

# Capiteles de Santa María de la Peña (I): “El banquete”

Pablo Aparicio Resco  
(Universidad Complutense de Madrid)

**B**rihuega es un pueblo envuelto en un ambiente medieval que cada vez se hace más palpable. El patrimonio de la población se ve enriquecido no solo por su gran Iglesia de Santa María de la Peña sino también por el Castillo de la Peña Bermeja, las Murallas, las Cuevas Árabes, las iglesias de San Miguel, San Felipe, San Simón, etc.

Uno de los restos artísticos peor conocidos pero más importantes del pueblo son los capiteles de la Iglesia de Santa María. Éstos nos ofrecen desde ricos motivos vegetales –formados por acantos, palmetas y pencas-, a escenas bíblicas, pasando por todo tipo de demonios y animales. La iconografía en las iglesias medievales conforma un *mundus* simbólico repleto de mensajes cuya intención es adoctrinar al fiel, y eso es lo que vemos en la Iglesia de Santa María de la Peña y lo que vamos a tratar en esta serie de artículos.

Sin embargo, vamos a comenzar por la única representación medieval de la iglesia que no tiene como fin adoctrinar y que no muestra ninguna escena bíblica ni religiosa. Se encuen-



Fig.1. Interior de la Iglesia de Santa María de la Peña.

tra en dos capiteles del primer gran pilar de la nave del Evangelio (la izquierda) empezando desde los pies de la iglesia (Fig.2 y 3). Allí podemos ver dos figuras –cada una en un capitel– a ambos lados de una mesa de madera, están bebiendo cerveza en unas grandes jarras que, presuntamente, como

afirman sus encendidas sonrisas, han llenado una y otra vez con el contenido del gran barril que reposa sobre la mesa.

Para entender la importancia de esta escena, lo primero que tenemos que hacer es aportar algo de luz en la construcción del propio edificio, ¿cuándo comenzaron las obras? ¿Tuvo diversas fases constructivas? Nos es muy difícil contestar a estas preguntas de una forma clara y definitiva, sin embargo, tenemos como testigo al propio edificio y vamos a pre-



Fig.2. Vista de los capiteles del primer pilar de la nave de la Epístola (derecha).



Fig.3. Escena tradicionalmente llamada “El Banquete” en unos capiteles de la iglesia de Santa María de la Peña.

sentar una hipótesis a éste respecto. Para comenzar a estudiar la evolución constructiva del edificio, tenemos que comenzar indicando que Brihuega había pertenecido al reino Taifa de Toledo (1031-1072) hasta que fue donado por Almamún a Alfonso VI:

*“D. Alfonso iba de caza Tajo arriba y halló un lugar que le agradó mucho que tenía de nombre Bryega, era un lugar viçioso e de mucha caza, e avie buen castiello para contra Toledo pidió al rey Almaimon aquel lugar e dióge-lo: e puso al allí sus monteros e sus cazadores cristianos: e fincó el lugar por suyo, e el linage de aquellos fincó ay fasta D. Juan, el Tercero Arzobispo que fue de Toledo [después de la reconquista de la ciudad, entre 1152 y 1166], que ensanchó el lugar a los pobradores, e pobró el barrio de San Pedro”*<sup>1</sup>

Este texto nos habla de cómo, tras ser donada la ciudad después de 1072 a Alfonso VII, se construyó ese barrio de San Pedro y seguramente su iglesia, de la que no quedan restos en la actualidad. Sin embargo, no se dice nada de la Iglesia de Santa María de la Peña. Tras la conquista de Toledo en 1085, se da un nuevo giro: la ciudad, en vez de pasar a ser un lugar de protección real, es donada al Arzobispo de Toledo:

*“E por ende dio el Rey Don Alfonso arras a la iglesia de Toledo, que es esposa de Iesu Christo, e diol luego la villa de Brihuega, la que le diera Alimaimon, según que avemos ya contado.”*<sup>2</sup>

Aparece entonces el obispo como nuevo señor de la villa y a su población de moros, cristianos y judíos se suma un gran número de prelados toledanos que vienen a Brihuega a descansar, a disfrutar de las fuentes y jardines alcarreños. Será ya en el s. XIII cuando la ciudad renueve la mayor parte de los edificios religiosos que han llegado hasta nosotros. Se levantarán de nueva planta gracias al impulso artístico que propicia precisamente Ximenez de Rada, Arzobispo de Toledo entre 1209

y 1247. La mayoría de los historiadores que han tratado el tema están de acuerdo en que la traza de las iglesias de San Felipe, San Juan, San Miguel, la Capilla del Castillo y Santa María de la Peña, se hicieron bajo su mandato, pese a que no nos quede documentación escrita sobre ello<sup>3</sup>. Los caracteres de los edificios y las relaciones con otras obras como la Catedral de Cuenca, la de Sigüenza, el Monasterio de Santa María de Huerta, el Monasterio de Monsalud, etc., nos llevan a datar los inicios de estas iglesias en este segundo tercio del s. XIII<sup>4</sup>.

Ciertamente, las características estéticas del ábside, el presbiterio, y el primer tramo de la Iglesia de Santa María de la Peña, nos señalan hacia un momento cercano a mediados del s. XIII. Para establecer una sistematización que nos permita reconocer claramente los distintos periodos, voy a hablar de diferentes “maestros” según los grandes cambios de estilo que se pueden observar en la obra (Fig.4). Así, las partes hasta ahora descritas de la Iglesia corresponderían al *Maestro A*. Su talla se caracteriza por el uso de pencas, hojas de acanto y madre-

selva de un tamaño bastante grande y con bastante relieve, y por incluir muy pocos elementos figurativos —apenas vemos un demonio canino y un toro alado—. Al *Maestro B* lo encontraríamos en el segundo tramo de la iglesia. Nos muestra un cambio determinante en la talla de los capiteles pese a que mantiene la estructura y traza de la iglesia. Los motivos vegetales que podemos ver parecen representar madre-selva o enredaderas que en ocasiones dejan asomar algunos animales, rostros humanos, etc. Es intrigante la presencia casi masiva de representaciones figurativas en los capiteles del pilar que separa la nave de la epístola de la nave central —muchos demonios, animales, una Anunciación, el “Banquete” —, mientras que el que separa la nave del evangelio de la nave central no nos muestra ni una sola escena figurativa. Ahora nos encontramos con un gran problema: las escenas figurativas a las que hemos aludido, es decir, los demonios y animales, la Anunciación y el “Banquete” nos muestran la presencia de dos estilos claramente diferenciados. La escena del “Banquete” parece no pertenecer al pilar,



Fig.4. Evolución estilística en la Iglesia de Santa María de Brihuega.

1 XIMENEZ DE RADA. De Rebus Hispaniae. t. III, lib. VI, cap. XVI.

2 XIMENEZ DE RADA. Op. Cit. Lib. VI, cap. XXIII. Según Torres Balbás, carta de dotación de 18 de diciembre de 1085. Tomada del libro de González Palencia: Mozárabes de Toledo de los siglos XII y XIII.

3 TORRES BALBÁS, La Capilla del Castillo de Brihuega y las edificaciones de don Rodrigo Jiménez de Rada, en “Archivo Español de Arte”, XIX, Madrid, 1941; LAYNA SERRANO, La Arquitectura Románica de Guadalajara, 2ª Ed., Madrid, 1971. LAYNA SERRANO, Castillos de la Provincia de Guadalajara, 3ª Ed., Madrid, 1960

4 MORENO ATANCE, Ana María. “El Protogótico en Brihuega”. Wad-al-Hayara: Revista de Estudios de Guadalajara. Nº 9. 1982. pags. 219-232. p. 221-222.

no guarda la misma unidad que el resto de las representaciones, por lo que al autor de dicha escena vamos a llamarle *Maestro C*. En ese mismo segundo tramo de la Iglesia, encontramos un elemento fundamental: la Portada Norte. Ésta es la única que se conserva de la época y es muy curiosa ya que nos muestra unos capiteles con una factura que se nos puede antojar similar a la del “Banquete” –pese a todo, los tres que conservamos se encuentran en un pésimo estado que no nos permite establecer los paralelismos con seguridad. Así, esta puerta quizás puede pertenecer también a la obra de este *Maestro C*. ¿Podemos entender entonces que el *Maestro B* y el *Maestro C* trabajaran juntos en la realización de ese tramo? Y, ¿Cuándo se construyó éste? ¿Quizás ya en el s. XIV, como parece indicarnos la talla del “Banquete”? ¿O es que posiblemente tengamos que entender el “Banquete” como una escena retallada sobre un capitel anterior? Esto último no parece posible pero debemos formular todas estas preguntas para poder entender mejor la Iglesia de Santa María, pese a que muchas de ellas no tengan respuesta clara. El último tramo de la Iglesia parece que ha cambiado la traza original, alargando todo el tramo hacia los pies, es aquí cuando hablamos de *Maestro D*. Sin embargo, ahora nos encontramos con otro problema: los capiteles de pencas y las representaciones figurativas estilizadas –que se encuentran en el capitel del Centauro– nos retrotraen de nuevo al s. XIII. ¿Cómo es esto posible si hemos visto una labra más evolucionada en el *Maestro C*? Solo nos quedaría una posibilidad ¿Acaso el *Maestro C* trabajó en la Iglesia después de que esta fuera concluida en todos sus tramos?

Sin embargo, volvamos a nuestro capitel del “Banquete”. Lo primero que tenemos que observar, como ya hemos indicado antes, es que la calidad y el volumen de este relieve le separan profundamente de aquellos que le rodean, es decir, esta escena está realizada por una mano distinta de la que realizó el resto de las escenas y motivos decorativos que ornamentan el pilar.

Pensemos por un momento que este *Maestro C* pudo trabajar a la vez

que el *Maestro B*, que no son lejanos en el tiempo. El volumen de las figuras y la situación del capitel nos llevan a pensar que quizás el *Maestro C*, que labró estos personajes, fue el mismo que se ocupó de la Portada Lateral de la iglesia. De este modo un segundo maestro, menos docto en el trabajo de la piedra, se habría ocupado del resto de los capiteles de ese tramo de la iglesia (segundo tramo desde los pies). Esto nos conduce a una serie de preguntas: ¿Por qué se encargó el maestro más cualificado de realizar justamente esta escena? ¿Qué tenía de importante esta representación, adelantándose a otras como la Anunciación? (Fig.4.)

Pero miremos el asunto desde otro punto de vista. Barajemos la posibilidad de que el capitel del “Banquete” sea un añadido posterior, lo que quizás podemos ver confirmado por la diferencia estilística. Nos encontraríamos entonces ante un capitel retallado, ya que no tiene sentido que precisamente ese espacio se dejara “en blanco”, sobretodo si contemplamos el resto de los capiteles que forman el pilar, y que nos muestran una clara unidad. Sin embargo, la técnica que se necesitaba para retallar un capitel era compleja y no parece que hubiera sido posible sin diversos añadidos de piedra que permitieran dar volumen a unas figuras en el lugar en el que se encontraba otra decoración. Sin embargo, aceptemos que esto ha podido ser así, que el escultor fuera formidable y que nos lleve “engañando” seis siglos haciéndonos creer que sus detalladas figuras no surgieron de un conjunto de hojas de madreSelva y enredaderas. En tal caso, ¿Cuál es la razón de esta misteriosa escena de “banquete”? ¿Quién mandó a un escultor del s. XIV a retallar un par de capiteles determinados para colocar allí esa representación? ¿Tanta importancia tenía que era necesario “borrar” un capitel ya labrado para colocar esa escena en vez de utilizar una de las otras muchas formas de representación posibles –como pinturas o tapices, algo común en la época–? ¿Tan apremiante era la necesidad de inmortalidad, de perduración, que da la piedra a una escena determinada?

Después de todo este cúmulo de dudas y preguntas hablemos de lo

tangible, de la escena que tenemos ante nosotros. Formalmente, la escena (Fig.3) muestra una gran audacia al romper la ley del marco, que habría obligado al escultor a ceñirla a un solo capitel, y no como vemos aquí: la mesa se encarga de hacer de puente entre los dos capiteles en los que se disponen sendas figuras. Da la impresión de que el escultor ha tenido una especial libertad, fuera de todo lo religioso, al realizar esta escena.

Sin embargo, ahora llegamos a la difícil tarea de realizar la identificación de los personajes y el hecho representado. ¿Qué es lo que esto representa? Pues bien, la doctora Ana M.<sup>a</sup> Moreno Atance realizó un artículo sobre “El Protogótico en Brihuega” en 1982, en el cual nos hace alusión a este par de capiteles como “el banquete”, proponiendo cautelosamente que quizás sean las Bodas de Caná (Juan, 2, 1-12)<sup>5</sup>. Sin embargo, esta teoría se va a caer por su propio peso cuando vayamos fijándonos en los detalles. En el episodio evangélico se nos habla de vino y tinajas, y efectivamente era común que dicho pasaje fuera así representado, pero aquí no tenemos ni una cosa ni la otra, tenemos cerveza y jarras. Además, lo normal es representar a Cristo convirtiendo con la vara taumaturga el agua en vino y eso no se ve aquí –a menos que queramos imaginarlo en la destrozada figura de la derecha, cosa harto improbable ya que tiene también una buena jarra de cerveza en la mano izquierda y, según podemos ver, una vestimenta típicamente medieval con la que no suele ser representado Cristo: el cuerpo se cubre con un jubón sujeto por un cinturón, cubre los hombros con una capucha que tiene vuelta hacia atrás, y calza lo que parecen ser unas grandes botas-; por otro lado, si imaginamos en esta escena las Bodas de Caná, deberíamos entender que la figura de la izquierda es la Virgen María, pero esto es completamente descartable ya que lleva vestimenta de varón.

Así, dejemos de imaginar y comencemos a observar. La figura que nos puede dar la clave es la de la derecha, la que se encuentra en mejor estado de conservación (Fig.5). Es una figura sedente, que viste un tabardo mientras cubre su cabeza con un sencillo capirote –esta vestimenta se puede

encontrar en otros puntos de la Península Ibérica en el s. XIV<sup>6</sup> y la misma fecha nos indica la forma de trabajar la piedra, sin embargo no podemos concretar más-. Este hombre sostiene alegremente una gran jarra de cerveza a rebosar, realizada con tanto detalle que podemos ver la espuma derramarse por uno de sus lados. La otra mano está apoyada en su cuerpo con una actitud de gozoso orgullo. La cabeza sonriente y en alto nos remite de nuevo a esa actitud ufana y optimista. (Fig.5.)

Vayamos detalle por detalle: apoyada en su pierna derecha, mostrándola ostentosamente ante nosotros, hay una pequeña bolsa que se sostiene a su cinturón por dos cintas. El tamaño reducido, la acción del tiempo sobre la piedra y el hecho de que hallamos perdido la pintura que recubría la obra no nos permiten observar claramente qué es aquello. Podemos observar cómo sobresalen a ambos lados del la bolsa varias piezas alargadas, ¿estamos ante un instrumento de arquitecto como puede ser un compás o una escuadra? ¿o simplemente son los cordones de la misma bolsa? Si afinamos la vista podemos ver cómo ya hay dos cordones pequeños y ondulados a la derecha, sobre una de estas piezas alargadas, claramente rectas y más gruesas, pero también los dos cordones que sostienen la bolsa al cinturón del personaje son tan gruesos como estas piezas alargadas. Sin embargo, no es nada común encontrar los cordones de este tipo de bolsos así representados. Llegados a este punto no podemos sino plantear la cuestión pero nunca afirmar ni una ni otra posibilidad. (Fig.6.)

Sin embargo hay otro objeto clave que nos puede ayudar a entender la representación: el *scriptorium* que se observa detrás del personaje representado, sobre el cual hay una pluma apoyada en un tintero. Esta representación también es muy audaz ya que nos muestra un intento de perspectiva y de representación que antecede al *sciachiato* que siglos más tarde hará Donatello en Italia: la tabla de escritura va disminuyendo su relieve hasta



Fig.5. Figura 1 del "Banquete".

perderse en la nada, e incluso el pie más lejano del *scriptorium* no está siquiera esculpido y seguramente estaría pintado —ya hemos dicho que la obra conserva restos de pintura, como en las pupilas de los ojos, lo que nos permite saber que todo esto estaba pintado con vivos colores como era normal en la Edad Media-. Este objeto nos alude a una cualidad muy clara: la intelectualidad. Esta era una de las aptitudes que se había reivindicado con más fuerza durante la Edad Media por parte de los artistas, que hasta entonces solo eran simples artesanos. Es a partir de finales del s. XIII y comienzos del XIV cuando se comienza a observar esto en el arte y arquitectos, pintores y escultores empiezan a aparecer tímidamente con símbolos de su intelectualidad<sup>7</sup>. Sin embargo, durante la Edad Media la Iglesia está unida directamente a la cultura del momento y a los *scriptoria*, de modo que quizás

estemos no ante un artista sino ante un tipo de eclesiástico, pese a que las vestimentas que presenta no son las de un monje ni parecen las de un eclesiástico. ¿Estamos ante el artista que pretende reivindicar su intelectualidad? ¿o quizás nos encontramos ante algún tipo de eclesiástico del momento que pretende dejar constancia de su patronato en aquella obra?

Por otro lado, el personaje nos muestra en el lado derecho de su pecho un detalle singularísimo que quizás corresponda a algún tipo de honor o condecoración: dos cintas que caen desde el hombro culminan en un león rampante, que quizás se sostuviera a la túnica a modo de broche. El león, dentro de una representación profana, es símbolo regio por excelencia. Fue usado como símbolo heráldico por el Reino de León: comenzará a aparecer como símbolo regio al final del reinado de Alfonso VII de León (1126-

5 MORENO ATANCE, A.M. Op. Cit. 1982. p. 227.

6 ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza. "La Moda Medieval Navarra: siglos XIII, XIV y XV". Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra. Año Nº 31, Nº 74, 1999. pags. 521-562. pp. 527-528.



Fig. 6. Figura II del "Banquete".



Fig. 7. Detalle del rostro de la figura I (izquierda) y de la figura II (derecha) del "Banquete".

1157), llamado "el Emperador", y se hará omnipresente durante los reinados de Fernando II (1157-1188) y Alfonso IX (1188-1230). El símbolo del león como algo regio fue adoptado por reyes como Fernando III y Alfonso X, después de la unión de León con la Corona de Castilla (1230)<sup>8</sup>. ¿Es quizás nuestro hombre alguien que ha recibido un galardón del rey? Alfonso X nos dice: "*Señales conocidas posieron antiguamente que troxiesen los grandes homes en sus fechos, et mayormente en los de la guerra (...) et estas son de muchas maneras. Et las unas posieron en las armaduras que traíen sobre si o sobre sus caballos, departidas unas de otras porque fuesen conocidos*"<sup>9</sup>, y al tratar los galardones nos señala: "*cá a todos pertenece gualardonar los buenos fechos que los homes ficieren*"<sup>10</sup>. ¿Estamos así ante un hombre galardonado por el rey que ostenta su *señal* para que *fuese conocido*? (Fig.7.)

Nos topamos con otro misterio si intentamos descifrar la figura del otro lado de la mesa (Fig.6). Podríamos querer ver al propio Jesucristo en ella, ya que es un hombre barbado, pero es altamente improbable que un maestro de obras tuviera tanta arrogancia como para hacerse representar "de cañas con Jesucristo". ¿Es quizás el otro maestro que trabajaba en la Iglesia en aquel momento –el *Maestro B*–? Si pensamos en esta posibilidad, quizás

llevara en la mano una *virga geometrica* –vara de medir-, de la que puede que veamos un fragmento a sus pies. Pese a todo, esta figura se encuentra en un pésimo estado de conservación y es muy difícil decir nada con seguridad. Parecen personajes independientes que no están subordinados el uno al otro, que se encuentran en el mismo nivel social.

Visto todo esto, ¿Qué representa la escena en conjunto? Es muy difícil saberlo a ciencia cierta. Lo que es seguro es que estamos ante una escena profana que rebosa de júbilo y entusiasmo. El personaje que se ha conservado en mejor estado hasta nuestros días nos deja ver una gran individualización y eso lo podemos tener seguro: este personaje es alguien histórico que vivió en Brihuega y tuvo alguna relación con la obra de Santa María. Si entendemos que el Maestro C y el Maestro B trabajaron a la vez en ese segundo tramo de la Iglesia, ¿Estamos ante la pareja de maestros que trabajaron por entonces en la continuación de las obras de la iglesia? ¿Quizás tenemos ante nosotros a los comitentes que costearon la obra? Sin embargo, si planteamos la posibilidad de que sea una escena retallada sobre un capitel más antiguo, ¿Quiénes son éstos personajes y porqué quieren verse allí representados?

Como se puede ver, el debate está servido. No podemos afirmar rotunda-

mente más que dos cosas: que estos personajes son históricos y que tienen una gran importancia que hoy en día se nos escapa. El Pasado se ha encargado de borrar las huellas de sí mismo planteándonos un misterioso y emocionante Futuro. El Presente es la herramienta que tenemos para descifrar el primero y construir el segundo. Adelante.

## **Bibliografía Principal**

LAYNA SERRANO, *La Arquitectura Románica de Guadalajara*, 2ª Ed., Madrid, 1971.

MARIÑO, Beatriz. "La imagen del arquitecto en la Edad Media: historia de un ascenso". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 13, 2000. pags. 11-25.

MORENO ATANCE, Ana María. "El Protogótico en Brihuega". *Wad-al-Hayara: Revista de Estudios de Guadalajara*. Nº 9. 1982. pags. 219-232.

SIMÓN PARDO, Jesús y GONZALO GONZALO, Ángel. *Iglesias de Brihuega (Pasado y Presente)*. 2007.

TORRES BALBÁS, "La Capilla del Castillo de Brihuega y las edificaciones de don Rodrigo Jiménez de Rada", en *Archivo Español de Arte*, XIX, Madrid, 1941.

XIMENEZ DE RADA. *De Rebus Hispaniae*.

7 MARIÑO, Beatriz. "La imagen del arquitecto en la Edad Media: historia de un ascenso". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 13, 2000. pags. 11-25.

8 CHAO PRIETO, Ricardo. "La Bandera Medieval de la Corona de León", [ricardochoa.googlepages.com/LABANDERAMEDIEVALDELREINODELEN.pdf](http://ricardochoa.googlepages.com/LABANDERAMEDIEVALDELREINODELEN.pdf), 2005.

9 ALFONSO X. Las Partidas de Alfonso X el Sabio. Partida II. Título XXIII. Ley XII.

10 ALFONSO X. Op. Cit. Partida II. Título XXVII. Ley X.