

Caritas et diabolus en la iconografía de San Martín: el caso de San Martín de Unx (Navarra)

AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ
MIGUEL ÁNGEL ASIÁIN YÁRNOZ

Si la autenticidad de las reliquias de San Martín de Tours se atestiguaban por ser uno de los cuerpos —junto a los de Santiago, Lorenzo y Gil— que no podían ser movidos de sus sarcófagos, era ésta una consideración que le convirtió junto a Cristo en un santo taumaturgo capaz de resucitar a los muertos. A las tres resurrecciones que se le presupone, se sumaba la curación de leprosos, energúmenos, locos, lunáticos y demoníacos, además de sanar a ciegos, paralíticos y toda clase de enfermos. La alta consideración a la que llegó San Martín —sin alcanzar la de Santiago que después de morir resucitó a un muerto, según nos cuenta el Calixtino¹— sirvió como modelo hagiográfico para otros santos. Más aún, el relato de la vida del santo de Tours forjó un prototipo que tuvo una extraordinaria fortuna artística y literaria. La popularización que tuvo Martín, además de temprana, se hizo muy corriente por todo el occidente medieval.

Las reiteradas advocaciones a San Martín ponen de relieve esta frecuente veneración, que en muchos casos viene acompañada de representaciones de algún pasaje de su vida. La precocidad con la que se le representó tuvo una tierra abonada en Navarra, donde cuenta con algunas de las más originales y peculiares representaciones hispanas. No nos equivocáramos si señalásemos que el grupo de Tudela, Estella, Irache y San Martín de Unx constituyen

1. Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus, Ed. de MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J., Santiago de Compostela, 1951, p. 343.

dentro de la escultura románica peninsular el ciclo más fecundo y rico en motivos iconográficos. Entre ellos, los capiteles de la portada de San Martín de Unx componen un esquema completo y complejo de dos de los motivos más significativos de la *Vita Martini*.

La iglesia de Unx², sólo conserva en su interior, de la fábrica románica una cripta que sirve para salvar el desnivel del terreno, la parte del ábside y la nave central donde se encuentran algunos capiteles de talla vegetal y uno de cabezas humanas y animales de tosca talla. Al exterior, la portada de tres arcos (foto 1) con motivos geométricos —ajedrezado, cabezas de clavos, hojas cuadrifolias— descansan sobre cuatro capiteles: la habitual escena de Sansón desquijarando al león (foto 2), un capitel vegetal (foto 3), una representación de San Martín partiendo la capa (fotos 4 y 5) y una lucha entre un hombre armado con una espada y dos demonios (fotos 6 y 7). Estilísticamente la portada se ha puesto mayoritariamente en relación con diferentes iglesias del área navarro-aragonesa, e iconográficamente hay unanimidad a la hora de describir e identificar las escenas, a excepción del capitel de la lucha que presenta notables diferencias entre los investigadores.

Tomás Biurrún relaciona la portada con el maestro que trabaja en Ujué y señala que en sus capiteles "alternan tallos y vástagos entrelazados con algunas figurillas, que a semejanza de las encontradas en Olite parecen aludir a la historia de Gog y Magog"³.

J. Esteban Uranga y Francisco Iñíguez relacionan la escultura de Unx con Uncastillo, y con influjos precedentes en Leyre y Artaiz. Sobre los temas de los capiteles ven uno de hojas, a San Martín partiendo la capa, Sansón y "un personaje domando al parecer, o separándolos violentamente de una pelea, dos raros animales, mono (?) con garras y pájaro (?) vestidos ambos con calzones"⁴.

Luis M^a Lojendio describe los cuatro capiteles como uno vegetal con hojas de amplios rizos, Sansón abriendo la boca de un león, San Martín a caballo y "un soldado con machete que ataca a dos bestias una de las cuales le muerde en la mano izquierda"⁵.

Jacques Lacoste identifica la escena como lucha de un hombre contra diablos y relaciona tanto el capitel de Sansón como el de la lucha, con dos capiteles de la iglesia de Santa María de Uncastillo por los parecidos fisionómicos entre los dos sansones y los diablos de ambas iglesias⁶.

2. La datación de la iglesia la menciona BIURRÚN, Tomás, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 1936, p. 576, quien señala un documento encontrado por el párroco de la iglesia P. Zarranz: *Dedicata est haec ecclesia in honorem Scti. Martini, et Stae Mariae et omnium sanctorum ab episcopo Lupo Pampilonensi II nonas novembris anno ab incarnatione domini M. C.L. VI. indicikone III*

3. BIURRÚN, *op. cit.*, p. 576 y ss.

4. URANGA GALDIANO, José Esteban e IÑÍGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte medieval navarro*, vol. 3, Pamplona 1973, p. 11; en el mismo sentido se manifiestan GARCÍA GAINZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. II**, Pamplona, 1983, p. 419.

5. LOJENDIO, L. M., *Navarra románica*, Madrid 1978, p. 434.

6. LACOSTE, J., "La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragón)", en *Annales du Midi*, 73 (1971), pp. 166-167.

En la misma línea se manifiesta Joaquín Yarza, quien ve también la mano de un mismo taller en la escultura de Santa María de Uncastillo, San Miguel de Uncastillo, Sangüesa y San Martín de Unx⁷.

La relación con Uncastillo, en la que coinciden la mayoría de los investigadores, parece evidente. La semejanza entre algunos capiteles va más allá que la simple influencia de una iglesia sobre otra, y como señala Yarza se trataría de un mismo taller. Respecto al capitel de los demonios existen diferencias notables entre las descripciones y las identificaciones, a las que nosotros vamos a añadir una nueva relación con la *Vita Martini*.

Los dos capiteles en los que nos vamos a centrar, corresponden a uno de los pasajes de la *Vita Martini* más conocidos y representados en el arte, el de la caridad de San Martín; mientras que el otro, el que mayores diferencias presenta entre los investigadores, posiblemente se refiera a uno de los muchos enfrentamientos de Martín con el diablo.

La historia de San Martín cuenta como primera y principal fuente literaria el texto de Sulpicio Severo, comenzada antes de la muerte de Martín en el año 390. La mayoría de las vidas de San Martín escritas posteriormente toman como punto de partida y con escasas modificaciones la de Sulpicio Severo. El segundo texto escrito sobre Martín fue el de Paulino Perigeux hacia el año 470 quien puso en verso la *Vita sancti Martini* (PL. 61, cois. 1007-1072), sin aportar novedades respecto al texto de Sulpicio Severo. Durante el siglo VI se sumaron otras dos fuentes que narraron la vida del santo, las de Venancio Fortunato de Poitiers (*De vita sancti Martini*) hacia el año 575 y las de Gregorio de Tours repartidas en la *Historia Francorum* y en *De miraculis santi Martini* (MGH SSrm. I. 2.). A partir del siglo XIII se popularizan las vidas de San Martín, entre las que contamos con las de Santiago de la Vorágine y Pean Gatineau.

Martín nace en Panonia hacia el 315, pero su infancia la pasa en Pavía, donde su padre era tribuno. Entró a formar parte del ejército, período en el que se produjo el encuentro con el pobre de Amiens, fechado hacia el año 337. Tras abandonar la carrera militar se traslada a Poitiers atraído por la fama de San Hilario, donde es ordenado exorcista. Tras ser exiliado su maestro Hilario, se traslada a Panonia para que su madre se convierta al cristianismo. Vuelve a Poitiers y cerca de allí funda el monasterio de Ligugé. En 370-371 es nombrado obispo y en el 397 se traslada a Candes donde muere. Ese mismo año su cuerpo es trasladado a Tours donde quedan instaladas sus reliquias.

El culto a San Martín se difundió rápidamente. Antes de su muerte el 8 de noviembre del 397 en Candes, Sulpicio Severo ya comenzó a escribir su *vita*. Fue el primer santo no mártir venerado en Roma y contaba con una iglesia en el Esquino, San Martino al Monte. La mayor difusión de su culto tuvo lugar en la Edad Media. Esto no sorprende, porque en su persona se daban cita todos los estamentos de la sociedad. Patrono de la monarquía

7. YARZA LUACES, Joaquín, *Historia del arte hispánico*, vol. II, La Edad Media. Madrid 1980, p. 134; Id. *Arte y arquitectura en España 500/1250*, Madrid 1985, p. 218.

francesa, de los eclesiásticos en su doble vertiente de monje y obispo, de los guerreros y caballeros, de los viajeros y vendimiadores.

De las escenas de su vida la que más se popularizó fue la del encuentro con el pobre de Amiens. En segundo lugar, en su *vita* se ha señalado la importancia que tuvieron los diversos enfrentamientos con el diablo. Estos últimos abarcan todo el ámbito del enfrentamiento contra el paganismo, las curaciones y exorcismos y las negaciones a adorar al demonio. Por último, se hace especial hincapié en la muerte del santo y su ascenso al seno de Abraham. La popularidad con la que contó el santo de Panonia durante la Edad Media, hizo que fuese uno de los personajes más representados en el arte, y en lo que al arte románico se refiere, los momentos de su vida quedaron recogidos en muchos monumentos.

Se sabe que la iglesia de Tours estaba decorada en el siglo V con pinturas alusivas a la vida y milagros de Martín, y aunque se desconoce los pasajes que fueron representados, posiblemente los que luego tuvieron mayor difusión eran los que allí se podían observar⁸.

Los dos capiteles de la portada de San Martín de Unx en los que vamos a centrar nuestro trabajo recogen dos de estos momentos: el de la caridad con el pobre de Amiens, la escena más conocida y representada en el arte, y uno de los numerosos enfrentamientos que tuvo el santo con el demonio, capitel que como hemos señalado anteriormente presenta grandes diferencias entre los investigadores.

ESCENA DE LA CARIDAD

En el capitel interior izquierdo aparece San Martín partiendo la capa a un pobre. Martín a caballo con brial, levanta por encima de la cabeza del cuadrúpedo su capa que recoge el pobre. Éste va descalzo, con una aljuba corta que le llega hasta las rodillas, con el pelo largo y la cara barbada. Del hombro izquierdo le cuelga una escarcela y sobre el derecho apoya un bastón del que pende un hatillo, elementos que son característicos de los pobres y peregrinos.

Esta escena corresponde a la llamada "caridad de San Martín". Se cuenta que Martín en un riguroso invierno estaba con sus armas y un simple manto de soldado en la puerta de Amiens cuando se encontró con un pobre desnudo, con la espada partió su clámide (*chlamydem*) en dos y dio una parte al pobre. Esa misma noche, mientras dormía se la apareció Cristo en un sueño vestido con la mitad de su capa y oyó una voz que decía: *Martinus adhuc caticumenus hac me veste contexif.*

8. SAUVEL, Tony, "Les miracles de Saint Martin. Recherches sur les peintures murales de Tours au V^e et au VI^e siècle", en *Bulletin Monumental* (1956), pp. 153-179.

9. Para la edición de la *Vita Martini* de Sulpicio Severo seguimos la edición de FONTAINE, Jacques, *Sulpice Severe. Vie de Saint Martin*, París 1967, vol. I, pp. 250-354; la caridad de San Martín en pp. 257-259.

Esta escena tuvo una extraordinaria fortuna en la iconografía medieval, llegando a ser la más representada de la vida de Martín. Algunos aspectos se han distorsionado respecto al texto. La *vita* no señala la presencia del caballo, lejos de ello dice que sólo poseía sus armas y un simple manto de soldado —*cum iam nihil praeter arma et simplicem militiae vestem haberent*¹⁰—. No obstante, igual que en el capitel de Unx, la mayoría de las representaciones muestran al santo a caballo, a pesar de que las primeras imágenes mostraban a Martín a pie.

A partir de la posición de Martín en la escena de la caridad, se han establecido tres tipos iconográficos¹¹. Un primer grupo estaría formado por Martín y el pobre a pie. Este es el tipo más fiel al texto y las primeras representaciones que se conocen adoptan esta forma. El Sacramento de Fulda hacia el 975 representa en dos momentos la escena de Amiens, donde se ve la participación de la capa con Martín y el pobre a pie junto a las puertas de la ciudad y luego a Cristo en majestad con la clámide mientras Martín duerme (fig. 1). En las pinturas murales de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers se recoge también este momento, con Martín nimbado partiendo la capa al pobre que está delante de una puerta, sobre ellos la mano de Dios y la inscripción CLÁMIDE y MARTINUS. En Saint-Benoit-sur-Loire se recoge en un capitel de la torre-pórtico una de las primeras representaciones escultóricas de este tipo, con el pobre desnudo, de rodillas ante Martín y con la posterior glorificación del santo¹². En la catedral de Parma (fig. 2) se representa a San Martín partiendo la capa con un pobre semidesnudo que lleva una escarcela que le cuelga del hombro, al igual que lo llevan habitualmente los peregrinos, estableciéndose una relación pobre-peregrino que viene corroborada por la inscripción que les acompaña: A SPICE MARTINVS NV TEGIT HC PEREG(I)NUM¹³. En el frontal de Ix (Museo de Arte de Cataluña) San Martín, con nimbo y a pie, parte también su capa a un pobre de pequeña estatura. Este mismo esquema se repite en las pinturas murales de San Martí Sescorts (Osona, Barcelona)¹⁴.

Pero el tipo más abundante es el formado por Martín a caballo como lo vemos en Unx. Esta representación es frecuente en los ciclos de la vida de Martín, y sobrepasa ampliamente las escenas narrativas para convertirse en una imagen arquetipo del santo de Panonia. Entre los frontales catalanes hay un grupo importante de escenas que adoptan este tipo. Así en Puigbó (fig. 3) un pobre semidesnudo recoge el manto que un San Martín a caballo y con un estandarte se dispone a partir; en Chía el santo a caballo se vuelve

10. *Sulpice Severe, Vie de Saint Martin, op. cit.*, p. 256.

11. Seguimos la clasificación de SAUVEL, Tony, "Les miracles de Saint Martin", *op. cit.*, pp. 170-176.

12. Para la escena de Saint-Benoit-sur-Loire vid. JEAN-NESMY, Cl, *Saint-Benoit-sur-Loire*, monográfico de la colección Zodiaque dedicado a San Benoit, lam. 18 y 19; para el Sacramento de Fulda, SAUVEL, T., *op. cit.*, fig. 3.

13. Vid. QUINTAVALLE, Arturo Cario, *Benedetto Antelami*, Milán 1990, p. 35.

14. En el centro del frontal de altar se representa una Mayestas Domini. En los laterales ocho recuadros, cuatro a cada lado. En el superior izquierda Martín de obispo, acompañado de un acólito, en el superior derecha Martín de pie partiendo la capa a un personaje; el resto de los recuadros son apóstoles agrupados de dos en dos, vid. SUREDA, Joan, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid 1981, pp. 298, el de Sescorts representa la partición de la capa y la curación de un ciego, pp. 310-311.

para partir la capa a un pobre semidesnudo con nimbo (fig. 14), esquema que se repite en el frontal de San Martí (Walters Art Gallery, Baltimore) y en Rialb de Noguera (Pallars Sobirá, Lleida) donde el pobre aparece ataviado de peregrino¹⁵.

Pero también en la escultura es frecuente este tipo. En el claustro de Moissac un capitel dedicado a San Martín recoge la escena del santo a caballo que parte la capa al pobre¹⁶. En la portada de San Martín de Murá (Barcelona) dos capiteles recogen escenas de la vida del santo, concretamente la escena de la muerte con el diablo y el seno de Abraham y la partición de la capa a caballo. Volvemos a ver este tipo en un sepulcro fechado en 1194 en el Panteón Real de las Huelgas (Burgos), donde se representa una escena de la caridad con Martín a caballo y el pobre con escarcela, y en el siguiente registro el sueño de Martín con la aparición de Cristo con la capa rodeado de dos ángeles¹⁷. Un capitel de una de las ventanas del ábside de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) recoge la escena con Martín a caballo frente a un pobre que lleva una escarcela y se apoya en un bastón, lo que nos hace recordar al pobre de Unx en esa asimilación del pobre con un peregrino (fig. 4). En el pórtico de la iglesia de San Martín de Segovia se ha visto también un capitel con una escena de Martín a caballo partiendo la capa, aunque la erosión de la piedra no permite una afirmación categórica¹⁸. De nuevo en la provincia de Segovia, en la iglesia de Nuestra Señora de la Peña en Sepúlveda, se repite la escena del santo a caballo, volviéndose para partir con su espada la capa que sujeta al pobre¹⁹. En un capitel de la iglesia de Tuesta (Álava), de nuevo podemos ver la tan repetida escena con Martín a caballo partiendo la capa a un pobre semiarrodillado, escena que se encuentra junto

15. En Puigbó (Museo de Vich) hay cuatro escenas de la vida de Martín: Martín a caballo parte la capa a un pobre (superior izda.) acompañado de un clérigo resucita a un joven (inferior izda.), muerte del santo acompañado de dos clérigos y un ángel (inferior dcha.), y subida del alma (superior dcha.). El de Chía (Huesca) (Museo Arte Cataluña) está dedicado completamente a San Martín: el centro presidido por Martín sedente con hábitos de obispo, en el lateral superior izquierda reparte a caballo la capa a un pobre, inferior derecha la curación a un personaje y aparición de la Virgen con el niño, en el superior derecha una misa y en el inferior derecha la muerte del santo con la aparición de un demonio; en Rialp de Noguera aparece en el centro Martín vestido de obispo, San Martín montado a caballo, la misa de San Martín, cura de un enfermo y muerte junto al demonio; en el frontal de San Martín aparece Martín montado a caballo, Cristo presentándose a San Martín, San Martín de obispo con dos acólitos y muerte de Martín, vid. SUREDA, J., *op. cit.*, pp. 334, 341, 344 y 345.

16. La recoge SAUVEL, T., *op. cit.*, figs. 5 y 6.

17. GÓMEZ MORENO, Manuel, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, Madrid 1946, pp. 9-10, recoge la inscripción que la rodea: QUI SQUIS ADES QUI MORTE CADES NRA PLEGE PLORA SUV QUOD ERIS QUOD ES TRE FVI PRO ME PRECOR ORA E M CC XXXII P M F y la traduce de la siguiente manera: *Quien quiera que vengas, tú que caerás en la muerte, atiende y deplora la nuestra. Soy lo que serás; lo que eres en el tiempo fui. Ora por mí, te ruego. Era 1232*. Gómez Moreno identifica el sueño de Martín como una segunda escena fúnebre (la primera aparece en la caja del sepulcro).

18. UPMANN, Erika, "Algunas notas sobre los capiteles historiados de San Martín de Segovia", en *Archivo Español de Arte*, 28 (1955), pp. 55-71.

19. La escena la recoge RUIZ MONTEJO, Inés; *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, pp. 266-267 aunque la identifica como una representación del combate de Roldán y Ferragut.

a dos demonios que luchan entre sí y junto a una boca de Leviatán en la que otros demonios introducen a los condenados.

En Navarra volvemos a encontrar este tipo en varias representaciones. En San Miguel de Estella, en una dovela de la portada junto a escenas hagiográficas de otros santos, San Martín parte la capa a un pobre con escarcela que se sitúa delante del caballo (foto 8).

En la catedral de Tudela se representa en la portada norte y en un capitel del claustro. En la portada, donde se desarrolla el más completo ciclo navarro de la vida de San Martín, en la escena de la caridad, un pobre semidesnudo y con escarcela recibe la capa de un Martín a caballo (foto 9); en el capitel siguiente Cristo nimbado y rodeado de dos ángeles despliega la capa; y por último, en el tercer capitel se representa a Martín con hábitos de obispo con tres personajes desnudos que deben aludir a diferentes milagros del santo (foto 10). Esta última identificación ha planteado algunas dudas al relacionársele también con San Nicolás, concretamente con la liberación de tres niños²⁰. No obstante, el hecho de que en los capiteles del lado izquierdo se representen tres momentos de la vida de San Juan Bautista hace lógica la identificación en el lado opuesto de tres momentos de una misma historia. En este sentido, se ha señalado que correspondería a las tres resurrecciones que hace Martín²¹. Sin embargo, no hay nada concreto que nos haga entender que son resurrecciones. Posiblemente, se trata de una forma genérica de mostrar el poder taumaturgo del santo, aspecto que es constante y una de las bases argumentales en la *vita* de Sulpicio Severo²².

En el capitel del claustro se reproduce también la escena de la caridad con el santo a caballo y el pobre, en un primer momento recibiendo la clámide y seguidamente cubriéndose con la capa (foto 11). En el lado opuesto del capitel Cristo, como hemos visto en la portada, muestra la capa franqueado por dos ángeles (foto 12).

Por último, en el monasterio de Irache, se representa la escena de la caridad con las características habituales de Martín a caballo volviéndose para dar la capa al pobre (foto 13). Pero el capitel queda enriquecido con la inclusión del sueño de Martín: Cristo aparece sobre una nube mostrando el manto, mientras Martín aparece durmiendo en un lecho (foto 14)²³.

20. MADRAZO, P. de, *España, sus monumentos y sus artes. Navarra y Logroño*, vol. III, p. 360; BIURRUN, T., *op. cit.*, p. 535.

21. URANGA, *op. cit.*, p. 169; LOJENDIO, *op. cit.*, p. 239; GINÉS SABRÁS, M^a Antonia, "Los programas hagiográficos en la escultura monumental de Navarra", en *Príncipe de Viana* 183 (1988), señala que se trataría de tres escenas de la vida de Martín (igual que en el lado opuesto hay tres de San Juan) que podrían relacionarse con las tres resurrecciones que hace el santo según el texto de Santiago de la Vorágine, aunque cree más probable que se trate "de una interpretación personal del milagro de San Martín", p. 44.

22. Las resurrecciones, exorcismos y curaciones son uno de los principales ejes compositivos de la *Vita Martini*. Las resurrecciones que realiza Martín son las del catecúmeno (pp. 266-269), la del esclavo de Lupicin (pp. 270-271) y la del sirviente del monasterio que se hirió con el cuerno de un buey (pp. 298-301). Las curaciones y exorcismos son más abundantes: la curación del paralítico de Treves (pp. 286-289), la curación del hijo de Arborio (pp. 292-295), la pérdida de visión en un ojo de Paulino de Nola (pp. 292-295), la curación del leproso de París (pp. 292-293), el exorcismo al esclavo de Tetradio (pp. 288-291), etc. (Las páginas entre paréntesis corresponden a Sulpice Severo, *op. cit.*).

23. CROZET, René, "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragón", en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7 (1964), p. 329.

Una postura intermedia entre los dos tipos vistos hasta ahora es la de Martín a pie partiendo la capa, pero acompañado del caballo. En una *Vita Martini* de la Biblioteca de Tours se recoge la escena de Amiens de esta manera y a Cristo en la parte superior mostrando la clámide acompañado de dos ángeles sobre el lecho de Martín (fig. 5)²⁴. De similares características iconográficas son las pinturas de San Martín de Zillis (Schweiz-Suiza). Las alusivas a San Martín recogen el momento de la caridad, la primera con el caballo sin jinete y la segunda con el santo partiendo la capa a un pobre semidesnudo (fig. 16)²⁵.

En varias ocasiones hemos visto que la representación de la partición de la capa va acompañada de la escena de la aparición de Cristo en el sueño de Martín. Sulpicio Severo relata que a la noche siguiente de entregar la mitad de su clámide, Cristo se le apareció en sueños rodeado de ángeles y vestido con la capa que Martín había entregado al pobre²⁶. Ya hemos mencionado los casos de la portada norte de Tudela, el capitel del claustro de la misma catedral que muestran ambos momentos, el sacramentario de Fulda, la *Vita Martini* de la Biblioteca de Tours y el capitel de Irache, donde se incluyen además el momento del sueño de Martín. Pero quizás la representación más conocida sea la del capitel del claustro de Moissac, donde una inscripción en el cimacio, sobre la representación de la escena de la caridad de San Martín, recoge el mismo texto que Sulpicio Severo pone en boca de Cristo y que antes hemos mencionado: *Martinus adhuc catecumenus hac me veste contextit*.

Un aspecto interesante del pobre al que Martín cede la mitad de su capa, es que junto a Job y Lázaro se van a convertir en los modelos iconográficos más importantes de la pobreza y marginalidad. La desnudez y las deficiencias físicas que normalmente presentan estos tres personajes van a ser el paradigma de todos aquellos individuos que permanecen al margen de los vínculos sociales. En efecto, uno de los aspectos que definen la iconografía de Job es su enfermedad, mostrado normalmente desnudo con llagas por todo el cuerpo, como en el capitel procedente de la catedral de Pamplona. Lázaro, al igual que Job, se muestra desnudo y con heridas que son lamidas por un perro en numerosas imágenes²⁷. Por lo que respecta al pobre que encuentra Martín, éste va normalmente semivestido y posee un elemento que le diferencia de sus compañeros testamentarios; esto es, que en ocasiones es mostrado como un viajero, es decir, su marginalidad y pobreza se define o bien por la enfermedad y semidesnudez como en Job o Lázaro, o bien por su carácter de personaje itinerante. En este sentido es especialmente representati-

24. La recoge y reproduce SAUVEL, T., *op. cit.*, p. 172 y fig. 4.

25. MURBACH, Ernst, "Zillis", en *FMR*, 9 (1982), pp. 31-52; BLANKE, Huldrych, "Bernhard von Clairvax und Zillis", en *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 49 (1992), pp. 321-329, esp. 326-327.

26. *Nocte igitur inseguta, cum se sopori dedisset, vidit Cristum chlamydis suae, qua pauperem texerat, parte vestitum*, SULPICIO SEVERO, *Vita Martini*, *op. cit.*, p. 258.

27. Sobre las deficiencias físicas y las características de Job, Lázaro y Martín como paradigma de la pobreza ver GARNIER, François, "Figures et comportements du pauvre dans l'iconographie des XII y XIIIe siècles", *Horizons marins, itinéraires spirituels (V-XVIII siècles)*, vol. I *Mentalités et sociétés*, París 1987, pp. 303-318; LABANDE-MAILLEFERT, Yvonne, "La pauvreté dans l'iconographie romane", en *Etudes sur l'histoire de la pauvreté (Moyen Age XVIe siècle)*, t. I, París 1974, pp. 319-343.

va la escena de la caridad de San Martín en Parma antes mencionada, donde el santo, semidesnudo y con escarcela, va acompañado de una inscripción que le identifica como peregrino²⁸. La identificación entre pobre, viajero, extranjero y peregrino es frecuente en la literatura medieval y en general, en el ámbito de la marginalidad están incluidos tanto los pobres como los peregrinos²⁹.

Ya hemos señalado que en la *Vita Martini* es Cristo el pobre con el que comparte la capa, más aún, Cristo se hace pobre cada vez que se practica la caridad³⁰. En este sentido, es interesante, desde el punto de vista iconográfico, recalcar el papel de peregrino que a través de la escarcela y del hatillo colgado del bordón se le asigna al pobre que recibe la capa -tal y como hemos mencionado en Unx, Santo Domingo de la Calzada, Tudela, Estella, Parma, sepulcro de Las Huelgas, etc.-, porque así es como vamos a encontrar en ocasiones a Cristo³¹: en Autun en el capitel de la curación del ciego de Jericó Cristo lleva bordón y esportilla; pero de mayor importancia son las numerosas escenas de los peregrinos de Emaús donde el bordón y la esportilla es un atributo frecuente, como en un marfil de origen leonés del Museo Metropolitano de New York, el relieve del claustro de Silos, en la Biblia de Avila (B.N. Madrid vitr. 15, fol. 350)³², en un capitel del claustro de Santa María de Tudela, en el claustro de Saint-Trophime de Arles, en el salterio de San Albans, en un capitel del pórtico de San Esteban de Segovia, en una vidriera de Chartres, etc. (fig. 7)³³. Esta

28. Vid. supra n. 13, QUINTAVALLE, Arturo Cario, *Benedetto Antelami, op. cit.*, p. 37, fig. 14.

29. Para la identificación entre pobre y peregrino véase LÓPEZ ALONSO, Carmen, *La pobreza en la España medieval* Madrid 1986, pp. 58-59; VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA, URÍA, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Pamplona 1948, vol. I, p. 287 y ss.; MOLLAT, Michel, *Pobres, humildes y miserables en la Edad Media*, México 1988, pp. 86 y ss.; GUGLIELMI, Nilda, "Reflexiones sobre la marginalidad" en *Anuario de estudios medievales*, 20 (1990), pp. 322-323; LADNER, G. B., "Homo viator: Medieval Ideas on Alienation and Order", en *Speculum* 43 (1967), pp. 235 y ss. LE GOFF, Jacques; "Los marginados en el occidente medieval", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona 1985, pp. 129-135; Id. "Algunas observaciones sobre cuerpo e ideología en el Occidente medieval", en *Lo maravilloso, op. cit.*, pp. 40-43.

30. *Quamdiu fecistis uni ex minimis istis, mihi ficistis, se in paupere professus est fuisse vestitum*, SULPICIO SEVERO, *Vie de San Martin, op. cit.*, p. 258, que recoge el texto de Mateo 25, 40.

31. Sobre la escarcela, en el *Veneranda Dies* del *Codex Calixtinus* se explica su forma, material y significado, vid. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, ed. MORALEJO, A., TORRES C. y FEO, J., Santiago de Compostela 1951, pp. 204-205.

32. En el resto de la hoja miniada se representa a las tres marías ante el sepulcro, la bajada a los infiernos, el Noli me tangere y la escena de los discípulos de Emaús (B. N. Madrid, vitr. 15, fol. 350).

33. Para el capitel de Autun vid. TERRET, Víctor, *La sculpture Bourguignonne aux XIIe et XIIIe siècles. Ses origines et ses sources d'inspiration. Autun*, Autun 1925, p. 42 y pl. 46; Para Silos, el marfil leonés del Museo Metropolitano, el claustro de Tudela y la Biblia de Avila, vid. MORALEJO, S., "El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación", en *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y el claustro*, Silos (Burgos) 1990, p. 205 y nn. 10 y 11; para la vidriera de Chartres vid. MALE, E., *L'art religieux du XIIe siècle en France*, París 1922, pp. 137-139; recogemos todos los ejemplos citados en GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, "Viajeros en el arte románico: una iconografía de pobres y peregrinos", en *V Curso de Cultura Medieval, "Viajes y viajeros en la España medieval"* (20-25 Sep. 1993), Aguilar de Campoo (en prensa).

iconografía que parte de unos modelos sacros va a convertirse en el tipo característico de pobres y peregrinos³⁴.

Otros santos adoptarán la misma fórmula iconográfica de repartir parte de su vestimenta siguiendo la tradición inaugurada por Sulpicio Severo con San Martín, y apoyados principalmente de los textos neotestamentarios de la caridad. Un ejemplo hispano conocido y que evoca la escena de la caridad de Martín es el de San Millán, que partió su cogulla para dársela a dos pobres, momento que fue recogido en uno de los marfiles del arca de sus reliquias³⁵.

LUCHA CONTRA DOS DEMONIOS

Los demonios que nos aparecen en el capitel exterior derecha de San Martín de Unx (fotos 6 y 7) responden a la iconografía del demonio que se va a extender durante el siglo XII a lo largo de toda la geografía europea. El demonio románico va a alcanzar su desarrollo durante este periodo, dándose una búsqueda para fijar la imagen del enemigo de Dios, siendo uno de los casos en los que la imagen va a estar influenciada tanto por la imaginaria popular como por otras influencias más cultas³⁶.

34. La adopción de los modelos iconográficos del *homo viator* tiene dos variantes bien conocidas y en apariencia opuestas: una sacra que se utiliza en ocasiones en las escenas de los reyes magos, huida a Egipto, marcha de Jacob a Egipto, marcha de Tobías con el ángel Rafael, peregrinos de Emaús, etc.; y otra que tradicionalmente se identifica con los campesinos y gente de extracción popular, modelos que se fundirán en la iconografía de los peregrinos, vid. GÓMEZ GÓMEZ, A.; *op. cit.*

35. Desgraciadamente es una de las placas de marfil desaparecidas, que conocemos gracias al texto de SANDOVAL, Prudencio, *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso padre San Benito*, Madrid 1601, quien recoge la descripción de este panel de la siguiente manera: "En el tercer compartimento está el bienaventurado San Millán partiendo la manga de su cogulla, y dándola a dos pobres, y unas letras: De manicis suae tunicae: de las mangas de su túnica, que es lo del. Debaxo desta figura están dos pobres dando de palos a otro pobre que recibió la manga de la cogulla, y un rétulo: De pallio pauperibus erogato, que es, de la capa que dio a los pobres, que es lo del", fol. 23v. Sobre los marfiles ver PEÑA, J., *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1978; HARRIS, Julie, A., *The Arca of San Millán de la Cogolla and its Ivories*, Pittsburgh 1989, Id. "Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 9 (1991), pp. 68-85, señala que el programa iconográfico proporciona además de datos sobre el santo "la confirmación de su *locus sanctus*, esperanza de redención para el desamparado espiritualmente y esperanza de curación para el enfermo". Los ecos entre la vida de San Millán y la de San Martín son especialmente coincidentes, dándose en las dos numerosas curaciones, resurrecciones, exorcismos, enfrentamientos con el diablo, sueños milagrosos y ambos son discípulos de santos importantes, Hilario y Felices respectivamente.

36. Aunque la iconografía del demonio que se da en el románico es bastante nueva, tiene un origen próximo en la miniatura Alto medieval. Hay, pues, un precedente que a lo largo de los siglos IX y X, primero en Bizancio y más tarde en las representaciones altomedievales va a servir de base para la creación de esta iconografía demoníaca medieval. Al respecto vid. YARZA, J.; "Del ángel caído al diablo medieval" en *Boletín Seminario Arte y Arqueología Universidad de Valladolid*, XLV (1979), pp. 299-317, donde sitúa el tema haciendo un recorrido por las representaciones del demonio anteriores al románico, con abundante bibliografía. Del mismo autor un poco más reciente, con amplia bibliografía y abundante repertorio demoníaco en "La presence du diable dans l'art román espagnol: forma, déguisement, role" en *Demons et merveilles au Moyen Age*, Niza, 1990, pp. 195-241.

La tradición iconográfica de los demonios románicos tiene más de una fuente. Por una parte tenemos la tradición del demonio como enemigo vencido procedente de época romana. Éste es un demonio que va a tomar los rasgos del "otro". De esta tradición romana pasará en la Alta Edad Media a la ilustración de los Beatos. El ángel caído, el demonio encadenado va a ser un personaje que encarna la sumisión, el enemigo vencido. Esta tradición se completará con un demonio pequeño, negro, una especie de bufón que va a tener su base literaria en la descripción del diablo que hacen los Santos Padres del desierto.

Los demonios de San Martín de Unx presentan casi todas las características principales de los demonios románicos: cuerpo semi-humano, garras de animal, cabeza de ave o de bestia rapaz, colmillos, etc. No sabemos exactamente cuándo se crea concretamente esta iconografía, que en el caso hispano cuenta con importantes precedentes en los Beatos o en la evoraria, aunque con unos modelos muy limitados.

Martín en el lado izquierdo del capitel, armado con una espada en una mano, sujeta con la otra el cabello de un demonio³⁷. Este tiene cabeza de pájaro, cola y garras en los pies, viste brial corto y levanta por detrás los brazos hacia otro demonio que le sujeta o ata los brazos. Este segundo diablo, que se encuentra arrodillado, tiene semejantes características fisionómicas que el anterior (fig. 8).

De especial semejanza formal con Unx tiene un capitel de Santa María de Uncastillo. Allí un ángel con espada sujeta por el cabello a un demonio que es maniatado por otro que se coloca encima de él (fig. 9). La identificación de este capitel no está del todo clara. La primera relación parece estar con una escena de San Miguel luchando contra el demonio, sin embargo la presencia de un segundo diablo que lucha con el otro complica la escena; por otro lado, la presencia de este capitel aislado, sin ningún referente, no ayuda en la identificación. En un capitel de la iglesia de San Martín de Uncastillo (fig. 10) dos demonios adoptan una posición y unas características formales similares a las de Unx, lo que refuerza las relaciones entre Uncastillo y la iglesia navarra.

Una de las peculiaridades de los demonios del capitel de Unx es la rica vestimenta que llevan. Aunque la iconografía más común nos presenta al diablo desnudo, existe una gama de vestidos con los cuales nos aparece el enemigo de dios. El más común sería un vestido de llamas que a veces se confunde con una piel de animal, como en Plaimpied, uniendo el carácter

37. El acto de la lucha entre dos personajes de diferente condición en la que uno de ellos agarra por el cabello al otro, al tiempo que con la otra mano sostiene un arma es un prototipo frecuente durante toda la iconografía de la Edad Media. PERRIER, Danièle, *Die Spanische Kleinkunst des 11. Jharhunderts. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur*, Aachenar Kunstblätter 1984, pp. 118-120, señala las semejanzas entre el marfil del arca de San Millán de la Cogolla, en la escena de Leovigildo en su lucha contra los cántabros -Ubi Leovigildo rege cántabros occidit- con una miniatura del Beato de Burgo de Osma (ms. 1, fol. 114), del Beato en la Biblioteca Corsini en Roma (lat. 369, fol. 126), del Beato de Saint Server (fol. 155), todos correspondientes al texto de Apoc. XI, 7-10, cuando el Anticristo mata a dos testigos, enfrentamientos que adoptan la misma postura que hemos visto en San Martín de Unx. Pero esta posición se amplía en otras escenas, entre las que el sacrificio de Isaac es una de las más recurrentes.

infernol del demonio y los castigos del infierno. Otra variante de este demonio vestido lo tenemos en los demonios que aparecen con faldillas de fuego como en Issoire, Notre Dame du Port en Clermont Ferrand, con faldilla en Souillac, Trois Palis, Saint Myon. En otros casos como en Narbone nos aparece con una especie de pantaloneta, pero en ninguna ocasión hemos encontrado el tipo de faldilla de Unx.

No ocultamos que la escena del enfrentamiento con los dos demonios en San Martín de Unx es difícil de identificar con un pasaje concreto de la *vita Martini*. Si bien es verdad que una de las características que destaca de Martín son sus numerosos enfrentamientos con el demonio, no hemos encontrado ningún momento de la *vita* que se ajuste a los dos diablos del capitel de Unx. En efecto, a pesar de las numerosas luchas con el maligno, bien en su propia forma o disfrazado de diferentes maneras (*sive se in propria substantia contineret, sive in diversas figuras nequitiae transtullisset, qualivet ab eo sub imagine videretur*)³⁸, en ningún momento se narra un enfrentamiento con dos diablos³⁹.

La primera ocasión en la que el demonio se le aparece a Martín es en Milán, donde el diablo se presenta en forma humana (*humana specie adsumpta*); en esta ocasión el diablo le dice que a cualquier parte que vaya tendrá al diablo ante él (*quocumque ieris vel quacumque temptaveris, diabolus tibi adversabitur*)⁴⁰. En otras ocasiones la presencia del diablo se realizaba a través de supersticiones o creencias paganas. Este es el caso del pino que adoraban los gentiles y que estaba dedicado al demonio (*quia esset daemonei dedicata*); la fuerte negativa de los campesinos a cortar el árbol es rota a cambio de que al talarlo Martín se ponga debajo del pino, cosa que hace pero lejos de aplastarle el pino sagrado se inclina hacia los campesinos⁴¹. Esta escena, aunque no hizo fortuna en la iconografía románica, cuenta con un capitel en San Lázaro de Vézelay (fig. 11) y con una inicial miniada en un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Tours (fig. 12)⁴². También son varias las escenas en las que el santo en su lucha contra la idolatría derriba templos paganos, como en la ocasión en la que ante la negativa de los habitantes de la aldea llamada el "Leproso" a destruir un templo, Martín se cubrió con cilicio y ceniza durante tres días, orando y ayunando, por lo que dos ángeles acudieron en su ayuda para destruir el templo pagano⁴³.

En otro pasaje, el demonio se introduce en la celda de Martín con un cuerno de buey ensangrentado por la herida que le había hecho a un sirviente del monasterio, al cual Martín le devolvió la vida⁴⁴.

38. SULPICIO SEVERO, *op. cit.*, pp. 298-299.

39. Sobre el enfrentamiento de Martín con el diablo vid. FONTAINE, J., *op. cit.*, pp. 906-1042. Vid. así mismo, BLÁZQUEZ, J. M.², "La demonología en la *Vida de Antonio* de Anastasio, de *Martín de Tours* de Sulpicio Severo, de *Hilarión de Gaza* de Jerónimo, en la *Historia Lausiaca* de Palladio, y en la *Vida de Melania* de Geroncio", en *Héroes, semidioses y daimones. Primer encuentro-coloquio de ARYS*. Madrid, 1992, pp. 311-345, especialmente 326-330.

40. SULPICIO SEVERO, *op. cit.*, pp. 264-265.

41. SULPICIO SEVERO, *op. cit.*, pp. 280-281, en esta ocasión se hace explícita la identificación entre el ídolo pagano y el diablo (*quia esset daemonei dedicata*).

42. Bibl. Municipal de Tours, ms. 193, fol. 78v; la reproduce SCHMITT, Jean-Claude, *Historia de la superstición*, Barcelona 1992, (París 1988), p. 32.

43. SULPICIO SEVERO, *op. cit.*, pp. 284-285.

44. SULPICIO SEVERO, *op. cit.*, 298-301.

Como ya hemos indicado, el diablo se presenta en ocasiones disfrazado de las más curiosas formas para tentar o burlarse de Martín, como cuando aparece transfigurado de Júpiter, Mercurio, Venus o Minerva (*Nam interdum in Iobis personam, plerumque Mercuri, saepe etiam se Veneris ac Minervae transfiguratum vultibus offerebat*)⁴⁵. En otra, el diablo se presenta vestido de púrpura, coronado con una diadema de oro, con piedras preciosas y calzado con sandalias de oro, diciendo que era Jesucristo. El embuste, lógicamente, no dio su fruto porque Martín le replicó que Cristo vendría no vestido de púrpura sino con el peso de la cruz⁴⁶. Esta escena quizás sea la que se representa en las pinturas del Panteón de San Isidro de León. Aquí aparece la imagen de un demonio con Martín, ambos identificados por una inscripción SCS MARTINUS DIXIT: VADE SATANÁS. Aparte de la aclaratoria inscripción, esta imagen realza las diferencias entre el santo y el demonio por las diferencias de tamaño y por el color negro del diablo, característica negativa que identifica en ocasiones al demonio. Aquí viste un rico traje largo, elemento que le identifica o bien con el pasaje antes mencionado, cuando el diablo se hace pasar por Cristo, o bien con alguno de los dioses antiguos en los que el diablo se convierte en algún momento⁴⁷. En las pinturas de Zillis, tres de las representaciones dedicadas a la vida de Martín, recogen este momento de una manera bien gráfica, al dedicar al diablo dos escenas; en la primera, el demonio con corona y ricamente ataviado se presenta ante Martín, en la segunda el demonio se le aparece tal como es (fig. 6)⁴⁸.

En la mayoría de las ocasiones la presencia del diablo aparece de forma genérica y en otras el maligno es acompañado de otros diablos. Así aparece cuando se difunde el falso rumor de un inminente ataque de los bárbaros que al final descubre Martín que eran el demonio y otros diez diablos quienes habían difundido ese rumor para que el santo se alejara de la ciudad⁴⁹. Más recurrente es el momento en el que Martín se enfrenta al diablo a través del exorcismo del siervo del procónsul Tetradio, que promete hacerse cristiano si el demonio es arrojado del poseso, lo que ocurre al poner Martín sus manos sobre el siervo (*Ita Martinus, inposita manu puero, immundum ab eo spiritum eiecit*)⁵⁰. En cierta ocasión retó al demonio que tenía poseso a un joven a que mordiera los dedos de Martín, y de nuevo el demonio huyó, dejando esta vez un fétido olor tras de sí⁵¹. No faltan ocasiones en las que a través de los animales se ven determinados comportamientos propios del demonio, como en la escena de los cuervos que atrapan a los peces, demostrando Martín su

45. SÚLPICIO SEVERO, *op. cit.*, pp. 300-301.

46. SÚLPICIO SEVERO, *op. cit.*, pp. 306-309.

47. DEVISSE, Jean, *L'image du noir dans l'art occidental. Des premiers siècles chrétiens aux "grandes découvertes"*, Lausanne 1979, p. 69 y n. 302 se refiere de forma genérica a la representación de San Isidoro de León haciéndola deudora de Sulpicio Severo, dudando entre el pasaje de Milán o cuando se le aparece disfrazado de Cristo; SUREDA, Joan, *La pintura románica en España*, *op. cit.*, p. 167 mantiene la postura del diablo disfrazado de Cristo; YARZA LUACES, Joaquín, "La présence du diable...", *op. cit.*, p. 204, mantiene la identificación con uno de los dioses antiguos.

48. Las otras dos representaciones, además de la caridad ya mencionada, son la consagración como diácono y una curación, vid. supra n. 25.

49. SÚLPICIO SEVERO, *op. cit.*, pp. 291-293.

50. SÚLPICIO SEVERO, *op. cit.*, pp. 288-291.

51. SÚLPICIO SEVERO, *op. cit.*, pp. 290-291.

poder sobre las aves al ordenarles que abandonasen el río por utilizar las tácticas de los demonios que atrapan a los incautos e ingorantes (*forma, inquit, haec daemonum est: insidiantur incautis, capiunt nescientes, captos devorant exsaturarique e non queunt devoratis*)⁵².

El final de su vida es especialmente importante en su lucha con el demonio. Sulpicio Severo narra que ante el umbral de la muerte de Martín, éste vio al diablo que se le acercaba, y le dijo que nada obtendría de él porque estaba seguro de ser recibido en el seno de Abraham, e instante después expiró (*Haec locutus diabolum vidit propter adsistere. "Quid hic, inquit, adstas, cruenta bestia? Nihil in me, funeste, reperies: Abrahae me sinus recipit"*)⁵³. Posiblemente ésta es, después de la escena de la caridad la más importante y representada en el arte. La forma de mostrar la muerte de un santo y su ascenso al seno de Abraham pertenece a un prototipo de la antigüedad que se va a repetir en el arte románico con escasas variantes: un personaje muerto en el lecho, unos ángeles que elevan el alma y en ocasiones plañideras y eclesiásticos celebrando las exequias del difunto. En el caso de la iconografía de Martín, la presencia del demonio es la nota diferencial.

En San Martí de Mura (Barcelona), en el capitel de la portada que hace pareja con el de la caridad, se representa al santo tendido en un lecho, al diablo que le acomete con un tridente, dos monjes, uno con una cruz procesional y otro con un libro entre las manos, y el ascenso de su alma con dos ángeles (fig. 13).

También en el último registro del frontal de Chiá (Museo Arte de Cataluña) se va a Martín con nimbo en la cama y acompañado por dos monjes junto a un demonio con una serpiente entre las manos (fig. 14)⁵⁴.

Aunque ninguna de las luchas entre Martín y el demonio se ajusta literalmente al capitel de Unx, quizás tendríamos que pensar que el enfrentamiento con los dos demonios es una forma estereotipada de mostrar al primer santo que se enfrentó con el demonio. Las numerosas ocasiones en que Martín lucha con el diablo, bien sea directamente con él, ya a través de los ídolos paganos, bien mediante las exortizaciones, etc., hacen de él uno de los santos confesores que más se caracterizó por su lucha contra el diablo. Esta popularidad se tradujo tempranamente en los textos litúrgicos hispanos, donde existen himnos en el calendario visigodo que aluden explícitamente al poder de Martín sobre los demonios⁵⁵.

52. Sulpicio Severo, *op. cit.*, pp. 338-339.

53. Sulpicio Severo, *op. cit.*, pp. 342-343.

54. Vid. Cook, W. y Gudiol Ricart, J., *Pintura e imaginería románica, Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1980, p. 144; Sureda, J., *op. cit.*, pp. 341-342. En el frontal rosellonés de la Walter Art Gallery de Baltimore se incluye de nuevo la escena de San Martín (Cook, p. 132; Sureda, p. 345), dos de los cuatro registros del frontal de Puigbó recogen este momento si bien aquí falta la presencia del demonio (Sureda, p. 334).

55. García Rodríguez, Carmen, *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, Madrid 1966, pp. 341-342, señala concretamente en la fiesta del 11 de noviembre en el Oracional el oficio de la *completuria ad matutinum* y la *sacratio*; además nunca falta la referencia a la escena de la caridad.

En este sentido antes que creer que la fuerza del repertorio ha unido a las dos escenas de San Martín de Unx sin ningún tipo de relación iconográfica, pensamos que es más lógico ver en la propia advocación de la iglesia navarra, en la imagen de la caridad y en el enfrentamiento con los diablos un único medio de expresión, sin que el azar intervenga en este caso.

RESUMEN

En este artículo analizamos, a través de dos capiteles románicos de la iglesia de San Martín de Unx (Navarra), la iconografía de San Martín. Uno es el conocido tema de la caridad de San Martín, el otro un enfrentamiento genérico con el diablo.

SUMMARY

In this article we analyse, through two capitals from the church of San Martín de Unx (Navarra), the iconography of Saint Martin. One of them is the theme about the carity of Saint Martin, while the other subject is the confrontation against the devil.



Fig. 1. Sacramentario de Fulda. Partición de la capa y sueño de Martín.



Fig. 2. Catedral de Parma. Partición de la capa.

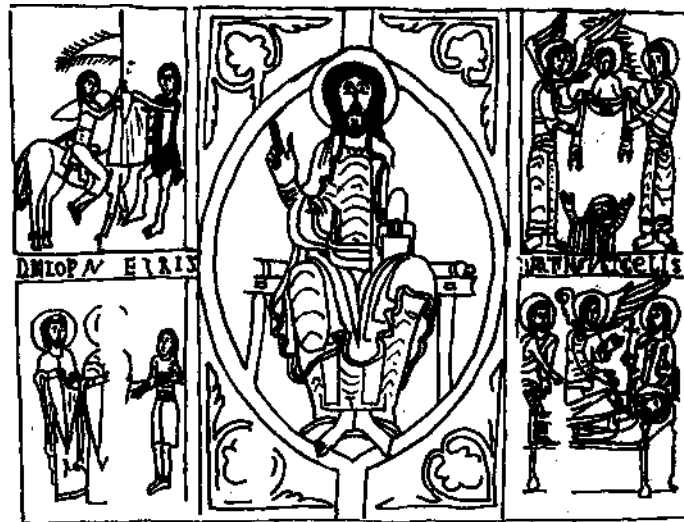


Fig. 3. Frontal de Puigbó. Escenas de la vida de Martín.

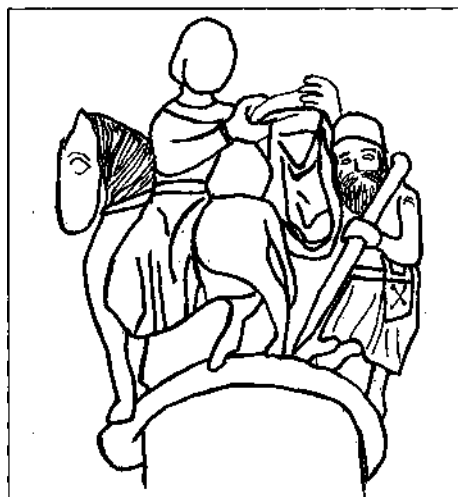


Fig. 4. Capitel de Santo Domingo de la Calzada. Partición de la capa.



Fig. 5. Biblioteca de Tours. Partición de la capa y sueño de Martín.

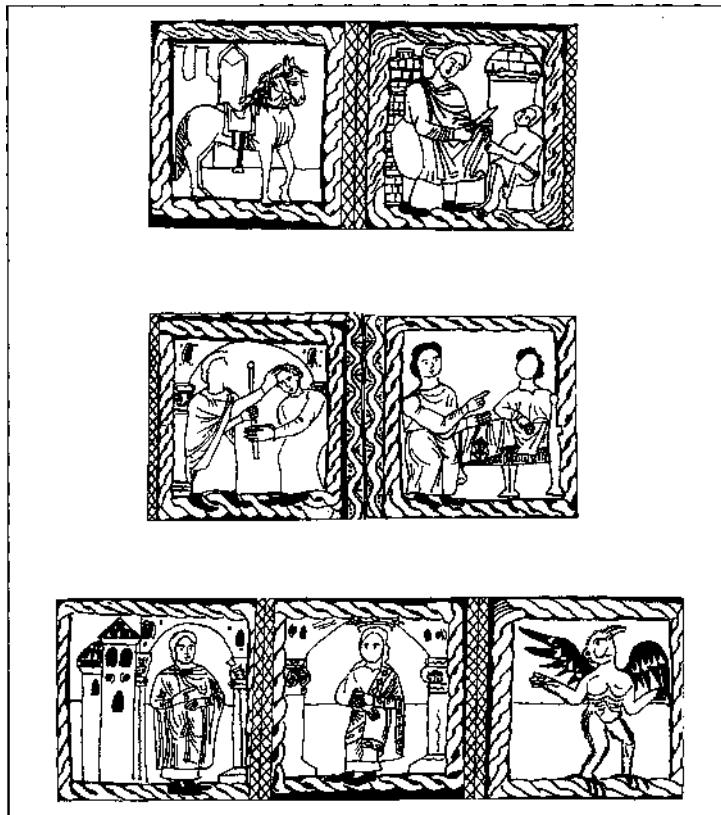


Fig. 6. Pinturas de la iglesia de Zillis. Escenas de la vida de Martín.

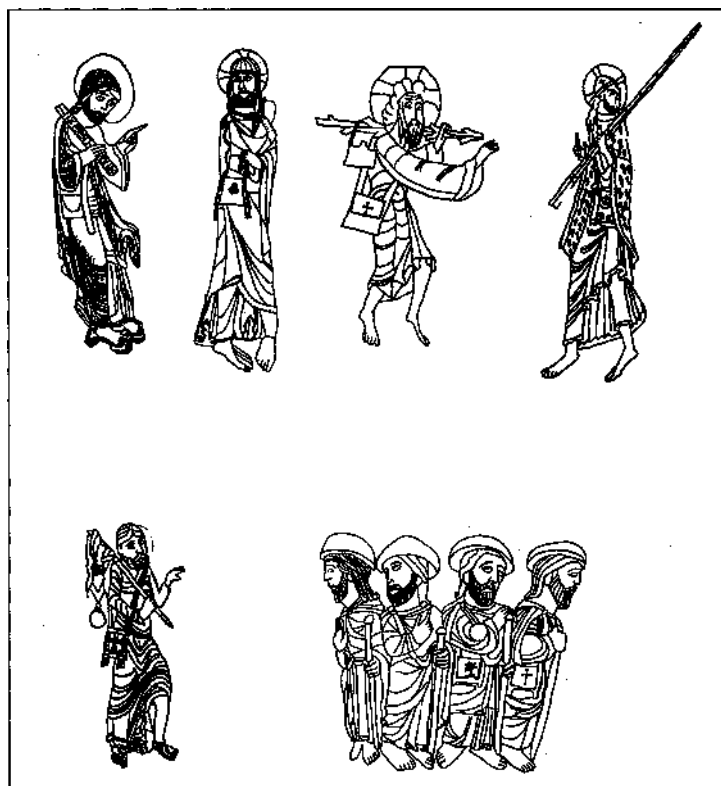


Fig. 7. Representaciones de peregrinos: a) San Lázaro de Autun, b) Silos, c) Biblia de Avila, d) Salterio de San Albans, e) Marfil leonés, f) Claustro de Tudela.

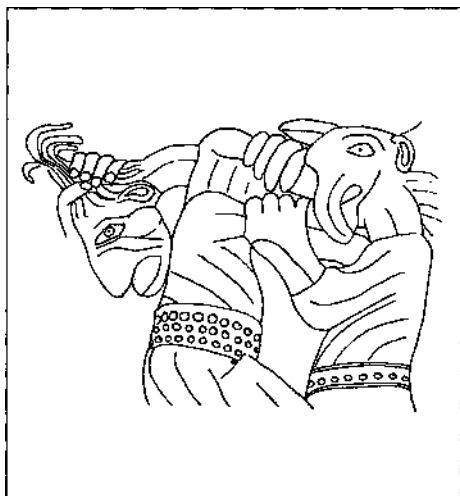


Fig. 8. Detalle del capitel de San Martín de Unx. Demonios.

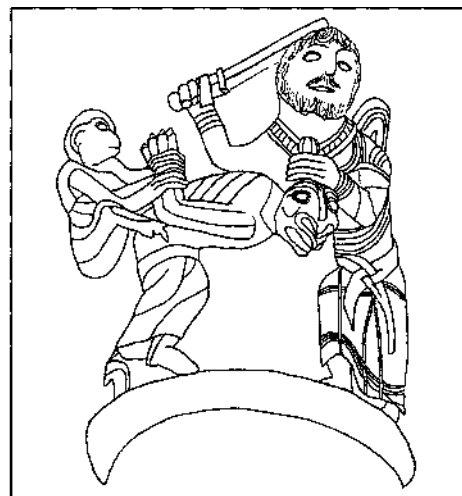


Fig. 9. Capitel de Sta. Mª de Uncastillo. Ángel luchando con demonios.

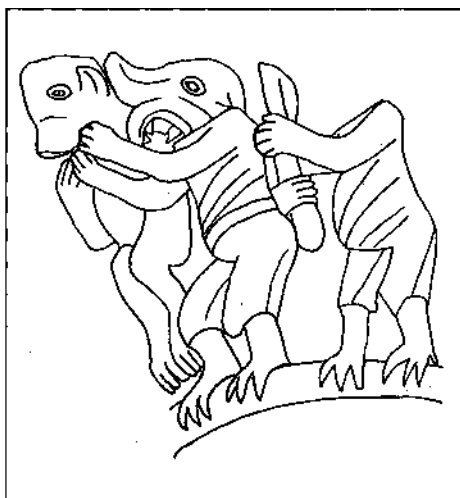


Fig. 10. San Martín de Uncastillo. Demonios.



Fig. 11. Capitel de Vézelay. Derribo del árbol sagrado.



Fig. 12. Biblioteca de Tours. Inicial miniada. Derribo del árbol sagrado.

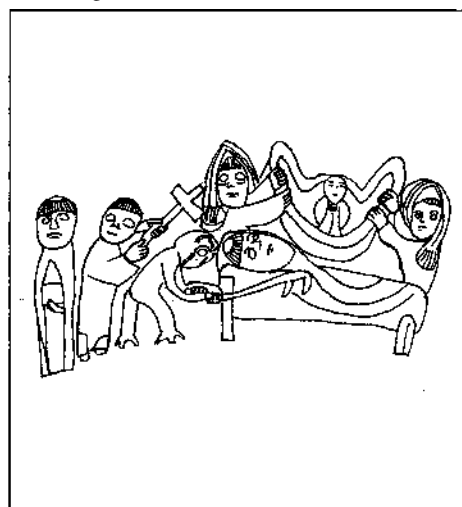


Fig. 13. Capitel de San Martí de Murá. Muerte de Martín.



Fig. 14. Frontal de Chiá. Escenas de la vida de Martín.

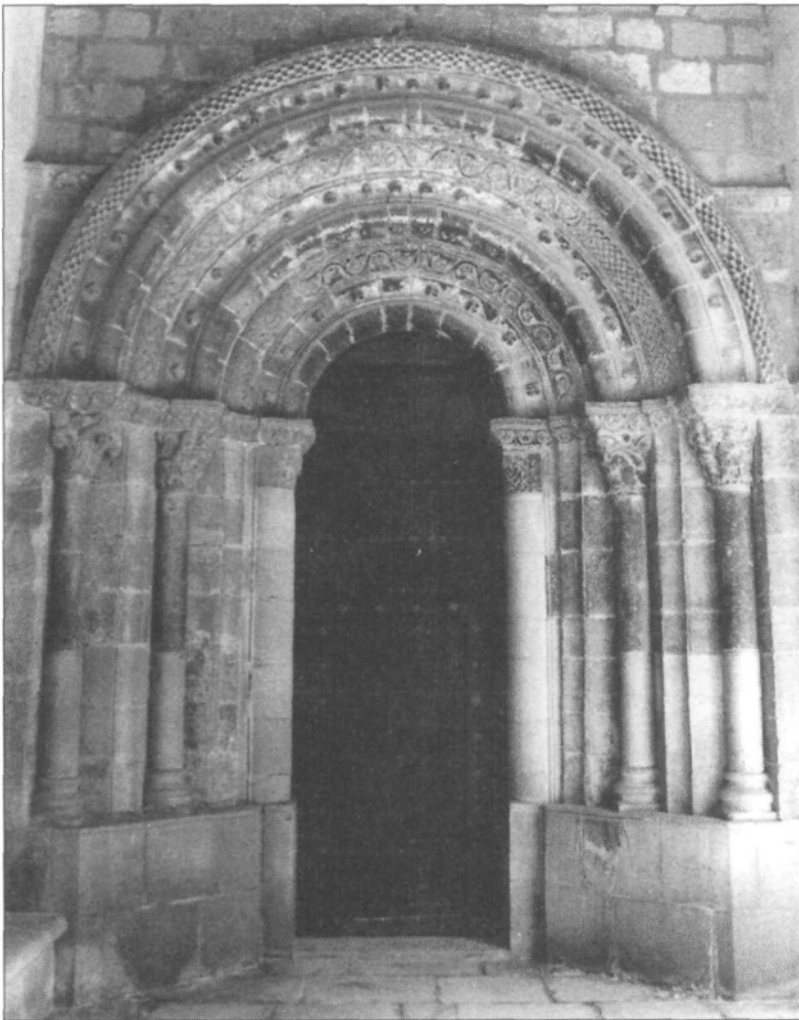


Foto 1. Portada de San Martín de Unx.



Foto 2. Capitel de San Martín de Unx. Sansón desquijarando al león.



Foto 3. Capitel de San Martín de Unx. Capitel vegetal.



Foto 4. Capitel de San Martín de Unx. Martín partiendo la capa.



Foto 5. Capitel de San Martín de Unx. Martín partiendo la capa.



Foto 6. Capitel de San Martín de Unx. Martín luchando con dos demonios.



Foto 7. Capitel de San Martín de Unx. Martín luchando con dos demonios.



Foto 8. Dovela de la portada de San Miguel de Estella. Martín partiendo la capa.



Foto 9. Capitel de la portada de la catedral de Tudela. Martín partiendo la capa.



Foto 10. Capiteles de la portada de la catedral de Tudela. Escenas de la vida de San Martín.



Foto 11. Capitel del claustro de la catedral de Tudela. Martín partiendo la capa.



Foto 12. Capitel del claustro de la catedral de Tudela. Cristo con la capa



Foto 13. Capitel de la portada de Irache. Martín partiendo la capa.



Foto 14. Capitel de la portada de Irache. El sueño de Martín.