

LA EXPRESION PLÁSTICA POPULAR DE LOS PECADOS CAPITALES A AMBOS LADOS DEL PIRINEO

M^a Elena PIEDRAFITA
M^a Jesús COSTA

Queremos presentar en este estudio dos ejemplos de pintura mural que en su momento adornaron las paredes de las iglesias parroquiales de San Miguel de Sieso de Jaca y San Martín de Ordovés, ambas en la provincia de Huesca (cuya cronología podría situarse entre los siglos XI y XII). Si bien su factura es tosca, su tema resulta muy interesante desde el punto de vista iconográfico: los siete pecados capitales. Las de Sieso se encuentran hoy día en el Museo Diocesano de Jaca, mientras que las de Ordovés no son visibles al público pues se guardan en dependencias del Palacio Episcopal.

SIESO DE JACA

Sieso de Jaca se encuentra en una amplia vega que asciende desde el valle que forma el río Gállego a su paso por Javierrelatre y Caldearenas. Su entorno natural, típico del Somontano oscense, se cierra al sur por la sierra de Javierre, mientras al norte se sitúan las estribaciones orientales de la de San Juan de la Peña. Su acceso actual es por pista forestal.

Acerca de la evolución histórica del lugar, poco se sabe. La primera mención se data en 1123, siendo lugar de realengo por presentar tenente: Pedro Jiménez de Sieso.

Según Durán Gudiol San Miguel de Sieso perteneció al arcedianato de la Cámara de Jaca, pasando luego a depender del obispo oscense hasta 1571, en que volvió a la diócesis jacetana.¹ En 1785, sin embargo, había pasado a manos señoriales.² Respecto a su orientación económica, se basaría en gran medida en la ganadería, dadas las condiciones físicas del entorno.

Sieso fue siempre un núcleo de muy escasa pujanza demográfica,³ situación que derivó en nuestro siglo en el abandono del pueblo por sus últimos habitantes, compradas sus casas y tierras por el ICONA. La asociación Compañeros Constructores inició allí una campaña de restauración de edificios en los años 1979-1982.

La iglesia donde se situaban las pinturas forma una pequeña plaza. Tiene una nave con cabecera románica datable en el siglo XII. En el muro orientado al sur se abre un pórtico por el que se accede a la iglesia. El ábside presentaba restos de policromía en los que parecía adivinarse una figura enmarcada por una arquería.

Las pinturas objeto de este estudio formaban un friso situado al nivel del suelo en el muro occidental del edificio, a la izquierda de la puerta de entrada. Las pinturas dejaron de ser visibles cuando la iglesia fue pintada —quizás avanzado el siglo XVI— en gris imitando aparejo isódomo.

La composición estaba cortada por un gran pilar que servía de apoyo a un arco fajón de la cubierta: de ello se deduce que las pinturas serían anteriores a la construcción del actual abovedamiento y al coro hoy desaparecido, cuyos únicos vestigios son una viga horizontal y los trazos pintados de las escaleras. A pesar de que la absoluta falta de referencias documentales acerca de estas pinturas impide fecharlas con más precisión, por su estilo y vestimentas se situarían entre fines del siglo XV y comienzos del XVI.

¹ DURÁN GUDIOL, A., "Geografía medieval de los obispados de Jaca y Huesca", *Argensola*, 45-46 (1961), p. 252.

² De señorío secular. Ref. UBIETO ARTETA, A., *Los pueblos y los despoblados*, 3 vols., Zaragoza, Anubar, 1985, voz "Sieso de Jaca".

³ En el Archivo Diocesano de Jaca son escasísimas las noticias sobre estas poblaciones. En la caja 660 se dice de Sieso que produce "granos, cordero, lana, queso y cáñamo". En el siglo XVIII se documentan como vecinos 18 hombres, 15 mujeres y 14 menores. UBIETO ARTETA, A., *op. cit.*, resume la situación demográfica de Sieso: entre 5 y 7 fuegos desde fines del siglo XV a comienzos del XVII.



*Los pecados capitales de Sieso de Jaca: la lujuria, la envidia, la ira y la gula.
Museo Diocesano de Jaca.*

Estado de conservación

En 1982 M^a Jesús Costa realizó unas fotografías donde podían verse todavía las pinturas en su emplazamiento original. El colorido se aprecia más apagado por estar todavía cubiertas por una gruesa capa de polvo. Los descascarillados habían afectado sobre todo a las caras de los personajes y demonios (¿quizás de manera intencionada?). La parte inferior del conjunto, ennegrecido por el humo de fuegos que se hicieron junto a las pinturas, no pudo salvarse. Con la restauración apareció la representación de la lujuria, oculta bajo el pilar antes mencionado.⁴

⁴ LACARRA DUCAY, M^a C., *Catedral y el Museo Diocesano de Jaca* (dir., Víctor Nieto Alcalde), Zaragoza, Ibercaja, 1993, en la p. 115 da una breve reseña de las pinturas. Del traslado y restauración no existe ninguna referencia escrita.



*Sieso de Jaca: la envidia.
Museo Diocesano de Jaca.*



*Los pecados capitales en la iglesia parroquial
de Sieso de Jaca antes de su restauración.*

Análisis iconográfico

Las figuras se presentan al espectador en el mismo sentido en que se lee un libro (de izquierda a derecha) y representan el tema de los pecados capitales. Cada personaje —simbolizando un vicio— monta un animal y es dominado por un demonio. Se identifican cuatro pecados, con cartelas en letra gótica (*lujuria, envidia, ira, gula*), y una última figura incompleta.

La lujuria es un personaje femenino que enseña la pierna entre sus vestiduras; lleva en su mano izquierda un objeto que podría ser un espejo, donde se representa un rostro al que parecen salirle orejas de animal. La envidia está representada por una figura montada sobre un galgo. Un pequeño demonio sentado sobre sus hombros le agarra la cabeza. La ira es una figura masculina que se dispone a clavarse una espada, mientras un demonio se apoya en su hombro izquierdo. Cabalga sobre un oso que lame con su larga lengua roja la parte trasera del galgo de la envidia. Aunque la lengua se

ve pintada sobre el dibujo del galgo, el color y el trazo nos indican que la realizó el mismo artista. La gula va montada sobre un cerdo y lleva en la mano derecha un jamón apoyado en el hombro y, en la izquierda, una jarra de la que va a beber. Finalmente se adivina una quinta figura, sentada sobre un animal de difícil identificación pero que podría ser un camello por la forma de la cabeza.

Una aproximación al estilo de las pinturas

El conjunto del friso mide 2,5 x 1,5 m. La técnica empleada fue temple sobre una capa bastante fina de preparación (aproximadamente unos 5 mm). El colorido es pobre: gris, ocre, rojo y marrón oscuro, aunque el artista se vale de la alternancia cromática en los ropajes para dar vivacidad a la composición. Los tonos son planos y limitados con trazos negros. En conjunto, el estilo es muy lineal y expresivo.

La anatomía de las figuras tiene un canon alargado y estilizado. El dibujo es bastante correcto y no presenta distorsiones anatómicas. Hay un intento de caracterización individual de cada figura, palpable en cuerpos y rostro. Por ejemplo, la que representa la gula tiene gruesas facciones y cuerpo voluminoso. Todas llevan melena corta a la altura de la nuca. Se trataría de personajes cortesanos, alejados de cánones populares.

Las actitudes de las figuras no son naturales: sus posturas son simbólicas y sus gestos teatrales. Los ritmos resultan pausados y lentos, solo la ira denota cierta movilidad por su actitud agresiva. El volumen no se insinúa por la degradación de tonos sino a través del dibujo y la línea: esto se hace patente en la ejecución de las piernas. Cada figura está aislada compositivamente de las demás, su función es ocupar un lugar en la serie.

ORDOVÉS

Muy cerca de Sabiñánigo, en las inmediaciones del río Guarga, se sitúa la pequeña localidad de Ordovés, a la que se accede por pista desde la carretera que enlaza el valle del Gállego con Boltaña. Lugar de muy escasa relevancia poblacional —en 1543 tan solo se contabilizan 2 fuegos—,⁵ faltan también casi por completo las refe-

⁵ UBIETO ARTETA, A., *op. cit.*, voz “Ordovés”.



Los pecados capitales de San Martín de Ordovés: la lujuria y la envidia.

rencias históricas. San Martín de Ordovés está construida en sillarejo y presenta alguna de las características de las llamadas iglesias del Serrablo (un friso de cilindros o baquetones en la parte superior del ábside semicircular). A la iglesia se le agregó posteriormente una torre. Perteneció al obispado de Huesca hasta 1571 (como la de Sieso), fecha en que pasó a ser dependencia jacetana.

Iconografía y estilo

Las pinturas se situaban frente a la entrada de la iglesia, en el muro sur. Es prácticamente la única zona del edificio que recibe iluminación natural, dado que la nave tan solo presenta aspilleras en el muro sur. Las pinturas fueron rescatadas y restauradas, y se encuentran actualmente en las dependencias del Palacio Episcopal.⁶ Consisten en un friso donde se representan cuatro pecados capitales montados sobre animales unidos entre sí por una cuerda, que desfilan de derecha a izquierda sobre un fondo

⁶ Lo mismo que para Sieso, falta toda referencia escrita a los trabajos de traslado y restauración.

de ramas entrelazadas de carácter muy decorativo. En la parte central y encima del friso hay pintado un escudo con una flor de lis.

La primera figura que encabeza la serie es el orgullo. Cabalga sobre un león, porta un bastón en la mano izquierda y sobre la cabeza lleva una gorra de media vuelta con una pluma de pavo real. La gula aparece como un burgués que lleva en la mano un objeto que podría ser un pernil; monta un animal de muy tosca factura que por su cola cabría deducir es un cerdo. La lujuria aparece como figura femenina sobre un macho cabrío, con un espejo en la mano, dejando ver su pierna izquierda entre las ropas. La última figura es de difícil identificación, ya que no porta atributo alguno y el animal podría ser un perro o un asno, por lo que representaría la ira o la pereza (esta última con más probabilidad).

Las pinturas están realizadas al temple. Los tipos anatómicos son más bien achaparrados y presentan deformaciones. Todas las figuras tienen el brazo izquierdo doblado a la altura de la cintura, mientras en el derecho portan un objeto. Van ataviadas con ropas cortas, calzones, botines y gorras de media vuelta, a excepción de la gula.



San Martín de Ordovés: el orgullo.



Notre-Dame de Bourisp (sur de Francia): la soberbia.

El colorido es también limitado, como en Sieso, aunque algo más vivaz. El fondo de hojarasca constituye un elemento decorativo de tradición románica. Su cromatismo aporta al conjunto expresividad decorativa.

El estilo es en conjunto torpe y tosco, de marcado carácter popular. El dibujo es incorrecto; una línea gruesa y pesada limita contornos netos y colores planos, con poca gracia y calidad artística. Su cronología sería semejante a la de las pinturas de Sieso, aunque por el tipo de vestimentas el autor parece haberse inspirado en modelos más modernos, mientras que las de Sieso portan todavía túnicas talares más propias de la Edad Media.

LOS PECADOS CAPITALES EN IGLESIAS DEL MIDI FRANCÉS

Las pinturas de Sieso y Ordovés pueden relacionarse con conjuntos murales existentes en Francia, cuya temática y desarrollo iconográfico son extraordinariamente semejantes. Émile Mâle,⁷ que realizó hace más de sesenta años un análisis bastante pormeno-

⁷ MÂLE, É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París, 1931, pp. 328-340.

rizado de sus posibles fuentes icónicas y literarias, llamó la atención sobre un manuscrito existente en la Biblioteca Nacional de París (el número 400, fechado en 1390) cuyas miniaturas parecen ser el origen más directo y evidente del tema que aquí consideramos.

Al parecer, de la miniatura el tema pasó a ser desarrollado en pintura mural, localizando Mâle como ejemplo más temprano la iglesia de Roussines, en el Indre. Se da la circunstancia de que tanto las figuras como los atributos y cabalgaduras coinciden en general con el manuscrito parisino, con las pinturas del sur de Francia y con las aragonesas:⁸ el orgullo es un rey con cetro montando un león, la pereza un asno, la envidia va sobre un perro con un hueso en la boca, la gula cabalga sobre un lobo o zorro (y, posteriormente, sobre un cerdo), la lujuria monta una cabra, la ira un jabalí, un felino o un oso. La avaricia está menos fijada, representándose sobre un topo, un perro, un mono, un caballo o un tejón.

ANIMALES REPRESENTATIVOS DE LOS PECADOS CAPITALES

Localidad	Región	Orgullo	Avaricia	Lujuria	Envidia	Ira	Gula	Pereza
FRANCIA								
Roussines	L'Indre	león		cabra	perro		lobo/zorro	asno
Lugos	Gironde					león		asno
Martignac	Cahors-Lot		macho cabrío			perro		asno
Pervillac	Tarn et Garonne	león	topo	cabra	perro	jabalí	lobo	asno
Montbrun	Haute Garonne						perro	
Bourisp	Hautes Pyrénées	león	perro	macho cabrío	caballo	dragón	cerdo	asno
Bessans	Savoie	león	lebrero			leopardo		
Névache	Hautes Alpes	león	caballo		galgo	leopardo	dogo	
Plampinet	Hautes Alpes	león	tejón	macho cabrío	galgo	leopardo	lobo	asno
Prelles	Hautes Alpes	león		macho cabrío		leopardo	lobo	
Les Vigneaux	Hautes Alpes	león	mono	macho cabrío	galgo	pantera	lobo	caballo
L'Argentière	Hautes Alpes	león	tejón	macho cabrío		leopardo	lobo	asno
Digne	Basses Alpes			macho cabrío		leopardo	perro/lobo	asno
Roubion	Alpes Maritimes			macho cabrío		leopardo	cerdo	asno
Clans	Alpes Maritimes	león	mono	macho cabrío		pantera	lobo	asno
Venanson	Alpes Maritimes					leopardo		asno
La Tour	Alpes Maritimes	león		macho cabrío		leopardo		asno
ESPAÑA								
Sieso de Jaca	Huesca			cabra	galgo	felino	cerdo	
Ordovés	Huesca	león	dragón	macho cabrío		perro		

⁸ Para comparaciones y diferencias, véase el cuadro que presentamos.

Las pinturas murales francesas se extienden en una zona relativamente amplia. En la década de 1960 fueron objeto de investigación por parte de autores de la nación vecina:⁹ su trabajo recoge todas las pinturas existentes en la zona, por lo que tiene más de inventario que de estudio histórico-artístico. Naturalmente, tampoco hay una interpretación iconográfica. Su valor es el de dar noticia de estas pinturas, muchas de las cuales ya habían desaparecido para entonces. Dado que su valor artístico es escaso, las posibilidades de salvamento en caso de amenaza de ruina son limitadas: algo parecido ha sucedido en Aragón, donde de no ser por su traslado al Museo de Jaca habrían desaparecido ya.

En estas investigaciones se citan una serie de iglesias, del suroeste de Francia:

- Capilla de Notre-Dame-des-Grâces en Plampinet.¹⁰
- Iglesia de l'Argentière.¹¹
- Iglesia de San Antonio en Bessans.¹²
- Iglesia de Les Vigneaux.¹³
- Iglesia de Névache.¹⁴
- Capilla de San Antonio en Clans.
- Capilla de San Sebastián en Roubion.¹⁵
- Capilla de Santiago en Prelles.¹⁶
- Capillas de San Sebastián en Venanson¹⁷ y Jaillons.¹⁸
- Capilla de los Penitentes Blancos en La Tour.¹⁹

⁹ ROQUES, M., *Les peintures murales du sud-est de la France*, Paris, A. et J. Picard et Cie., 1961. MESURET, R., *Les peintures murales du sud-ouest de la France du XI au XVI siècle*, Paris, A. et J. Picard et Cie., 1967. Otros autores que recogieron noticias de estas pinturas son SALET, F., "Les fresques de Martignac (Lot)", *Bulletin Monumental*, LII (1944), pp. 147-148, y MÉRAS, M., "Les peintures de Pervillac", *Bulletin de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne* (1963), pp. 32-37.

¹⁰ ROQUES, M., *op. cit.*, pp. 48 y 306.

¹¹ *Ibidem*, p. 48.

¹² *Ibidem*, pp. 255-257.

¹³ *Ibidem*, p. 264.

¹⁴ *Ibidem*, p. 290.

¹⁵ *Ibidem*, p. 50.

¹⁶ *Ibidem*, p. 239.

¹⁷ *Ibidem*, p. 302.

¹⁸ *Ibidem*, p. 49.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 49-50.

Y del sureste de Francia:

- Iglesia de Lugos.²⁰
- Iglesia de Martignac.²¹
- Iglesia de Bourisp.²²

En todas ellas se repite el mismo tema de los pecados capitales personificados, cabalgando sobre animales, formando un friso, encadenados entre sí y siendo conducidos por un demonio que los introduce en la boca del infierno.²³ Marguerite Roques es de la opinión de que este tema sería una escena que formaría parte del conjunto del Juicio Final, tal y como aparece hacia 1470 en la catedral de Notre-Dame-du-Bourg, en Digne (Basses-Alpes), donde aparecen la Jerusalén celeste, el infierno y una triple serie de virtudes, vicios y castigos.²⁴ Esta composición narrativa (en sentido izquierda-derecha o viceversa) es común en todas las pinturas; en ocasiones las virtudes aparecen contrapuestas a los vicios.²⁵

Las variantes se centran en la organización de las figuras entre sí, el sexo de los personajes²⁶ y los animales que cabalgan.²⁷ los pecados aparecen bajo arquerías,²⁸ encadenados unos con otros²⁹ por el cuello, acosados por un diablo,³⁰ en Roubion uno de estos demonios va tocando la flauta y el tambor.

El orden de las figuras es indistinto. La representación básica sería la siguiente:

²⁰ MESURET, R., *op. cit.*, p. 102.

²¹ *Ibidem*, pp. 273-274.

²² *Ibidem*, p. 279.

²³ Dado el estado de conservación de muchas de estas pinturas, esta figura suele faltar, aunque no sabemos si existía en su origen.

²⁴ ROQUES, M., *op. cit.*, pp. 45 y ss.

²⁵ En el valle de Aosta y el Piamonte aparecen las obras de misericordia opuestas a los vicios.

²⁶ Suelen ser hombres, salvo la lujuria y la pereza; en Bourisp son cortesanas.

²⁷ Véase el cuadro que presentamos en p. 185.

²⁸ Digne.

²⁹ Nevache, Plampinet. En Ordovés aparece en cambio una cuerda, faltando (¿por no conservarse?) el demonio que tira de ella.

³⁰ Sieso, Bourisp.

- Orgullo: figura cortesana (rey en ocasiones) con un cetro o bastón y montada sobre un león.
- Avaricia: burgués cerrando un saco (de monedas).
- Lujuria: mujer que se mira en un espejo y enseña una pierna.
- Envidia: figura que cruza los brazos sobre el pecho señalando con el índice a sus acompañantes.
- Ira: hombre que se apuñala en el pecho.
- Gula: hombre grueso con jamón y jarra de vino en las manos.
- Pereza: figura vestida con harapos.

El estilo se caracteriza por una línea realizada con soltura y un colorido pobre: grises, rojos y ocres, y ocasionalmente verdes y violetas.

El número relativamente elevado de iglesias francesas con la misma temática que en Ordovés o Sieso hace pensar que su existencia en nuestra Península fue consecuencia de una influencia ultrapirenaica. Lamentablemente, desconocemos por completo las causas últimas y la forma en que se produjo el contacto.

LA ICONOGRAFÍA DE LOS PECADOS CAPITALES

La personificación de conceptos abstractos: la lucha del bien contra el mal

La representación de las virtudes y los vicios como figuras humanas posee una larga tradición literaria y artística. Sin duda, la personificación de los vicios cabalgando animales simbólicos y luchando con las virtudes tiene su origen en la idea del enfrentamiento entre el bien y el mal. Esta concepción de la vida como contraposición entre fuerzas antagónicas es muy antigua. Dentro del cristianismo, podemos señalar como precedente la obra *Psicomaquia*, de Aurelio Prudencio Clemente, que trata de la lucha que tiene lugar en el alma entre los vicios y las virtudes. Este carácter “guerre-ro” de la virtud se mantendrá a lo largo del tiempo: el *Anticlaudianus de Antirrufino*, de Alain de Lille (1128-1202), será una versión de la obra de Prudencio.³¹

Riqueza simbólica de los animales en la Edad Media

Por otro lado, la Edad Media atribuye un carácter pedagógico a los animales. Tanto en la literatura como en las artes plásticas, el animal sirve de metáfora doctrinal.

³¹ También Boecio afirma que el pecador conserva externamente la forma humana pero se parece al animal.

En una sociedad eminentemente agraria, la mayor parte de la población se halla en constante contacto con la naturaleza. Esta proximidad, no obstante, está lejos de preparar intelectualmente al espectador para comprender el significado que encierran las figuras representadas en pinturas o esculturas. La carga simbólica proviene de una cultura libresca, aunque gracias a los sermones de los clérigos y predicadores y a la creciente extensión de la literatura popular (en forma de fábulas) la interpretación será cada vez más general.

Los animales transmiten un mensaje de índole moral, siguiendo una antigua tradición de fabulistas como Esopo: el animal era guía y muestra de la voluntad de los dioses. Pero el cristianismo, al despojarle de su divinidad, lo asociará con las fuerzas irracionales, oscuras y malignas.³² Por ello es más frecuente una consideración moral negativa, por lo que pronto se asociarán a los vicios o pecados.

Gran parte de estas interpretaciones se basan en un libro de importancia extraordinaria: el *Physiologus*, obra alejandrina o siria fechada hacia el siglo II de nuestra era y que se convirtió en el libro de historia natural más popular de toda la Edad Media. En el siglo XII la obra incorporó materiales sacados de la *Historia natural* de Plinio el Viejo.³³ El *Physiologus* está en la línea de las narraciones de *exempla* propias de los sermones moralizantes que entroncan con las parábolas de los evangelios y, más lejanamente, con la literatura oriental.³⁴ En la Península Ibérica la influencia del *Physiologus* se aprecia ya en las *Etimologías* de san Isidoro.

Durante la alta Edad Media otro tipo de obras que profundizan en esta apreciación moral del mundo animal son los bestiarios,³⁵ donde se explica el significado alegórico (místico y moral) de una serie de animales, algunos de ellos exóticos (elefante, mono) o imaginarios (unicornio, dragón). El animal aparecerá por ello en el arte den-

³² MÁLE, É., *op. cit.*, p. 330.

³³ También Rábano Mauro dedicó el libro VIII de su obra *De Universo* a este tema, relacionando vicios y virtudes con animales, tradición continuada luego por Honorio de Autun, Hugo de San Víctor y, en el siglo XIII, por Alejandro Neckam y Vicente de Beauvais. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval*, San Sebastián, Etor, 1988, p. 71.

³⁴ Adaptada a nuestro país por obras como la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, siglo XII.

³⁵ Los bestiarios han sido estudiados por D'Alós Moner, que publicó traducido un texto del llamado *Physiologus* de san Epifanio, completándolo con un bestiario de origen toscano: SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *op. cit.*, p. 76 y notas 22 a 24 de p. 84. Del mismo autor, *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio, seguido del Bestiario toscano*, Madrid, Tuero, 1986.

tro de un universo mágico, definido por su comportamiento y no por sus características “naturales”.³⁶

Fijación iconográfica de los pecados capitales en el arte

De la tradición literaria —la personificación de conceptos morales (vicios y virtudes)— y el simbolismo del animal surgen las representaciones plásticas de los Juicios Finales (portadas de Moissac, Amiens o Notre-Dame), donde aparecen figuras humanas sobre animales. La avaricia y la lujuria son los más combatidos.³⁷ Este último se representa como mujer joven montada sobre un macho cabrío o buco, o sobre un cerdo, a veces en forma de sirena con una doble cola de pez que coge con sus manos. Su actitud es provocativa: de ahí que enseñe su anatomía desnuda (pechos, piernas) y lleve el cabello suelto. La avaricia puede aparecer como un hombre joven sentado sobre un arcón con dinero, a menudo asociado a un tejón. La soberbia se representa como una mujer coronada y con alas de murciélago, sentada sobre un león y con un cetro en la mano, aunque la figura femenina se convierte en masculina con mucha frecuencia, dado que este pecado es propio de los poderosos (reyes, hombres encumbrados). La envidia es una mujer que cabalga un perro con un hueso en la boca; la pereza, un hombre sobre un asno, mientras que la ira se puede representar como una figura aislada que se clava una espada o mediante una pareja de combatientes.³⁸

También las obras literarias plasmarán este tipo de pensamiento analógico, en el que la Creación es un espejo donde se refleja la historia de la salvación: por ejemplo el *Speculum Majus*, de Vicente de Beauvais (siglo XIII), donde el estudio de la naturaleza y la historia queda coronado por las reflexiones sobre la moralidad.³⁹ El *Miroir de vie et de mort* introduce representaciones de virtudes que portan escudos con animales característicos, sentadas encima de los vicios. También la literatura his-

³⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *op. cit.* En p. 75 incluye algunas de estas obras: las de Philippe de Traon, Pierre de Beauvais, Guillermo el Normando, Rábano Mauro o el llamado Bestiario de Oxford de la Biblioteca Bodleiana.

³⁷ HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, voz “Virtudes y vicios”.

³⁸ BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1989, voz “Virtudes y vicios”.

³⁹ La influencia de esta obra se plasma también en las figuras del artesonado de la catedral de Teruel, que muestran luchas entre hombres y animales simbólicos de aspecto monstruoso, en una clara trasposición de la obra de Prudencio. También se han identificado, al menos, dos figuras que representan la lascivia y la discordia.

pana —*Libro de Alexandre*, el *Libro de Buen Amor* o el *Corbacho*— muestra los vicios contrapuestos a las virtudes.

Ya en el XIV, la obra *Somme le Roi* sistematiza cada virtud asociándola a un animal, mientras que los vicios se representan por sus efectos, no con figuras. En cambio, el libro *Peregrinaje de la vida humana*, de Guillaume Deguilleville, presenta la lujuria y la gula como mujeres seductoras sobre cabalgaduras adecuadas a su carácter.

Pero el ejemplo más claramente relacionable con las pinturas que aquí consideramos es el manuscrito 400 de la Biblioteca Nacional de París, de 1390, tal y como ya señaló Émile Mâle. En esta obra aparecen los vicios cabalgando sobre animales simbólicos. El orgullo es un rey sobre un león, con un bastón en una mano y un águila en la otra; la envidia es un monje con un gavilán en la mano montado sobre un perro; la pereza es un campesino con un búho montado sobre un asno; la avaricia es un mercader que porta una lechuza, sobre un topo; la ira es un joven con un milano que cabalga un lobo, y la lujuria, una mujer con una paloma montada sobre una cabra.

Estas figuras alegóricas son muy sutiles y completas: cada vicio se asocia a una clase social, un sexo, una edad y un animal (aparte de la cabalgadura), lo que denota el conocimiento de la literatura de la época por parte del clérigo autor de las miniaturas. Su antecedente sería, siguiendo a Émile Mâle, la obra de san Buenaventura *Dieta Salutis*, donde la ira aparece representada por un jabalí que se lanza ciegamente contra la espada que lo mata; la avaricia se parece al topo que vive bajo la tierra; la lujuria, a la voluptuosa paloma; la pereza, al asno, y la gula, al pájaro.

A fines del siglo XV⁴⁰ esta tipología está ya plenamente configurada. En los grabados del poema de Gringoire *Château de Labour* (1499), ilustrado por Simon Vostre, se reactualiza el tema de la psicomaquia: las virtudes van montadas sobre caballos de combate, con escudo y lanza, atacando a los vicios; estos cabalgan animales simbólicos: el orgullo un león, la avaricia un mono, la lujuria una cabra, la envidia un perro, la gula un cerdo y la pereza un asno.⁴¹ El éxito de su obra fue extraordinario, por lo que podría haber influido en las artes plásticas.

⁴⁰ HALL, J., *op. cit.* La figura humana como personificación de una idea procede ya de la Antigüedad y la retoma Prudencio, cuya influencia sigue hasta el siglo XIII.

⁴¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval*, cit., p. 306.

Existen asimismo miniaturas en España que recogen esta temática. Carlos Miranda García ha estudiado el llamado *Libro de horas moralizante* de la Biblioteca Nacional de Madrid (Vit. 24-3).⁴² En esta obra los vicios también montan animales simbólicos, al estilo de lo que sucedía con el manuscrito 400 de la Biblioteca Nacional de París o el *Château de Labour* antes mencionados, y que podrían ser sus inspiradores. Aunque hay una serie de diferencias importantes respecto a las pinturas aquí consideradas, señalaremos las coincidencias:

- El orgullo monta sobre un león.
- La ira se clava un puñal (no espada) en el abdomen.
- La avaricia es una figura con una bolsa de monedas.
- La gula cabalga sobre un cerdo con un jarro en una mano y un jamón en otra.

El tema se difundirá en la tapicería: tanto los Museos Vaticanos como el Palacio de Madrid albergan tapices flamencos con el tema de la psicomaquia.⁴³ El Museo de Tapices de la catedral de La Seo conserva con el nombre genérico de “Vicios y Virtudes” dos paños con la denominación “Los pecados capitales” y “El Juicio Final”, ambos de la segunda mitad del siglo XVI y procedentes de telares de Bruselas.⁴⁴ En el primero, y en su parte derecha, aparecen personajes cabalgando sobre animales.⁴⁵ Esta misma iconografía se repite en otros tapices semejantes repartidos en diversos museos y colecciones particulares.⁴⁶ En el segundo, y en la zona superior derecha, se representa la psicomaquia, donde las virtudes combaten a los vicios, ambos representados por figuras alegóricas.

⁴² “Aproximaciones a las fuentes literarias de las personificaciones de vicios y virtudes del *Libro de horas moralizante* (Vit. 24-3) de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Ephialte* (1990), pp. 249-255.

⁴³ Los animales sobre los que aparecen los vicios no son de tradición francesa (dragón, unicornio, dromedario y ciervo). También son nuevos los que adornan los escudos: pavos, murciélagos, serpientes y sirenas.

⁴⁴ TORRA DE ARANA, E.; A. HOMBRIA TORTAJADA y T. DOMINGO PÉREZ, *Los tapices de La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, CAI, 1985, pp. 222-226.

⁴⁵ La soberbia, coronada y montando sobre un camello; la avaricia es un mercader con una bolsa y una copa de oro en las manos; la ira, amenazante, cabalga sobre un dragón; la envidia va sobre un oso; la pereza, con un simio y montada en un asno; la lujuria es una mujer que se mira al espejo y va sobre un jabalí, y la gula, un hombre bebiendo.

⁴⁶ Colección Láscaris de Richmond (EE UU), Hampton Court (Gran Bretaña) y Museo Real de Arte e Historia de Bruselas.

También ejercerán influencia los grabados que comienzan a realizarse con esta temática, como el fechado en 1470 *Buch von den sieben Todsünden und den sieben Tugenden*, donde vicios y virtudes aparecen como caballeros con armadura dispuestos al combate. Es muy posible que tanto estos grabados (que conocieron tres reediciones) como los que se realizarán en el siglo XVI hayan servido de inspiración a las pinturas murales. En concreto, podemos citar los grabados de Heinrich Aldegrever⁴⁷ sobre vicios y virtudes, donde figuras femeninas representan el orgullo (con báculo, espada y corona, montada sobre un caballo), la envidia (volviendo la cabeza, sobre una bestia moteada, y un escudo con un murciélago), la cólera (con arco y flechas sobre un oso, un escudo ¿con un gallo?), la lascivia (sobre un camello, escudo ¿un sapo?), la gula (sobre un cerdo), la avaricia (sobre un perro que lleva una presa en la boca; su escudo es un buitre), la pereza sobre un asno y un escudo con una figura que podría ser un elefante.

También Hans Burgkmair grabó una serie con este motivo:⁴⁸ en esta ocasión las figuras no montan sobre los animales pero los llevan aparejados: la cólera es un guerrero con espada y un león a sus pies; la gula, una rolliza mujer con los consabidos jarro y cerdo; la pereza se apoya en un asno. Este tipo de temas es, pues, muy habitual; Hans Holbein el Joven los incluyó en las portadas de las obras de Erasmo de Rotterdam, en forma de alegorías asociadas al tema de la muerte.⁴⁹

De la Edad Media a la Edad Moderna: condiciones espirituales y relaciones interpirenaicas

Es obvio que todas estas obras, tanto literarias como artísticas, surgen como consecuencia de unas condiciones religiosas, sociales y económicas que definen el tránsito entre la época medieval y el nacimiento de la modernidad.

El final de la Edad Media es un momento crítico en la historia de la espiritualidad. Graves catástrofes como guerras o pestes llevan al hombre de esta época a escin-

⁴⁷ HEBERT, M., *Inventaire des gravures des Écoles du Nord*, tomos I y II, París, Biblioteca Nacional de París, 1983, pp. 144 y 145.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 224.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 322-323.

dir los terrenos de lo sagrado y lo profano. Mientras la idea de la vida como una cárcel de sufrimientos va siendo suplantada por la del gozo vital, la Iglesia recordará los sufrimientos de Cristo por la humanidad: el arte plasmará todo el patetismo de la Pasión, y explicará con gran detalle los horrores y castigos infligidos a los condenados en los Juicios Finales.

En su afán didáctico, el arte medieval desarrolla programas iconográficos donde se advierte al fiel de los peligros del mal y los variados rostros de la tentación, simbolizada a menudo en el cuerpo de la mujer (la lujuria), origen de todos los males. La amenaza de la muerte y los sufrimientos del infierno completan su enseñanza mostrando figuras alegóricas de vicios y virtudes. Tal es el trasfondo que subyace en los programas pictóricos donde, junto a los santos y la Jerusalén celestial, se representan virtudes contrapuestas a unos vicios que reciben su castigo en el infierno.

Las pinturas francesas y las de Sieso y Ordovés son, pues, herederas directas de esta corriente moralizante que florece en las postrimerías de la Edad Media. A partir del siglo XIII, y coincidiendo con la creación de los órdenes de dominicos y franciscanos, la Iglesia aprovecha las pláticas y sermones para aleccionar a un pueblo inculto. En este sentido, la imagen se utiliza como recurso didáctico: la simplicidad y efectividad de la representación eran garantía de que el mensaje iba a ser comprendido.

Los personajes que aparecen arrastrados al infierno por diablos resultaban fácilmente identificables dentro del medio rural, y podían ser utilizados por los curas en su sermón como ejemplo de lo que les podía suceder a quienes siguieran por la senda del pecado. Los predicadores arremeten contra los placeres de la vida, ahora más accesibles: la comida, el dinero, el poder, el sexo. Probablemente muchos de estos sacerdotes o predicadores que se desplazaban de pueblo en pueblo serían personas de escasa preparación doctrinal, por lo que proliferaron las obras de sermones y *exempla* que pudieran servirles de inspiración.⁵⁰ No es de extrañar que los pintores fueran requeridos por los clérigos para plasmar de forma permanente estos ejemplos.

Es preciso recordar que a pesar de la crisis se vive en toda Europa una expansión económica: los pecados se personifican en el burgués prestamista, el noble soberbio, el campesino glotón. A cada uno le corresponde su papel en la representación de

⁵⁰ Como ejemplo, la obra de Juan Pérez de Moya *Comparación o símiles para los vicios y virtudes*, Alcalá de Henares, 1584; reed., Madrid, Fundación J. A. Castro, 1996.

un animal. Así, el cerdo es símbolo de glotonería tanto por su propia naturaleza como por constituir el principal aporte de proteínas animales.⁵¹ La cabra está asociada desde la Antigüedad a la lascivia:⁵² los machos cabríos o bucos remiten a Afrodita por su capacidad genésica, y le sirven de montura. El león tiene un muy amplio simbolismo:⁵³ como “rey de los animales” aparece ya asociado a la monarquía en épocas muy tempranas; representa la soberbia. Se le considera colérico por naturaleza a pesar de su apariencia serena, por lo que simboliza también la ira.⁵⁴ El perro está asociado al Hades —mundo inferior— desde la Antigüedad.⁵⁵ En la Edad Media puede simbolizar la envidia, lo que se relaciona con la narración del *Physiologus* donde se dice del perro que, si pasando un río con una presa en la boca ve su reflejo en el agua, suelta lo que lleva por la ambición (o envidia) de conseguir otra pieza más grande. Esta es la razón de que los perros que simbolizan la envidia se muestren con un hueso en la boca.⁵⁶

No podemos olvidar tampoco la más que probable influencia del teatro, íntimamente ligado a la liturgia religiosa, desarrollada en el único espacio comunitario de las aldeas: la iglesia. Representaciones carnavalescas donde se criticaban conductas sociales tales como la soberbia o la avaricia podrían haber influido en la representación plástica de los vicios, o viceversa. El sentido procesional del cortejo de los vicios y virtudes quizás fuera deudor de estas manifestaciones populares.

La presencia de un mismo tema iconográfico en ambas vertientes de los Pirineos y en la zona de los Alpes podría explicarse por las frecuentes relaciones entre las comunidades allí asentadas, de las cuales conocemos noticias ya desde época medieval. Los acuerdos sobre pastos y trashumancia y el intenso comercio entre Aragón y Béarn —ya desde época de Sancho Ramírez— han llegado a plantear la existencia de un “estado pirenaico”, que les llevaría a actuar como una sola comunidad frente a los poderes de los estados centrales. Durante el siglo XVI y comienzos del XVII fueron

⁵¹ También puede representar la lujuria y la pereza. HALL, J., *op. cit.*

⁵² REVILLA, F., *Diccionario de iconografía*, Madrid, 1990.

⁵³ MALAXEBERRIA, I., *El Bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1982, p. 138: Przy-luski afirma que es un avatar de la diosa-madre, que lo monta; en la Edad Media puede representar al león de Judá (según Mâle); aparte quedaría su simbolismo religioso (san Marcos).

⁵⁴ HALL, J., *op. cit.*, voz “león”.

⁵⁵ Función de psicopompo: Anubis; de guardián de los infiernos: Can Cerbero.

⁵⁶ SEBASTIAN LÓPEZ, S., *El Fisiólogo de san Epifanio...*, cit., apartado dedicado al perro.

numerosos los franceses que se trasladaron al valle del Ebro buscando trabajo o huyendo de las guerras de religión, lo que abundaría aún más en la posibilidad de que las pinturas aragonesas resultaran de una influencia ultrapirenaica.⁵⁷

Por tanto, podemos concluir varios aspectos con bastante certeza. En primer lugar, la cronología de las pinturas de Sieso, Ordovés y de la zona francesa, que podrían fecharse entre fines del siglo XV y el siglo XVI. El origen de este tema está con seguridad en Francia: la difusión se realizaría a través de los numerosos contactos existentes entre las poblaciones de ambos países.

El tema iconográfico de los pecados capitales aparece en núcleos rurales muy pequeños, ejecutado por artistas locales o itinerantes, deudores de modelos tomados de los grabados o las miniaturas.

Esta iconografía, producto de una larga tradición que viene gestándose durante toda la Edad Media, sería una reducción de un conjunto doctrinal más amplio —el Juicio Final, la Pasión— que se habría perdido en la mayoría de los casos. No existe un esquema iconográfico fijo, pues está sujeto a diversas variaciones.

El tema tiene también una versión culta —tapices, grabados, etcétera—, aunque responde a una misma mentalidad. Así pues, estas pinturas, más que por su valor artístico, son interesantes como ejemplo de una época y una misma intención didáctica. El ambiente espiritual que vive la zona en los siglos XV y XVI sería un buen caldo de cultivo para los predicadores, que, necesitando adoctrinar a los fieles, impulsarían la ejecución de pinturas donde se plasmaran patentemente los pecados de la carne y su castigo, quizás como una reacción católica frente al rigor moralizante de los protestantes.

En definitiva, estas pinturas, a pesar de su simplicidad, constituyen un valioso documento del control que la Iglesia ejercía sobre la conducta de los fieles.

⁵⁷ SOULET, J. F., *La vie quotidienne dans les Pyrénées sous l'Ancien Régime (du XVI au XVIII siècle)*, París, Hachette, 1977, menciona los abundantes acuerdos por cuestión de pastos y trashumancias interpirenaicas (pp. 57-58). LANGÉ, Ch., *La inmigración francesa en Aragón (siglos XVI y XVII)*, Zaragoza, IFC, 1993.