188.

⁹ La bibliografía sobre la homilética medieval es abundante y de especial interés el trabajo que viene realizando el Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) de la Universidad de Salamanca, donde se han publicado las investigaciones de autores como Pedro CÁTEDRA, Manuel A. SÁNCHEZ o Arturo JIMÉNEZ, por poner algunos ejemplos.

¹⁰ Entre la abundante producción bibliográfica, manejamos como referencias conceptuales y metodológicas las de RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración*. Madrid, 1987; VILLAFañE, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, 2003; JOLY, Martine: *La interpretación de la imagen*. Barcelona, 2003; CATALÁ, Josep: *La imagen compleja*. Barcelona, 2005; GONZÁLEZ CUESTA, Begoña: *Análisis de la obra audiovisual*. Segovia, 2006.

¹¹ Para las interpretaciones iconográficas, nos basamos fundamentalmente en RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, 2000. Para el bestiario, la obra de GUGLIELMI, Nilda: *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Madrid, 2002.