

# LA EXPRESIÓN DEL DOLOR EN EL ARTE Y LA LITERATURA ROMÁNICOS

Alicia Miguélez Cavero

Universidad de León

El objetivo de este trabajo es doble: en primer lugar, se pretende analizar la representación plástica del dolor en el arte románico. La plasmación gráfica de este sentimiento tuvo un gran desarrollo en la iconografía de esta época, de manera que intentaremos establecer el repertorio general de posturas mediante los cuales los artistas expresaron el sufrimiento humano.

Por otro lado, muchas de las actitudes gestuales presentes en las artes plásticas románicas podemos encontrarlas también en textos literarios coetáneos. Por ello, la segunda finalidad de este trabajo será explorar la relación existente entre el arte y la literatura a partir del estudio de la gestualidad en esta época.

El término dolor, derivado del latín *dolor, -oris*, define en castellano dos conceptos diferentes. En primer lugar, se refiere a una “sensación molesta de una parte del cuerpo”, es decir, se trata de un dolor físico. En segundo lugar, puede expresar también un sentimiento de pena y congoja, así como el “pesar y arrepentimiento de haber hecho u omitido una cosa”, de manera que se convierte en una aflicción o sufrimiento interno (Gispert, 1989). Con ambas variantes nos encontramos ante una de las emociones más fuertes que el ser humano es capaz de sentir; por ello, su expresión y exteriorización han sido un hecho de vital importancia desde la Antigüedad hasta nuestros días.

Por lo que se refiere particularmente a la Edad Media, se trata de una época en la que las duras condiciones de vida llevaron a los hombres a una lucha interminable por sobrevivir; una pugna en la que el sufrimiento, el dolor y las emociones fuertes se convirtieron en algo constante (Rousset, 1959: 57). Debido a ello, tanto el arte como la literatura o la poesía están plagados de referencias a este sentimiento. Artistas, escritores y poetas se esforzaron por intentar plasmar y describir detalladamente la aflicción física y la pesadumbre, congoja y pena interior.

Para ello se sirvieron de una serie de conductas determinadas: en el caso de las fuentes escritas podemos hablar de gestos, maneras y posturas, es decir,

comportamientos estáticos y dinámicos que forman parte del proceso de comunicación no verbal (Poyatos, 1994: 185-233). En cambio, al analizar las representaciones artísticas deberíamos referirnos únicamente a posturas, de carácter estático (Boegehold, 1999: 29; Gombrich, 1964: 297; -, 2000: 68; Settis, 1975: 15), aunque generalmente en la historiografía se utilizan indistintamente los conceptos de postura y gesto (Schmitt, 1990; Garnier, 1982; -, 1989). A todas ellas habría que sumar las expresiones faciales, de gran interés tanto en la literatura como en las imágenes.

Por lo que se refiere a la expresión plástica del dolor, es necesario señalar que éste es un sentimiento, una emoción y que, por tanto, es mucho más difícil de representarlo si lo comparamos, por ejemplo, con una acción (Woodford, 2003: 57). Centrándonos ya en el arte románico, hemos de señalar la preeminencia clara de la representación del dolor interno en detrimento del sufrimiento físico (Labande-Mailfert, 1982: 20).

### **1. El dolor físico**

El dolor físico es representado fundamentalmente en escenas en las que a un personaje se le infringe algún tipo de castigo o daño. En la iconografía religiosa podemos señalar varios temas iconográficos, que tuvieron un gran desarrollo en el arte románico, y en los que éste se convierte en protagonista. Quizá el más importante es el pasaje bíblico de la **Crucifixión**. Sin embargo, la actitud de Cristo es contraria a toda manifestación del dolor, aparece siempre impertérrito.

Lo mismo ocurre en el campo de la hagiografía, concretamente en la representación del martirio de los santos. Éstos, a los que se castiga duramente con variados tormentos, permanecen siempre completamente ajenos a su aflicción. En la mayoría de las ocasiones, la única postura que adoptan es la de mostrar las palmas de las manos a la altura del pecho. Esta actitud simboliza la aceptación y resignación ante la situación en la que se encuentran pero no manifiesta el sufrimiento al que son sometidos (Miguélez Cavero, A., 2007: 133-134).

Una situación similar encontramos, en la iconografía profana, en aquellas escenas en las que se representan operaciones quirúrgicas y pacientes a los que, sin duda, se les está causando sufrimiento físico (Fernández González, 2000: 103)

Aún así, existen algunas escenas en las que sí podemos ver la consecuencia del daño infringido a determinados personajes. Es el caso del tema iconográfico del **prendimiento de Cristo**, en el cual uno de sus discípulos le corta la oreja a Malco, un criado del sumo sacerdote (*Mateo*, 26, 51; *Marcos*, 14, 47; *Lucas*, 22, 50; *Juan*, 18, 10).

Aunque el texto bíblico no describe la reacción de éste al recibir el castigo, los artistas románicos se esforzaron por plasmarla y representaron frecuentemente al criado en el momento de máximo sufrimiento. Uno de los ejemplos más impactantes que podemos citar es el pintado en el muro norte de la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés, en el que Malco, situado de perfil respecto al espectador, abre la boca y muestra un rostro completamente desencajado por el dolor. A esta postura debemos añadir otros elementos que contribuyen a enfatizar ese sufrimiento: las arrugas que pueblan su frente, y varias líneas rojas que surcan todo el rostro.

Teniendo en cuenta la condición claramente negativa de esta figura, podríamos contraponerla a las de Cristo y los santos. De esta manera, la ausencia de actitudes que denoten aflicción sería algo propio de personajes considerados como modelos a seguir por la religión cristiana y la sociedad medieval. En cambio, la manifestación del sufrimiento físico indicaría todo lo contrario, es característica de aquellos individuos sobre los que recae una carga negativa y peyorativa. En este sentido, debemos señalar la diferencia clara que se establece en la Edad Media entre los términos *gestus* y *gesticulatio*. El primero de ellos tiene un valor positivo, indica mesura, orden y moderación. El segundo, en cambio, implica una gesticulación excesiva y es propia de las capas y grupos sociales más bajos (Schmitt, 1981).

## **2. El dolor interno**

Como señalábamos anteriormente, el dolor, la congoja y la pesadumbre internas tienen en la iconografía románica mayor desarrollo que la plasmación del dolor físico. Podemos diferenciar dos tipos de posturas utilizadas por los artistas para representar gráficamente este sentimiento moral: las contenidas y las violentas. Las primeras son comportamientos en los que prevalece la mesura mientras que las segundas implican su manifestación a través de la autolesión. Es decir, el tipo de sufrimiento que podríamos denominar espiritual, es expresado por aquel que lo padece a través de conductas violentas (Barasch, 1976; Maguire, 1977: 126). Por ello, en muchos casos, a la aflicción moral hemos de sumar el dolor físico. El sufrimiento del cuerpo es el medio utilizado para canalizar y exteriorizar aquel que afecta al espíritu y la mente.

Entre las posturas de carácter contenido más frecuentes podemos citar las siguientes: las manos cruzadas ante el pecho o ante el vientre; colocar una sola mano a la altura del pecho; llevarse una mano a la mejilla o mantener ambas manos ante la boca, sosteniendo entre ellas una parte del manto o vestimenta del personaje. Por lo que

se refiere a las actitudes de carácter violento destacan: el mesarse la barba o el cabello; arañarse la cara; golpearse el pecho con las manos, rasgarse las vestiduras o echarse ceniza por encima de la cabeza, estos dos últimos de menor intensidad que los primeros.

Ambos tipos de posturas, las contenidas y las violentas, son utilizados en escenas tanto del ámbito de la iconografía sacra como profana. En cuanto a la primera, la *Biblia* y los *Evangelios Apócrifos* se convierten en la principal fuente de temas en los que el dolor interno se convierte en protagonista.

En el *Antiguo Testamento*, sin duda el momento posterior al pecado original es uno de los principales. **Adán y Eva** se dan cuenta de la falta cometida y a continuación son expulsados del paraíso, lo que da lugar a que ambas figuras sientan un fuerte dolor al que va unido un sentimiento de arrepentimiento (*Génesis*, 3, 12-24). Las actitudes que presentan los primeros padres en la iconografía románica son en todo momento mesuradas y aparecen frecuentemente llevándose una mano a la mejilla o cruzando ambas manos ante los genitales, postura que, además, tiene una finalidad práctica, la de tapar su desnudez. Un ejemplo destacado podemos verlo en el friso dedicado al Génesis en la fachada occidental de la catedral de Módena (Armandi, 1985, p. 136) (Fig. 1).

Este pasaje veterotestamentario ha sido parangonado con el de la **Negación de Pedro** en el ciclo de la Pasión de Cristo, el momento en el que el apóstol oye cantar el gallo y es consciente de que ha negado a Cristo (*Mateo*, 26, 69-75; *Marcos*, 14, 66-72; *Lucas*, 22, 56-62; *Juan*, 18, 15-18, 25-27). Ante este hecho tiene un sentimiento muy similar al de Adán y Eva, el sufrimiento moral mezclado con la contrición. La postura adoptada por Pedro es también análoga, ya que se lleva casi siempre la mano a la mejilla. Así ocurre, por ejemplo, en las pinturas murales del Panteón de los Reyes de la Colegiata de San Isidoro de León (Viñayo González, 1995: 43).

Dentro del Nuevo Testamento, existen otros dos pasajes en los que el dolor se convierte en protagonista y que tuvieron gran repercusión en el arte románico. El primero de ellos es la **Matanza de los Inocentes**, el momento en el que Herodes ordena el asesinato de todos los niños menores de dos años (*Mateo*, 2, 16-18; *Protoevangelio de Santiago*, XXII, 1; *Evangelio del Pseudo Mateo*, XVII, 1). En este caso, la aflicción es experimentada por las madres de los niños ajusticiados quienes, al contrario de los temas que acabamos de analizar, adoptan tanto posturas contenidas como otras de gran violencia. En la mayoría de las imágenes que ilustran este pasaje, los artistas románicos representaron a varias madres, de manera que cada una de ellas muestra una actitud diferente: algunas se mesan los cabellos, se arañan el rostro o rasgan sus vestiduras,

mientras que otras se llevan simplemente la mano a la mejilla o cruzan las manos ante el vientre. Podemos señalar, como muestra, los dos capiteles del claustro de la catedral de Monreale en los que se narra plásticamente este tema bíblico. En uno de ellos vemos a dos figuras femeninas situadas a ambos lados de un grupo de cuerpos infantiles. Una se rasga las vestiduras con ambas manos mientras que la otra se mesa los cabellos. En el capitel contiguo, las actitudes son similares. Otras dos mujeres asisten al asesinato; una de ellas eleva una de sus manos a la cabeza mientras la otra la lleva al el pecho, como si fuera a golpearlo (fig. 2). El sufrimiento de las madres de los inocentes tiene una connotación de impotencia y desespero, de ahí la utilización de actitudes violentas que reflejen esa mezcla de sentimientos y emociones tan intensas.

Por otro lado, ese dolor maternal ha sido relacionado simbólicamente con el que padece la Virgen en el momento de la **Crucifixión** de su hijo (Alcoy, 2003: 685). Tanto ésta como san Juan aparecen en las imágenes románicas a ambos lados de la cruz lamentando la muerte de Cristo. Sin embargo, su actitud dista bastante de la que ofrecen las figuras femeninas que acabamos de analizar. Sus posturas son, en todo momento, comedidas (Shorr, 1940: 61-69). Suelen llevarse una mano a la mejilla, o cruzar ambas manos ante el vientre o el pecho como signo de su dolor. En algunos casos, uno de ellos muestra también la palma de una de sus manos a la altura del pecho, actitud que, de manera paralela al sufrimiento, expresa la aceptación y resignación con la que acogen la muerte de Cristo.

Así ocurre, por ejemplo, en la escena representada en la cubierta del evangelionario de la reina Felicia, de finales del siglo XI y hoy conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Bango Torviso, 2006: t. 1, 295). En ella podemos ver a la Virgen cruzando las manos ante el vientre y a san Juan mostrando la palma de su mano derecha al espectador. En la parte superior de la escena, el dolor ante la expiración de Cristo se ve acentuado por dos ángeles, uno a cada lado de la cruz, que se llevan una mano a la mejilla. Actitudes muy semejantes encontramos en las escenas que plasman los pasajes posteriores a la Crucifixión, momentos en los que la intensidad emotiva alcanza también unas cotas muy altas. Nos referimos al Descendimiento y el Entierro. Al igual que ocurre en la escena anterior, los personajes que vemos tienen siempre un comportamiento moderado.

Por último, en lo que se refiere a la iconografía religiosa y, concretamente, a la que tiene como fuente principal a la *Biblia*, debemos señalar la presencia frecuente de la representación del dolor en las imágenes que ilustran el Libro del Apocalipsis y el

comentario que de él hizo Beato de Liébana en el siglo VIII. En los diferentes beatos que se conservan de época románica podemos ver la utilización de varias posturas para expresar el sufrimiento. Uno de los pasajes donde este tipo de actitudes se hacen necesarias es en la **caída de Babilonia** (*Apocalipsis*, 18, 1-24). Los comerciantes y habitantes de esta ciudad lloran su desaparición y para ello adoptan posturas tanto contenidas como violentas. Un ejemplo significativo lo encontramos en el *Beato de Turín*, en el que dos grupos de personajes manifiestan su sufrimiento (Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn. I.II.1, fol. 165v). Aquellos situados en la zona superior de la composición presentan conductas mesuradas, entrecruzan los dedos a la altura del pecho y se llevan una mano a la mejilla; en cambio los del grupo inferior se rasgan las vestiduras o se mesan el cabello y la barba (Williams, 2002: fig. 190).

El segundo de los pasajes del Apocalipsis en el que el dolor se convierte en verdadero protagonista es en el **Juicio Final**, en el cual las almas de todos los seres humanos son pesadas y enviadas, bien al cielo, o bien al infierno (*Apocalipsis*, 20, 7-15). Las escenas que plasman este momento bíblico muestran a los hombres divididos claramente en dos grupos: los bienaventurados a un lado, que se dirigen ordenadamente hacia la puerta del cielo; y los condenados, que en medio del caos y el desorden son recibidos en el infierno por demonios que los atormentan y les hacen sufrir severos castigos. De esta manera, la aflicción moral que sufren por haber sido enviados al infierno se ve acrecentada por el dolor físico al que son sometidos. Lo expresan de diferentes como vemos, por ejemplo, en el tímpano de la fachada occidental de la iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques (fig. 3) o en el dintel de la fachada occidental de San Lázaro de Autun, donde las figuras se mesan los cabellos, apoyan la mejilla en una mano, se tapan el rostro o juntan las manos a la altura del pecho (Grivot-Zarnecki, 1960: pl. Q). Este tema iconográfico, así como las connotaciones que adquiere en él el dolor, como el arrepentimiento, han sido puestas en relación con el tema de la Expulsión del Paraíso de Adán y Eva (Barasch, 1976: 12-17).

Por lo que se refiere a la iconografía profana, sin duda el ámbito en el que la expresión del dolor alcanza una de sus cotas máximas es en las escenas de carácter funerario. El sufrimiento por la muerte de un ser querido es uno de los momentos más duros a los que se enfrenta el hombre a lo largo de su vida y, por tanto, la exteriorización de ese sentimiento se ha convertido en un hecho imprescindible a lo largo de toda la historia de la humanidad (Panofsky, 1964: 16).

El arte románico en general y, particularmente, el de la Península Ibérica, está plagado de imágenes de carácter funerario que reflejan los rituales llevados a cabo por la sociedad del momento, prácticas que fueron condenadas por la Iglesia a lo largo de todo el período medieval (Guiance, 1998, 42-48). Los sepulcros de reyes, nobles y personajes eclesiásticos fueron decorados con escenas en las que los cortejos fúnebres ocupan un espacio importante. Las figuras que forman parte de ellos adoptan posturas de una violencia llamativa: se mesan vivamente los cabellos y la barba, se arañan desesperadamente las mejillas o se rasgan las vestiduras mostrando el pecho. Estas conductas son acompañadas, en ocasiones, de otras más moderadas. Como muestra podemos citar el sepulcro de uno de los hijos de Alfonso VIII en el panteón real de las Huelgas de Burgos, fechado en 1194. En el frente podemos ver a dos personajes que se tiran de los cabellos frenéticamente ante el lecho mortuario. A ambos lados de esta escena, dos grupos de figuras del ámbito eclesiástico representan la realización de actos y rituales funerarios cristianos mientras que en uno de los laterales varias figuras pertenecientes a la realeza y la nobleza adoptan posturas contenidas: uno cruza sus manos ante el pecho; otra las entrecruza a la altura del vientre y el situado en el extremo se lleva una mano a la mejilla (Miguélez Cavero, A., en prensa).

Situación semejante podemos ver en el sepulcro de doña Blanca de Navarra, hoy custodiado en el monasterio de Santa María la Real de Nájera (fig. 4). En este caso, el cortejo fúnebre ocupa todo el frente del sepulcro y se ordena, al igual que en el ejemplo burgalés, a ambos lados del lecho mortuario. Próximos a éste, vemos a dos personajes, uno a cada lado, que se apoyan en otros dos e inclinan sus cabezas. Se trata del rey Sancho, marido de doña Blanca, y Sancha Garcés, hermana de la reina navarra. El artista ha intentado plasmar en ellos el desmayo que sufren como consecuencia del dolor que les produce la muerte de la soberana. Las figuras situadas a continuación van reaccionando de manera más violenta a medida que nos vamos alejando del lecho. En el lado izquierdo dos mujeres entrelazan sus manos y seguidamente otra se tira de los cabellos mientras que en el derecho un personaje masculino que se mesa la barba es sostenido por otro (Sánchez Ameijeiras, 1990: 206)

La escena funeraria de este sepulcro nos permite enlazar el análisis de la expresión del dolor en el arte románico con su desarrollo en la literatura coetánea.

### 3. El dolor en la literatura

R. Sánchez ha llamado la atención sobre el paralelismo entre la fórmula iconográfica del desvanecimiento representada por el escultor del sepulcro navarro y la literatura contemporánea, concretamente la novela épica *La Chanson de Roland*, en la que el emperador Carlomagno se desmaya de dolor al enterarse de la muerte de su sobrino Rolando en Roncesvalles (Sánchez Ameijeiras, 1990: 208-209):

*“¿A quién sorprenderá que él ruja de dolor?*

*Carlos no puede resistir más tiempo y se desmaya?*

*Con ambas manos se arranca los cabellos. Cien mil franceses hay allí  
traspasados de un dolor tan grande, que ni uno deja de deshacerse en  
lágrimas*

*Y se mesa su barba blanca. Con ambas manos se arranca de su cabeza  
los cabellos. Cien mil franceses caen a tierra desmayados*

*Llora y se mesa la barba blanca”* (Jarnés, 2003: 100-103)

En este texto vemos cómo, no sólo el desmayo, sino otras actitudes que hemos ido señalando en la iconografía románica son también descritas: el emperador se mesa los cabellos y la barba en señal de duelo.

Otro ejemplo significativo lo encontramos en la novela épica *Erec y Enid*, escrita por Chrétien de Troyes a mediados del siglo XII. La protagonista, Enid, realiza un verdadero ritual al ver caído a su enamorado Erec:

*“Cuando Enid lo vio caído, comenzó un duelo muy grande. Mucho le  
pesa al verlo y corre hacia él sin ocultar su dolor. Grita muy alto y retuerce  
sus manos. No queda ropa sobre el pecho que no desgarre. Empieza a  
arrancarse los cabellos y arañar su tierna cara (...)*

*Con estas palabras se desmaya sobre el cuerpo. Al volver en sí se  
vitupera*

*Se sienta ante su señor y pone sobre sus rodillas la cabeza. El duelo  
comienza de nuevo*

*Entonces vuelve a caer en tierra, desmayada y cuando se incorpora,  
exclama más y más”* (Alvar, 1982: 152 y ss)

De las actitudes descritas en este pasaje, únicamente la de gritar y exclamar no es posible encontrarla en la iconografía, aunque en muchos casos la postura de la boca abierta podría remitir a ella. En cambio retorcer las manos, desgarrar la ropa, arrancarse los cabellos, arañarse la cara y desmayarse las hemos señalado ya como posturas presentes en la plástica románica.

La característica principal que diferencia a las conductas gestuales en la literatura y el arte es que las representaciones artísticas están privadas de sonido y de movimiento, de manera que los gestos, de carácter dinámico, se convierten en posturas estáticas; en cambio, a los textos les falta visibilidad (Miguélez Cavero, L., en prensa).

Sin embargo, ambas manifestaciones logran expresar el sentimiento de dolor con gran viveza, a través de conductas tanto contenidas como violentas. Las dos, además, hacen especial hincapié en el sufrimiento ante la muerte, lo cual es un claro reflejo de la vida real, de los intensos rituales funerarios en los que participaban todos los grupos de la sociedad medieval. Eran prácticas de origen inmemorial, pero que fueron condenadas por la Iglesia católica desde los comienzos del cristianismo, ya que ponían en duda la fe en la resurrección (Guiance, 1998: 42-48). A pesar de ello, su desarrollo artístico y literario muestra una situación contrario. Un ejemplo significativo lo encontramos en la *Crónica Adefonsi Imperatore*, en la que se narran las muestras de dolor de los aragoneses ante la muerte de su rey:

*“Entonces los aragoneses nobles y plebeyos, ya fuesen ciudadanos o extranjeros, se reunieron en grupos y, con las cabezas rapadas, los vestidos rasgados y los rostros de las mujeres desencajados, lanzaban gritos de dolor en medio de abundantes lágrimas y decían mirando al cielo: <Oh rey, ¡de qué modo has muerto tú, que significabas nuestra salvación! Debido a la gravedad de nuestros pecados la ira de Dios ha caído sobre nosotros para que perdiéramos al libertador de los cristianos. Ahora nos invadirán los impíos musulmanes y enemigos nuestros>”* (Pérez González, 1997: 62)

Por otro lado, la expresión del dolor en el arte y la literatura románicos tiene un desarrollo paralelo al que experimenta en otras zonas geográficas en un arco de tiempo muy similar. Así, en la cultura bizantina, ambas manifestaciones están plagadas de gestos, posturas y actitudes idénticas o muy similares a las que hemos podido señalar en ámbito occidental (Maguire, 1975: 125-174; Velmans, 1967, 52-54). De hecho, muchos

de los comportamientos que podemos observar en la literatura y el arte europeos de esta época pudieron haber sido importados de Oriente, donde, a su vez, fueron heredados del mundo antiguo.

La mayor parte de las actitudes que hemos descrito en la iconografía y los textos románicos tienen su origen en las civilizaciones antiguas: Egipto, Mesopotamia, Grecia y Roma fundamentalmente. Ya en el siglo VIII a. C., Homero describe el llanto y el dolor de Aquiles por la muerte de Patroclo en el canto XVIII de *La Iliada*:

*“ (...) Así dijo, y una negra nube de aflicción le envolvió a él, Aquiles, y con entrambas manos cogió polvo de quemada color y se lo echó de sobre su cabeza para abajo y su agraciado rostro mancillaba; y la negra ceniza se asentaba por uno y otro lado de su túnica suave como el néctar. Y él mismo, todo lo largo que era, en largo espacio yacía tendido, y con sus propias manos se manchaba los cabellos al tratar de arrancarlos; y unas cautivas que habían cobrado como botín Aquiles y Patroclo, acongojadas en su corazón, lanzaban grandes gritos y de dentro corrieron a las puertas de la tienda, para ir a ponerse a los dos lados del valeroso Aquiles, y el pecho todas se golpearon con sus manos y los miembros de cada una de ellas por debajo se les desengancharon. Y Antíoco, por el otro lado, se lamentaba lágrimas vertiendo, en sus manos teniendo las de Aquiles (el cual en su glorioso corazón sollozaba gemidos exhalando), pues temía no se fuese a cortar en cuchillo de hierro la garganta (...)”* (Bergua, 1965: 346)

Paralelamente, el arte antiguo nos proporciona abundantes muestras gráficas de la plasmación del dolor con todas sus connotaciones: pesadumbre, tristeza, congoja, arrepentimiento, resignación, impotencia y desesperación (Fögen, 2006; Pedrina, 2001).

Por otro lado, la expresión del sufrimiento en época románica se convierte también en punto de partida para el desarrollo que experimentará en los siglos bajomedievales, tanto en la vertiente literaria como plástica. Así, las actitudes de los condenados al Juicio Final en los tímpanos románicos tendrán su continuación en los de las catedrales góticas y podremos verlas también descritas en la *Divina Comedia* de Dante en el siglo XIV (Díaz-Corralejo, 2004).

Como conclusión a este trabajo, podemos señalar que en época románica, artistas y escritores se valieron de una serie de recursos muy similares para transmitir al lector y al espectador el sentimiento de dolor. Se trata, además, de recursos utilizados de manera parecida en otros ámbitos geográficos, como es el caso de la civilización bizantina. Ambas culturas, la oriental y la occidental, beben, a su vez, de una fuente común: la manifestación de las emociones y las pasiones del ser humano en el mundo antiguo.

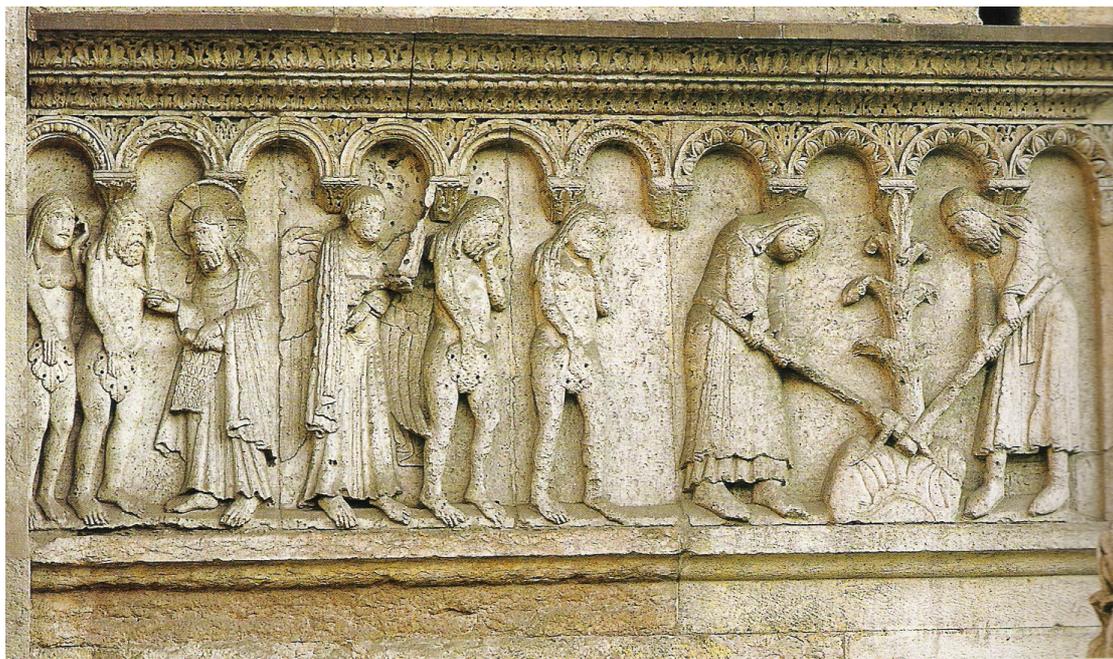


Figura 1. Módena, catedral, fachada occidental, friso dedicado al Génesis. Foto de autor.



Figura 2. Monreale, catedral, claustro. Foto de autor.

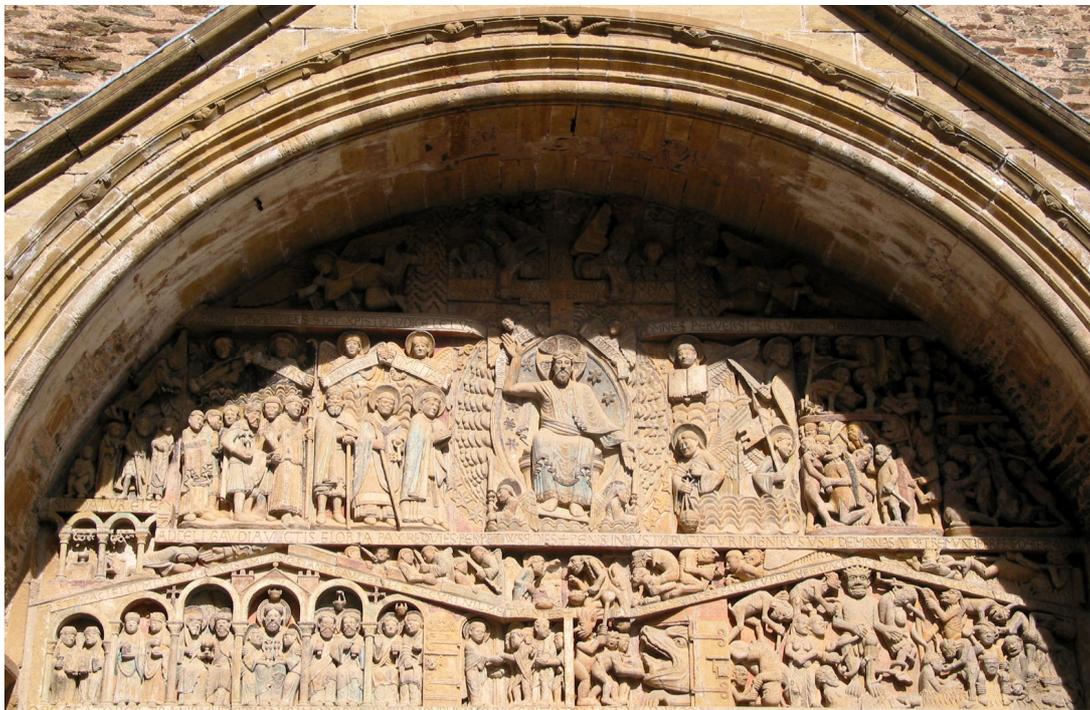


Figura 3. Conques, Iglesia abacial de Sainte-Foy, tímpano de la fachada occidental. Foto de autor.



Figura 4. Nájera, Monasterio de Santa María la Real, sepulcro de Blanca de Navarra. Dibujo de R. Sánchez Ameijeiras, 1990: 207.

## BIBLIOGRAFÍA

ALCOY, R. (2003), “Plainte”, *Dictionnaire critique d’iconographie occidentale*, Rennes.

ALVAR, C. (ed.) (1982), CHRETIEN DE TROYES, *Erec y Enid*, Madrid.

ARMANDI, M. (a cura di) (1985), *Il Duomo di Modena. Atlante fotografico*, Modena.

BANGO TORVISO, I. G. (2006), “Cubierta de evangelario de la reina Felicia”, *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, vol. I, Pamplona, 2006, pp. 292-296.

BARASCH, M. (1976), *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York.

BERGUA, J. B. (ed.) (1965), HOMERO, *La Ilíada*, Madrid.

BOEGEHOLD, A. (1999), *When a Gesture was Expected: A Selection of Examples from Archaic and Classical Greek Literature*, Princeton.

DÍAZ-CORRALEJO, V. (2004), *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (2000), “Magia y medicina en el mundo medieval a través de las imágenes”, *Ciencia y magia en la Edad Media. Cuadernos del Cemyr*, 8, pp. 73-128.

FÖGEN, Th. (hrsg) (2006), *Tränen und Weinen in der griechisch-römischen Antike. Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 28, Hft. 2-4.

GARNIER, F. (1982), *Le langage de l’image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris.

(1989), *Le langage de l’image au Moyen Âge II. La grammaire des gestes*, Paris.

GISPERT, C. (dirigido por) (1989), *Diccionario de la Lengua Española*, Barcelona, 1989.

GOMBRICH, E. H. (1964), “Moment and Movement in Art”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, pp. 293-306.

(2000), “Gesto ritualizado y expresión en el arte”, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, pp. 63-77.

GRIVOT, D – ZARNECKI, G. (1960), *Gislebertus Sculptor of Autun*, London.

GUIANCE, A. (1998), *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid.

JARNÉS, B. (ed.) (2003), *El Cantar de Roldán*, Madrid.

LABANDE-MAILFERT, Y. (1982), “La douleur et la mort dans l’art des XIIe et XIIIe siècles”, *Études d’Iconographie Romane et Histoire de l’art*, Société d’Études Médiévales, Poitiers.

MAGUIRE, H. (1977), “The depiction of sorrow in Middle Byzantine art”, *Dumbarton Oak Papers*, 31, pp. 125-174.

MIGUÉLEZ CAVERO, A. (2007), *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano. El sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, León.

(en prensa), “Texto, imagen y música: el dolor ante la muerte del infante Don Sancho en el Panteón Real de Las Huelgas”, *Actas del II Coloquio Internacional de Epigrafía Medieval*, León.

MIGUÉLEZ CAVERO, L., (en prensa), “Gesture and Gesturality in the *Dionysiaca* of Nonnus”.

PANOFSKY, E. (1964), *Tomb sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, London.

PEDRINA, M. (2001), *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a. C.). Per un’analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia.

PÉREZ GONZÁLEZ, M. (ed.) (1997), *Chronica Adefonsi Imperatore*, León.

POYATOS, F. (1994), *La comunicación no verbal*, 3 vols, Madrid.

ROUSSET, P. (1959), “Recherches sur l’émotivité à l’époque romane”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, II Année, n° 1, pp. 53-67.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (1990), “Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca en santa María la Real de Nájera”, *Lecturas de Historia del Arte*, 2, pp. 206-214.

SANTOS OTERO, A. de (ed.) (1999), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid.

SCHMITT, J.-C. (1990), *La raison des gestes dans l’occident médiévale*, Paris.

(1981), "Gestus-gesticulatio: contribution à l'étude du vocabulaire latin médiéval des gestes", *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge*, Paris, pp. 377-390.

SETTIS, S. (1975), "Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica", *Prospettiva*, 2, pp. 4-18.

SHORR, D. C. (1940), "The Mourning Virgin and Saint John", *The Art Bulletin*, XXII, pp. 61-69.

VELMANS, T. (1967), "Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter", *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopocani*, Belgrade, pp. 52-54.

VIÑAYO GONZÁLEZ, A. (1995), *San Isidoro de León, panteón de reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León.

WILLIAMS, J. (2002), *The illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. Vol. 4: The Eleventh and Twelfth centuries*, London/Turnhout.

WOODFORD, S. (2003), *Images of myths in classical antiquity*, Cambridge.