

El libro sin páginas en el arte medieval

RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN
Universidad de A Coruña

INTRODUCCIÓN

El concepto de libro que tenemos se acerca mucho o coincide por completo con la definición que de él da el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua en su primera acepción: «Conjunto de muchas hojas de papel, vitela, etc. ordinariamente impresas que se han cosido o encuadernado juntas con cubierta de papel, cartón, pergamino u otra piel y que forman un volumen». Así entendido el libro es relativamente reciente, no anterior a la Edad Media, ya que antes había rollos, tabletas o epígrafes, más o menos explícitos, con datos puntuales de especial interés. No cabe duda de que nuestra idea de libro es, en buena medida, deudora de la invención de la imprenta por Gutenberg y de la impresión de textos, sobre todo de escritores clásicos y religiosos, a partir de los años centrales del siglo XV. Como en tantas otras ocasiones la magnífica invención de Gutenberg no estuvo exenta de polémicas, ni de quienes se aprovecharon de su genial idea y pretendieron apropiársela, cuando su labor se había limitado a perfeccionar algún aspecto relativo a la elaboración de los tipos móviles que le son consustanciales.

Sin embargo, es cierto que antes de la invención de la imprenta ya existían libros. Sus hojas, en Occidente, solían ser de pergamino, más adelante de papel, y estaban escritos a mano por pacientes y expertos calígrafos cuyo trabajo realizaban, en las obras más cuidadas, primorosos pintores que habitualmente ejecutaban composiciones de pequeño tamaño, casi siempre minuciosas, que recibieron la denominación de miniaturistas. A ellos correspondía la decoración de las letras capitales, así como la elaboración de los detallados dibujos que convertían en imágenes determinados pasa-

jes de los textos o, también, representaban a quienes habían solicitado o iba destinado el volumen y, a veces, al propio pintor o al copista¹.

Se trataba, pues, de obras artesanales, muy cuidadas y costosas que sólo estaban al alcance de unos pocos: reyes, personajes de la corte, dignidades eclesiásticas y, sobre todo, monasterios, en los que solía haber, al menos en los más importantes, un «scriptorium» en el que hábiles monjes copiaban despaciosamente tanto textos de los grandes autores de la Antigüedad, como otros más recientes de carácter religioso. Entre estos destacan las copias de la Biblia o de alguno de sus libros: evangelios y Apocalipsis, fundamentalmente, así como rituales propios para las celebraciones litúrgicas como, por ejemplo, los sacramentarios. La rareza y el valor material que estos libros alcanzaban los hacía piezas codiciadas, que eran objeto de especial regalo entre grandes personajes de la Iglesia, de la corte y los monasterios. Esta última circunstancia la reflejan con acierto algunas novelas y películas recientes de carácter histórico, entre las que cabe recordar la titulada *El nombre de la rosa*, cuya misteriosa trama gira en torno a la localización, consulta y posesión de un determinado volumen custodiado en un afamado monasterio.

No eran sólo estos libros de destacado valor histórico, cultural o religioso y, sobre todo, material los únicos que guardaban con especiales cuidados nobles y religiosos, ya fueran comunidades capitulares o monásticas, sino que también había otros de particular importancia para la supervivencia de catedrales y abadías por haberse copiado en ellos las donaciones y privilegios reales que constituían la base económica de la institución. Son los llamados libros becerro o tumbos en los que se copiaban tales documentos para asegurar su conservación y poder, así, exigir su cumplimiento. Claro que este proceso no se libraba de una cierta picaresca que llevaba, a veces, a introducir oportunas correcciones que pretendían un mayor beneficio para la comunidad. En estos libros tampoco faltan las ilustrativas miniaturas, ahora dedicadas a perpetuar el imaginario retrato de aquellos reyes y magnates que habían otorgado los privilegios y bienes que en ellos se relacionaban. Los ejemplos más cercanos y paradigmáticos de este tipo de libros se encuentran en los tumbos y códices que guarda el Archivo de la Catedral de Santiago².

Es obvio que en los casos precedentes el acceso al libro era muy restringido no sólo por su valor y rareza, sino también porque, además, de nada hubiera servido que estuvieran al acceso de la mayoría de las personas, ya que un porcentaje muy elevado

¹ Como ejemplo de lo dicho cabe recordar, sin salir de Galicia, la curiosa miniatura del «Diurno de Fernando I y Sancha», fol. 3vº, que representa la entrega de la obra a sus destinatarios, los reyes citados, por parte del copista. Véase reproducida dicha miniatura, entre otras publicaciones, en SICART GIMÉNEZ, Á., *Pintura medieval: La miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 27-37 y lám. II.

² Sobre ellos véanse, entre otras publicaciones: SICART GIMÉNEZ, *op. cit.*, pp. 45 y ss.; DÍAZ Y DÍAZ, M. C. - LÓPEZ ALSINA, F. - MORALEJO ÁLVAREZ, S., *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985.



Fig. 1. En el Tumbo A del Archivo de la Catedral de Santiago los textos se acompañan de miniaturas que representan a los reyes que los concedieron. Abajo, hallazgo del sepulcro apostólico por el obispo Teodomiro. Archivo Fco. Javier Ocaña.

era analfabeto, tanto en el mundo eclesiástico³ como en el seglar. Por eso, a veces, las miniaturas a página completa de algunos libros se dejaban expuestas sobre el altar para que fueran vistas por los fieles, quienes recordarían los textos y predicaciones alusivas escuchadas en las celebraciones litúrgicas.

La dificultad para transmitir información contrastaba, pues, con la necesidad que de ella se tenía desde siempre. Las imágenes habían funcionado como emisoras y portadoras de mensajes desde la prehistoria⁴ e incluso se grababan en los instrumentos que utilizaban para propiciar la caza de animales y, quizá también, facilitar otras informaciones hoy ininteligibles, confusas o discutibles. El refranero español lo resume de manera magistral al asegurar que una imagen vale más que mil palabras, lección bien aprendida por quienes hoy no cesan de bombardearnos con imágenes de todo tipo. Basta un ideograma para que al instante lo interpretemos y capturemos el mensaje que nos transmite.

LAS PRIMERAS IMÁGENES MEDIEVALES

Volvamos atrás en el tiempo. Las esculturas y relieves, tabletas, cilindros, papiros y telas con mensajes pintados o grabados no bastaban en la Edad Media, había que lograr que las misivas, especialmente las de contenido religioso, llegaran a quienes se dirigían y que, si era posible y parecía que sí, permanecieran siempre a la vista de los fieles. Como en tantos otros aspectos medievales el punto de partida se encuentra en Roma, heredera de las culturas anteriores y necesitada de contar sus fastos a todos los que llegaran a sus ciudades, en especial a la capital de su dilatado imperio. Los arcos de triunfo y sus relieves históricos, así como los que recorren los monumentales fustes de las columnas que se levantaban en los foros para conmemorar a los grandes personajes y sus victorias, les proporcionan a las imágenes un definitivo espaldarazo como

³ A modo de ilustración, resultan especialmente significativas las frases que la *Historia Compostelana* dedica a la situación de los canónigos de Santiago a la llegada de Diego Gelmírez a la sede compostelana. Sirvan de ejemplo, entre otras, las siguientes. Libro I, capítulo 20: «tomando por sus honorarios un maestro de dialéctica y retórica, nos puso bajo sus órdenes para que dejásemos los rudimentos de la infancia», p. 61. Más adelante, libro III, capítulo 36, se lee: «el obispo don Diego Peláez... constituyó en la misma iglesia veinticuatro canónigos, pero absolutamente ignorantes... después don Diego, primer arzobispo de dicha sede, puso al servicio perpetuo de la iglesia setenta y dos canónigos instruidos en el conocimiento de las letras», p. 475. Citas hechas de la edición española de SUÁREZ, M. - CAMPELO, J., Santiago de Compostela, 1950.

⁴ El valor de la imagen en el arte prehistórico ha sido especialmente destacada en las publicaciones de Leroi-Gourhan. Véanse al respecto LEROI-GOURHAN, A., *Prehistoria del arte occidental*, Barcelona, 1968; Ídem, *Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*, Madrid, 1984.

recurso didáctico. Los textos sólo los leían unos pocos; las imágenes tenían una lectura universal, sobre todo cuando las gentes a quienes se dirigían recibían durante las celebraciones litúrgicas las claves para interpretarlas.

La imagen, aunque muda, es expresiva por sí misma y su mensaje permanece en el tiempo, es, pues, un libro sin páginas que incluso descifran los que no saben leer. Pero también se tiene clara conciencia de que si esa imagen se acompaña de un breve y claro epígrafe, inspirado en los antiguos «tituli» que identificaban al propietario de las casas romanas, el mensaje se precisa y aumenta para quienes sean capaces de leerlo. El mundo paleocristiano se sirvió ya de los «tituli» para que los fieles reconocieran los lugares de culto⁵ y la Edad Media heredó y utilizó con frecuencia esta práctica para identificar representaciones que, de otro modo, sería imposible reconocer al no haberse generalizado todavía aquellos signos parlantes que permiten un fácil y seguro reconocimiento⁶. También en ciertos relieves una palabra grabada ayuda a identificar la escena representada y a su más exacta valoración. Así pues, el valor de las imágenes como contenedoras de mensajes fue fundamental durante la Edad Media, y si la imagen se asocia a un conciso texto de fácil lectura su significado se refuerza y clarifica.

La Edad Media cristiana fue heredera de la cultura romana y la adecuó a su ideología y necesidades específicas, a veces con un simple cambio en sus valores y significados, proceso que se produjo durante el período paleocristiano⁷. Algunos ejemplos son especialmente expresivos de ese cambio de contenido, no de modificación del icono que lo sustenta. Desde el siglo II imágenes anteriores son aceptadas por el cristianismo y se integran en su cultura: el pavo real sigue siendo un símbolo de inmortalidad; el fénix de la resurrección. Otros reciben un nuevo significado: la paloma de Venus pasa a significar la paz de Cristo; el cofre de Dánae el arca de Noé que resiste al diluvio.

Algunos de tales símbolos permanecen en el tiempo y llegan hasta nuestros días: espigas de trigo, ancla... pero quizá uno de los más antiguos pasa desapercibido ya que casi nadie repara en que el popular Cristo Buen Pastor⁸, que porta un cordero sobre sus hombros, es, formalmente, heredero del «moscóforo», imagen nacida y

⁵ CRIPPA, M. A. - ZIBAWI, M., *L'art paléochrétien*, Saint-Léger-Vauban - Paris, 1998, pp. 46 y ss.

⁶ Me refiero, como es obvio, a aquellos elementos que son habituales en las representaciones de un buen número de imágenes de santos y que la mayoría interpreta de manera inmediata. Por ejemplo, las llaves que suele portar san Pedro, las vestiduras de peregrino del apóstol Santiago, etc.

⁷ Sobre estos aspectos consúltense, entre otras publicaciones: KRAUTHEIMER, R., *Rome, portrait d'une ville 312-1308*, Paris, 1999, pp. 89-143; CRIPPA - ZIBAWI, *op. cit.*, pp. 17-41; FIOCCHI NICOLAI, V. - BISCONTI, F. - MAZZOLENI, D., *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, Regensburg, 1999, pp. 100-130.

⁸ CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca, 1997, vol. I, pp. 202-204.

difundida a partir de la escultura arcaica griega. En el mismo plano puede situarse la figura que levanta o separa sus brazos al orar que permanece viva en las iglesias cristianas. Hacia los finales del siglo II y en el III aparecen nuevos iconos también de inspiración romana pagana, por ejemplo, la mujer con un niño en su regazo, imagen de una madre con su hijo, se transforma para los cristianos en una representación de la Virgen María con el Niño Jesús. Quizá lo más llamativo sea la ausencia de la cruz, símbolo cristiano por antonomasia que, sin embargo, al ser en el mundo romano instrumento de muerte afrentosa fue apareciendo tan tímidamente que no surgió hasta avanzado el siglo V y la primera vez que se esculpió en una basílica fue en las puertas de la de santa Sabina⁹, en Roma, datadas ya en el siglo VI, aunque la construcción de la basílica es anterior.

Así pues, el arte paleocristiano creó los iconos adecuados a los primeros tiempos de la nueva religión y los cristianos conocían su verdadero significado, mientras que antes de la proclamación del Edicto de Milán por el emperador Constantino el año 313, que reconoció la libertad de la Iglesia, los que no pertenecían a ella no disponían de las claves necesarias para su correcta inteligencia, por lo que o bien los interpretaban desde una óptica pagana o meramente descriptiva.

Pero enseguida los morfemas o símbolos aislados se revelan insuficientes para la adecuada expresión de conceptos y, sobre todo, textos doctrinales y, una vez más, la cultura romana proporciona los medios necesarios para proclamar los temas salvíficos propios del cristianismo a través del relieve. En primer lugar se toman como modelo los sarcófagos paganos en los que la temática y su disposición dan lugar a diferentes tipos¹⁰ y permiten desarrollar numerosas escenas o incluso ciclos iconográficos completos. Su elaboración en talleres especializados, dedicados a su producción seriada, hacía que, a pesar de su coste elevado, resultaran asequibles para algunos.

Más barata e igualmente apta para las representaciones simbólicas o narrativas era la pintura, con frecuencia utilizada ya en las catacumbas¹¹, o el mosaico¹², aunque éste pronto pasa de pavimento lujoso a recubrimiento de muros y bóvedas. El proceso surgió en la Roma pagana pero es más adelante cuando conoce un mayor uso y difusión por diversos lugares del antiguo Imperio. Sin duda uno de los ejemplos más espléndidos de utilización de los mosaicos no sólo como ornamentación sino, sobre

⁹ THOBY, P., *Le Crucifix des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes, 1959, pp. 11 y ss., en especial p. 23.

¹⁰ ROCA SALLEN, J., *El arte de las catacumbas y sus influencias*, Barcelona, 1945, pp. 78-98; GARCÍA Y BELLIDO, A., *Arte romano*, Madrid, 1972, pp. 669-673, 711-723 y 756-767; CRIPPA - ZIBAWI, *op. cit.*, pp. 229-250.

¹¹ FIOCCHI NICOLAI - BISCONTI - MAZZOLENI, *op. cit.*, pp. 71-141; AA.VV., *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique*, Paris, 1998.

¹² CRIPPA - ZIBAWI, *op. cit.*, pp. 251-301.

todo, como catequesis para los fieles que ha llegado a nuestros días son los situados a lo largo de la nave de santa María la Mayor¹³ de Roma, mandados hacer por el pontífice Sixto III (432-440). En ellos se traducen a imágenes veintidós pasajes del Antiguo Testamento en los que queda de manifiesto la protección de Dios a los guías de su pueblo y ese era, precisamente, el mensaje que quería transmitir el papa, que era el guía del pueblo de Dios, quien, como escribió Riccitelli: «actualiza en clave cristiana la antigua tradición imperial romana». Tan sólo siglo y medio más tarde, en torno al año 600, el papa Gregorio Magno (590-604) en una carta, Carta IX, que escribe al obispo de Marsella, Sereno, explicita el valor de las imágenes en las iglesias: sirven «para que los analfabetos, mirando las paredes, lean lo que no son capaces de descifrar en los manuscritos».

LAS REPRESENTACIONES EN EL IMPERIO BIZANTINO

Mientras la iglesia de Roma mantenía la capacidad suficiente para llevar a cabo tales actividades el resto de la Europa Occidental estaba sumida en una profundísima crisis tras la caída del último emperador, Rómulo Augústulo, en el 476. Muy distinta era la situación del joven Imperio de Oriente, nacido al dividir Teodosio el Imperio Romano entre sus hijos Honorio, al que dejó la parte occidental, y Arcadio, la oriental, parte que desde Justiniano I (527-565) se conoce como Imperio de Oriente o Bizantino, y que duró hasta el final de la Edad Media, hasta la caída de Constantinopla en manos de los otomanos en 1453 y que, en parte, se mantuvo en Rusia, donde pervivió hasta la revolución bolchevique de 1917. El poder que la Iglesia tenía en Bizancio aconsejó a los emperadores mantener una estrecha y cordial unión con ella, y a esta le ocurría lo mismo con el poder político. Así se produjo un maridaje que tuvo consecuencias administrativas y dogmáticas imprevisibles que llevaron al patriarca Focio a romper los lazos con la Iglesia de Roma el año 867, último del reinado de Miguel III.

El imperio bizantino alcanzó su mayor esplendor durante el reinado de Justiniano, entonces se levantaron las obras más representativas que enriquecían la capital, Constantinopla, pero la conquista otomana de 1453 hizo desaparecer, entre otras muchas obras, los mosaicos que hacían del interior de santa Sofía de Constantinopla un marco incomparable, ya que no en vano se había construido para

¹³ RICCITELLI, P. - LIMARDI, G., *Basílica de Santa María la Mayor*, Vaticano, 2005, pp. 3-15; RICCITELLI, P., *Patriarcal basílica de Santa María Maggiore. Los mosaicos de la nave central*, Roma, 2004.

que en ella se celebraran los fastos imperiales¹⁴. Desaparecidos la mayoría de los mosaicos de entonces en Constantinopla la mejor muestra que de ellos nos queda se encuentra en Rávena, antigua posesión bizantina situada en el norte de la costa italiana del mar Adriático, próxima a Venecia, y entonces importante emporio comercial. Precisamente uno de los más acaudalados levantó la iglesia dedicada a san Vital¹⁵ que en la entrada a su presbiterio conserva dos magníficos mosaicos en los que se representan los cortejos de Justiniano (518-527) y su esposa Teodora. Al lado del emperador se sitúa el obispo Maximiano, ambos acompañados por sus séquitos aunque, significativamente, sólo el prelado tiene sobre su cabeza un rótulo con su nombre; a Teodora la acompañan algunos de sus hijos y sus damas de corte.

A la muerte de Justiniano el imperio bizantino inicia un lento declive que se traduce en sucesivas pérdidas territoriales. La anarquía militar que inaugura el siglo VIII da paso a la dinastía isauria y desde su primer emperador, León III (717-741), la situación religiosa se complica y se suceden los episodios de la querrela iconoclasta o disputa de las imágenes¹⁶, que no se solucionó hasta el último emperador de la misma dinastía, Miguel III (842-867), y que incidió en las imágenes, al convertirlas en simples evocaciones de lo que representaban. Aunque esta disputa no les impidió servir de modelo a Occidente tuvo una directa influencia en la escultura bizantina. El paulatino radicalismo ideológico de base religiosa por parte de Bizancio desembocó en el año 867, en tiempos del patriarca Focio, en la separación de la Iglesia bizantina de la romana, situación que se mantiene en nuestros días.

LOS «SCRIPTORIA» PRERROMÁNICOS

La fragmentación de Europa en diversas comunidades con un nivel cultural que se debatía entre la tradición romana y las formas de origen nórdico y atlántico que aportaban los pueblos no romanizados ni cristianizados¹⁷ hace que hasta el siglo VIII la situación no empiece a clarificarse y consolidarse. Decisiva resultó la victoria de Carlos Martel sobre los árabes en Poitiers el año 732 al confinar, definitivamente, a

¹⁴ MANGO, C., *Arquitectura bizantina*, Madrid, 1975, pp. 106-123; COCHE DE LA FERTÉ, É., *L'art de Byzance*, Paris, 1981, pp. 484-486; KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, 1984, pp. 241-257.

¹⁵ MANGO, *op. cit.*, pp. 132 y ss.; COCHE DE LA FERTÉ, *op. cit.*, pp. 537-538; KRAUTHEIMER, *op. cit.*, pp. 272-278; BECKWITH, J., *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 1997, pp. 123-128.

¹⁶ COCHE DE LA FERTÉ, *op. cit.*, pp. 137-143.

¹⁷ PIRENNE, H., *Mahoma y Carlomagno*, Madrid, 1978; HUBERT, J. - PORCHER, J. - VOLBACH, W. F., *La Europa de las invasiones*, Madrid, 1968; DURLIAT, M., *Des barbares à l'an mil*, Paris, 1985.

los musulmanes en la Península Ibérica. Sólo setenta años más tarde Carlomagno pone las bases de la nueva Europa al hacerse coronar emperador por el papa León III (795-816) en la Navidad del año 800. Tras este meditado acto simbólico inicia un complejo camino con el que pretende dotar a su imperio de una organización administrativa adecuada, al tiempo que impulsa la realización de un proceso similar en la Iglesia tanto en su aspecto diocesano como monástico, actuaciones que cuentan entre sus frutos con la creación de nuevas imágenes, especialmente en marfil, y la ilustración de libros.

En la difusión del libro tuvieron un destacado protagonismo los monjes que se regían por la regla que el abad de Monte-Casino, Benito de Nursia, había redactado hacia el año 540. En ella insistía en la estabilidad de la vida monástica en comunidad bajo la presidencia de un abad y en el conocimiento de obras espirituales que conducían a la intimidad con Dios. El año 597 el papa Gregorio Magno (590-604) recomendó al monje Agustín evangelizar Inglaterra¹⁸. En torno al 600 fue el primer arzobispo de Canterbury, por lo que se le conoce como san Agustín de Canterbury. En este ambiente los monjes irlandeses realizaron códices, a partir de finales del siglo VII, preferentemente evangeliarios, en los que al principio de cada evangelio representan la figura del evangelista. Imágenes en las que se yuxtaponen la tradición atlántica del dibujo geométrico y minucioso con un vibrante colorido y el intento figurativo de la cultura de tradición romana. Los ejemplos son representativos y conocidos, entre otros, el singular *Libro de Durrow*, fechado hacia el 680; el de *Echternach*, de hacia el 690; el precioso *Codex Amiatinus*, ya de comienzos del siglo VIII; y otros posteriores, de mediados de la centuria, en los que la influencia bizantina es clara, por ejemplo en el *Codex Aureus*, de Canterbury. Obras de carácter lineal, aunque con riqueza de color y una especial ingenuidad se hacían en la Francia merovingia¹⁹ desde mediados del siglo VIII, en las que se ven iniciales decoradas y figuradas, como en el *Sacramentario de Gellone*, de la segunda mitad del siglo VIII.

Sobre estas obras tempranas la corte de Carlomagno²⁰ da paso a una época de esplendor en la que en los principales monasterios los monjes se afanan en la realización de manuscritos iluminados en los que amplían el repertorio anterior y se intensifica el influjo bizantino²¹. Los talleres de Aquisgrán, Tréveris o Ada, Reims y Tours son los más significativos, aunque poco más atrás se encontrarían los de Metz, Corbia, etc. Si algunas obras de Aquisgrán datan de finales del siglo VIII, por ejemplo el

¹⁸ HUBERT - PORCHER - VOLBACH, *op. cit.*, pp. 157-163; DURLIAT, *op. cit.*, pp. 85-107; PÄCHT, O., *La miniatura medieval*, Madrid, 1987.

¹⁹ HUBERT - PORCHER - VOLBACH, *op. cit.*, pp. 164-206; DURLIAT, *op. cit.*, pp. 69-73 y 80-85.

²⁰ HUBERT, J. - PORCHER, J. - VOLBACH, W. F., *El imperio carolingio*, Madrid, 1968; LASKO, P., *Arte sacro 800-1200*, Madrid, 1999, pp. 21-122.

²¹ DURLIAT, *op. cit.*, pp. 174-225; PÄCHT, *op. cit.*, pp. 53-109.

evangelario de Godescalco, la mayoría de ellas se hicieron ya en el siglo IX, en especial en su primera mitad, aunque las últimas, como la Biblia de Carlos el Calvo (840-877), tienen una cronología posterior.

En todos los talleres predominan las miniaturas a página completa al comienzo de los textos, por lo que resultan novedosas aquellas obras del taller de Tours que traducen a imágenes determinados pasajes narrativos que se disponen en registros superpuestos que, en sus trazos de separación, pueden intercalar breves textos explicativos que complementan las imágenes. La «lectura» de estas páginas se realiza como si se tratara de un texto: de izquierda a derecha y de arriba abajo. En algunas ocasiones se introduce la imagen del donante o la de quien encarga la obra, práctica que alcanzó larga pervivencia en el mundo medieval.

Con el destronamiento de Carlos el Gordo en el año 887 se pone término al mundo carolingio y comienza el imperio otomano²². En algunos monasterios se crean «scriptoria» destinados a la elaboración de libros litúrgicos, lo que supone una disminución del número de copias de la Biblia, pero un considerable aumento en las narraciones de las vidas de santos. Con relativa frecuencia una de las miniaturas representa al emperador bajo cuyo reinado se llevó a cabo la obra.

En la Península Ibérica las circunstancias históricas son muy diferentes tras la invasión musulmana del territorio en los primeros años del siglo VIII y la subsiguiente creación de grupos hostiles a la ocupación que inician un larguísimo y lento proceso de reconquista de los territorios peninsulares que no culminó hasta el dos de enero de 1492. La creación artística adquiere unas peculiares formas en los territorios que en el siglo X están ya libres del poder musulmán y, frente a la prohibición islámica de las representaciones figuradas, la miniatura alcanza especial desarrollo en las copias de la Biblia que entonces se hacen y, sobre todo, en las de los comentarios al Apocalipsis escritos por el monje Beato de Liébana, que por el nombre de su autor se conocen como «Beatos»²³.

Frente al anonimato que preside la autoría del arte medieval, tanto en la Península Ibérica como en el resto de Europa, suele conocerse el nombre del copista y del miniaturista que hicieron tales libros. Se elaboraban en los «scriptoria» de diferentes monasterios situados en la cuenca del Duero. Entre los manuscritos más conocidos cabe citar la Biblia de León, fechada en el año 920, y firmada por Vimara y Juan; el beato Morgan, del 926, obra de Magio; el Beato de Gerona, del 975, obra de Emeterio y Ende; la segunda Biblia de León, de hacia 960, en la que intervinieron Sancho y Florencio, y otros fechables hasta finales del siglo XI, como el Beato de Burgo de Osma, de 1086, o el Beato de El Escorial. Ninguno de estos manuscritos estaban a

²² PÄCHT, *op. cit.*, pp. 75 y ss.; DURLIAT, *op. cit.*, pp. 269-311; LASKO, *op. cit.*, pp. 147-234.

²³ YARZA LUACES, J., *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998, pp. 33 y ss.

disposición del pueblo, sino de los monjes, algunos clérigos y principales personajes de la corte, situación que se mantuvo durante los últimos siglos medievales. Los fieles se limitaban a oír los textos leídos en las celebraciones litúrgicas y las predicaciones moralizantes que en ellas se efectuaban. Las imágenes se mantienen, como en los primeros tiempos de la Iglesia, en los imprescindibles «libros sin páginas» expuestos a la contemplación de los fieles tanto en los exteriores como en los interiores de los templos.

IMÁGENES Y MENSAJES EN EL ARTE ROMÁNICO DE GALICIA

Durante los siglos XI y XII, siglos del románico, los mensajes que se transmiten a los fieles son, especialmente, de carácter moral, incluso cuando se representan pasajes evangélicos. Tal es la finalidad de casi todas las imágenes de los capiteles, canecillos, tímpanos y fachadas. Incluso las más severas composiciones apocalípticas tienen ese objetivo, así como los contados episodios de la vida de algunos santos que se encuentran en determinados capiteles. Sobre todas las representaciones, aunque sus figuras no son demasiado frecuentes, se supone la presencia de un Dios-juez implacable que en función de las acciones de cada individuo dictará un inapelable veredicto de salvación o de condena eternas.

Las imágenes de los canecillos de los aleros de las iglesias, capiteles historiadados y tímpanos con relieves aluden a usos y costumbres de la vida cotidiana con incidencia moral y constituían el «libro» que «leían» los fieles en cualquier momento que pasaran al lado de ellas, incluso cuando las puertas de la parroquia estaban cerradas. Por eso las representaciones se repiten insistentemente, porque en ellas se condenan los vicios más frecuentes, los que reprobaban los textos sagrados y que eran objeto de los sermones y homilías. Si de manera constante repiten su crítica sobre determinados pecados es, con seguridad, porque eran habituales entre los individuos a los que se dirigía el mensaje. Los capiteles del crucero de san Martín de Mondoñedo²⁴ o de la girola de la catedral de Santiago²⁵ constituyen un ejemplo significativo que lleva a pensar en la calumnia y lujuria como los más generalizados, a los que parece oportuno añadir la soberbia y falta de caridad, como se deduce de los capiteles dedi-

²⁴ YZQUIERDO PERRÍN, R., *De arte et architectura. San Martín de Mondoñedo*, Lugo, 1994, pp. 44-50.

²⁵ GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, pp. 112-133; DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, pp. 204-217.



Fig. 2. Capitel del crucero de san Martín de Mondoñedo con el banquete de Epulón y el pobre Lázaro. Archivo Yzquierdo.

cados al martirio de san Juan Bautista y a la parábola evangélica de Epulón y Lázaro, representaciones que se inspiraron en unas miniaturas hoy desconocidas²⁶.

A los mismos extremos se refieren los sermones del Libro I del *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus* que leerían los clérigos que tuvieran acceso a él, quienes utilizarían tales ideas en sus propias admoniciones. En el atribuido al papa Calixto II (1119-1124) para la festividad jacobea del treinta de diciembre, conocido por sus palabras latinas iniciales, *Veneranda dies*²⁷, se ensalzan los efectos espirituales de la

²⁶ Esta hipótesis se acrecienta al comparar los capiteles en los que se representa el martirio del Bautista en san Martín de Mondoñedo y san Bartolomé de Rebordans, situadas, respectivamente, en los municipios de Foz y Tui. A pesar de la distancia geográfica que media entre ellas y las diferencias entre sus respectivos maestros, es obvio que ambos utilizaron como modelo una misma miniatura. YZQUIERDO PERRÍN, R., *Galicia. Arte Medieval I*, A Coruña, 1995, T. X, pp. 180 y ss. Unos paralelos similares se observan en otros capiteles a los que también se unen algunos de la girola de la catedral de Santiago, por ejemplo aquellos en los que una mujer amamanta sapos y otros temas similares.

²⁷ *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Ediciones latinas: *Sermo Beati Calixti Pape in sollempnitate electionis ac translationis Sancti Iacobi Apostoli, que III die kalendarum ianuarii celebratur*. WHITEHILL, W. M., Santiago de Compostela, 1944, pp. 141 y ss.; HERBERS, K. - SANTOS NOIA, M., Santiago de Compostela, 1998, pp. 85 y ss. Edición española: *Sermón del Santo Papa Calixto en la solemnidad de la elección y de la traslación de Santiago Apóstol, que se celebra el día 30 de diciembre*, MORALEJO, A. - TORRE, C. - FEO, J., Santiago de Compostela, 1951, pp. 188 y ss.

peregrinación y sus beneficios corporales, entre los que destacan aspectos tan llamativos y actuales como que: «hace desaparecer la voraz obesidad, refrena la voluptuosidad». También ensalza beber agua porque: «La embriaguez es la tea; el beber agua, la paz. El borracho provoca al amigo a la pelea, ama la disputa, odia la paz, siembra la discordia, rompe la cabeza a los compañeros, hiere hasta a su padre y a su madre, ofende a Dios, pierde el sentido, sirve a la pasión, pierde las fuerzas, dice torpes palabras». Sin embargo, como el autor es consciente de lo difícil que resulta a algunos renunciar al vino les aconseja, de manera salomónica, que lo tomen mezclado con agua.

Para los predicadores medievales los peligros de la excesiva ingesta de vino va mucho más allá de los enunciados, ya que cuando se consume en exceso es habitual que suene la música, que sea en compañía de mujeres de dudosa reputación y surjan los bailes, circunstancias, todas ellas, que confunden el entendimiento ya que «el vino y las mujeres hacen apostatar a los sabios» y los conducen a la lujuria, por lo que el *Libro de los Doce Sabios* sentencia: «No te dejes de Venus vencer, ni tampoco del vino. Pues de la misma forma Venus y el vino dañan». Estos y otros muchos son los peligros a los que se enfrentan los fieles, pero el peregrino, además, ha de estar avisado y alerta frente a quienes abusan de su necesidad y de su buena fe, aunque quienes así se comporten: «arderán en el infierno si no se arrepienten y cambian sus modales que, en el fondo, son un pozo de lujuria y avaricia». Tales advertencias eran objeto de los sermones que pretendían regular la vida de los fieles para adecuarla a los preceptos cristianos. Eran un verdadero libro sin páginas, incluso, en buena parte, sin figuras tangibles; sólo con palabras, pero, no cabe duda, de que son las mejores imágenes de la vida gallega del siglo XII.

Ciertamente las artes plásticas fueron menos explícitas y se limitan a recordar algunas prácticas contrarias a los preceptos de la Iglesia. Uno de los repertorios más amplio y explícito se encuentra en los ya citados capiteles del crucero de san Martín de Mondoñedo, en los que queda claro que el verdadero culpable es el demonio que adopta diferentes formas para seducir a los fieles y llevar sus almas a la perdición. Puede servir de ejemplo el capitel en el que se representa el pecado de Adán y Eva, donde el tentador, representado como serpiente, se sitúa entre ambos personajes mientras que unos cuadrúpedos, literalmente, les comen la cabeza. También como serpiente el maligno se introduce por los oídos de sus víctimas, cuando atienden a la mentira y, sobre todo, a la más peligrosa calumnia, representación que repiten diferentes capiteles de san Martín de Mondoñedo, san Bartolomé de Rebordans y de la girola de la catedral de Santiago. Esta reiterada presencia en todos los edificios gallegos del siglo XI con capiteles figurados induce a pensar que la mentira, la calumnia y la maledicencia debían de ser frecuentes en la sociedad gallega en torno a 1100.

Pero quizá no eran esas las faltas más graves y continuas, a pesar de su frecuencia, ya que tan reiterada como ellas aparece la lujuria, cuyas alusiones son igual



Fig. 3. En algunos capiteles de la girola de la catedral de Santiago se representan los vicios que afectaban a los fieles.
 Archivo Fco. Javier Ocaña.

de habituales y sus representaciones van desde las sirenas, basadas en el viejo mito clásico, hasta otras imágenes más explícitas que no retroceden ante las más eróticas. Interesaba que cualquier práctica sexual reprobable tuviera su aviso y, tanto en san Martín de Mondoñedo, como en la catedral compostelana y otras iglesias gallegas, no faltan advertencias. Si una coqueta sirena pez, a veces con doble cola, como las esculpidas en un capitel de la capilla del Salvador de la catedral de Santiago, no resulta explícita, tampoco hay inconveniente en mostrar a una mujer con grandes pechos en los que maman enormes sapos. Esta vida pecaminosa a veces se acompaña de serpientes que se introducen por los oídos, con lo cual la lujuria suele enlazarse con la mentira y la calumnia. No es sólo en las primeras obras de nuestro románico donde se repiten las advertencias frente a tales transgresiones de la moral cristiana, sino que a lo largo del siglo XII se repiten las imágenes relativas a la lujuria y a mostrar los tremendos castigos que comportaban en la otra vida, como ejemplifican un par de dovelas del Museo de la Catedral de Santiago procedentes de una de las puertas de la fachada medieval occidental.

Las personas de elevado rango social no eran diferentes más que en la apariencia, su vida privada era como la de los demás y su entorno les proporcionaba nuevas ocasiones de pecado ya que el poder conduce a la ostentación, a la gula, incluso la lujuria llega, en ocasiones, al incesto y al asesinato por venganza. Estas lacras las representa el arte gallego de finales del siglo XI a través de los textos evangélicos²⁸, como el que relata el martirio de Juan el Bautista, cuya muerte busca Herodías porque censuraba su relación incestuosa con su cuñado Herodes, y el abuso de poder de éste que, embelesado por la danza de su sobrina en el curso de un banquete, le promete lo que le pida, aunque sea injusto. En un capitel de san Martín de Mondoñedo y en otro de san Bartolomé de Rebordans se advierte de los graves peligros que acechan al poderoso que hace mal uso de su autoridad: gula, incesto, sensualidad, abuso de poder y asesinato. La igual composición y riqueza de detalles en ambos permite suponer que sus maestros se inspiraron en la misma miniatura, paradójicamente hoy desconocida.

Pero no sólo el poder conduce a abusos, también las riquezas ciegan el entendimiento y pueden endurecer el corazón, posibilidad más cercana a quienes con su esfuerzo llegan a poseer más bienes, como narra el evangelista Lucas²⁹ en el espléndido banquete con el que Epulón celebra su gran cosecha e ignora la necesidad de Lázaro. De nuevo la música acompaña a la celebración que contrasta con la indigencia y olvido de Lázaro, a quien sólo un perro presta atención. La composición de la escena se basa, también, en una miniatura desconocida.

Al avanzar el siglo XII las imágenes de contenido moral se hacen menos narrativas y más sintéticas por lo que, a veces es necesario para interpretarlas conocer un código que se proporcionaba a los fieles en las predicaciones que oían en el curso de las celebraciones litúrgicas a las que asistían. Los canecillos de los aleros pasan a ser los elementos arquitectónicos más adecuados para ofrecer a los fieles una permanente serie de imágenes que repiten los mensajes moralizantes habituales, en ocasiones tan explícitas que pueden llegar a ser procaces, como uno de san Martín de Mondoñedo en el que un personaje se masturba y al mismo tiempo hace sonar un cuerno.

De manera excepcional algunos capiteles se utilizan para conmemorar y recordar a perpetuidad determinados acontecimientos y a sus artífices como ocurre, por ejemplo, con un par de capiteles colocados en el centro de la girola de la catedral de Santiago que se dedican al inicio de su construcción y a sus promotores, el rey Alfonso VI y el obispo Diego Peláez, que inscriben sus nombres y rango en las cartelas que portan unos ángeles: «Regnante principe Adefonso constrvctvm opvs», dice en el dedicado al rey; «Tempore presvlis Didaci inceptvm hoc opvs fvit», en el del obispo.

²⁸ Mt. 14, 6-12. Mc. 6, 21-29.

²⁹ Lc. 16, 19-22.



Fig. 4. En los capiteles de la capilla del Salvador de la catedral compostelana se recuerda a quienes iniciaron la construcción. Archivo Fco. Javier Ocaña.

La trascendencia que se da a este hecho es tal que lo reitera el Libro V, capítulo IX del Calixtino³⁰: «En el reinado de Alfonso, rey de las Españas, y en el episcopado de don Diego primero, esforzadísimo guerrero y generoso varón» se comenzó la obra de la catedral en el año 1078. Las líneas anteriores las dedica el códice a quienes llevaron a cabo la obra:

«Los maestros canteros que empezaron a edificar la catedral de Santiago se llamaban don Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Roberto, con otros cincuenta canteros poco más o menos que allí trabajaban asiduamente, bajo la administración de los fidelísimos don Wicarto y don Segeredo, prior de la canónica».

La ruptura entre el rey y el obispo en 1088 no provocó la inveterada *damnatio memoriae* y, consiguientemente, borrar el nombre del prelado del capitel en que se

³⁰ *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Ediciones latinas citadas pp. 386 y 256, respectivamente WHITEHILL y HERBERS - SANTOS NOIA; española, p. 570; BRAVO LOZANO, M., *Guía del peregrino medieval*, Sahagún, 1989, p. 82.

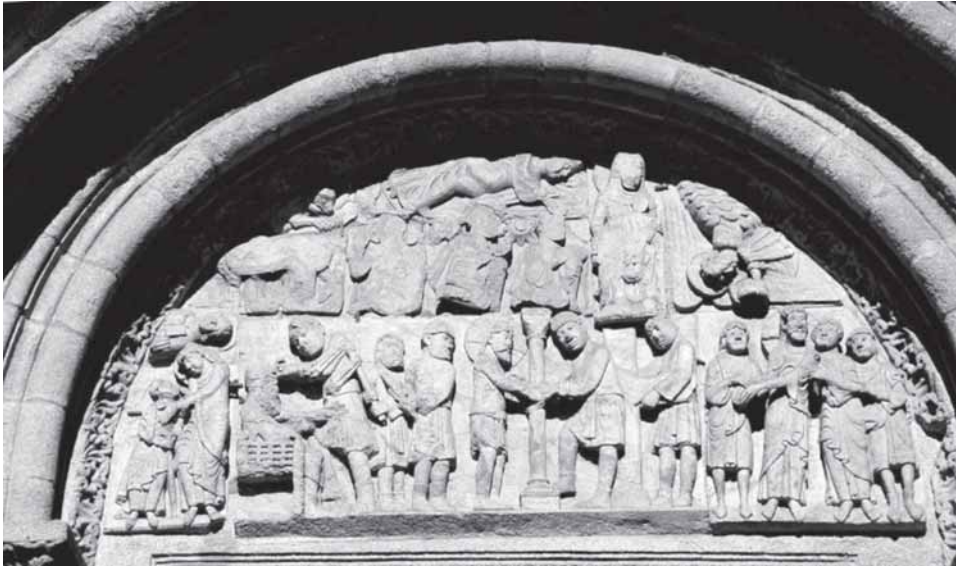


Fig. 5. En el tímpano derecho de la fachada de las Platerías se representan diversos episodios de la vida de Cristo: arriba, la epifanía; abajo y de izquierda a derecha: curación del ciego, coronación de espinas, flagelación, el Cirineo y prendimiento de Jesús. Archivo Fco. Javier Ocaña.

había grabado y textos correspondientes, quizá porque la disputa era ajena a la vida e intereses de los gallegos, y ni tan siquiera alteró los programas iconográficos previstos para las tres grandes fachadas de la catedral en construcción: creación, según el texto del Génesis, en la norte; redención, según los evangelios, en la sur; y transfiguración, también siguiendo la narración de los evangelistas, en la oeste, aunque ésta tardaría casi un siglo en construirse y, entonces, se prefirió seguir la visión apocalíptica basada en el libro de san Juan.

Las escenas de luchas y enfrentamientos no tuvieron demasiada difusión en el románico de Galicia, quizá la excepción es la representación de Sansón desquijarando al león que, a finales del siglo XII, se esculpe en capiteles y tímpanos de varias iglesias situadas, preferentemente, en el centro de Galicia, entre las que cabe citar las de Palmou, Moldes y Taboada³¹. Sin embargo, el combate entre caballeros, frecuente en

³¹ RAMÓN Y FERNÁNDEZ-OXEA, J., «Pelagio, maestro románico», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XII (1936), pp. 171-176; Ídem, «La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león», en *Compostellanum*, X (1965), pp. 179-194; SASTRE VÁZQUEZ, C., «Os sete tímpanos galegos coa loita de Sansón e o león: a propósito da posible recuperación dunha peza do noso patrimonio», en *Anuario Brigantino*, 26 (2003), pp. 321-338; YZQUIERDO PERRÍN, R., «San Juan de Palmou y su tímpano», en *XXIII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Pontevedra, 2005, pp. 147-149.

otras áreas de la Península, sólo se labró en un capitel del arco de ingreso a la capilla sur de san Martín de Xuvia³² –Narón, A Coruña–. El desinterés por estos temas quizá se deba a la propia estructura social de Galicia y a que los combates de la Reconquista se desarrollaban en territorios muy alejados.

Mayor atención le prestaron los anónimos maestros del románico rural gallego a las escenas festivas en las que la actuación de músicos propiciaba la de bailarinas, contorsionistas, equilibristas y animales diversos. Aunque resultaban agradables se estimaba que su presencia y espectáculos comportaban un riesgo moral que, sin embargo, no impedía a los clérigos disfrutar de ellos e incluso de su compañía, aunque en sus sermones los criticaran. A estudiar el mundo de los juglares le dedicó don Ramón Menéndez Pidal³³ especial atención, y los presenta como quienes «causaban alegría... [y] hacían profesión de divertir a los hombres», definición que recuerda la formulada siglos antes por don Juan Manuel³⁴ en su *Libro de los Estados*: «cantan et fazen sonas para mover los talentos a plazer». Valoración que contrasta con la de aquellos clérigos que calificaban sus espectáculos de indecorosos y frívolos, sobre todo por su frecuente vida licenciosa. Tal condena coincide con la de *Las Partidas*, que considera infames a quienes actúan en público a cambio de unas monedas y, sin embargo, defiende a los que lo hacen en privado³⁵. Este doble rasero permitía que los juglares figurasen, con frecuencia, entre los sirvientes de obispos, nobles, abades y gentes de posición social elevada, a quienes incluso acompañan en sus viajes y en su peregrinación a Santiago, como, por ejemplo, la de los caballeros franceses mosén Johan de Chartres y Pierre de Monferrant, en 1361, que se hicieron acompañar en su séquito por tres juglares³⁶.

³² SOUTO VIZOSO, A., *Sinopsis monográfica del monasterio benedictino de san Martín de Jubia o del Couto*, Pontedeume, 1981, p. 38; RUIZ MALDONADO, M., *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, p. 52, nota 43; LÓPEZ PÉREZ, M^a J., «A Igrexa románica de san Martiño de Xuvia», en *Cuadernos Ateneo Ferrolán*, 6 (1989), pp. 33-34.

³³ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, 1924 (1^a ed.). Mayor difusión tuvieron las ediciones que de esta obra se hicieron en la colección Austral, número 300, a partir de 1942. La mayor diferencia entre la primera y las demás ediciones es que aquélla se completaba con un apéndice e índice alfabético que no figura en las de Austral.

³⁴ Citado por VIÑA LISTE, J. M^a, «Artistas de la palabra en la Galicia medieval», en *Galicia románica e gótica. Galicia, terra única*, Ourense, 1997, p. 107.

³⁵ YZQUIERDO PERRÍN, R., «Escenas de juglaría en el románico de Galicia», en *Vida cotidiana en la España medieval*, Aguilar de Campoo, 1998, pp. 127 y ss.

³⁶ MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 132. Poco más adelante, pp. 135-136, dice: «Si volvemos la vista al camino francés y, por tanto, al archivo de Pamplona, allí encontramos memorias perdidas del continuo paso de juglares de otras muchas naciones», entre ellos alemanes, escoceses, «una inglesa juglaresa del harpa», más ingleses y de otras procedencias que eran socorridos por los reyes de Navarra y Aragón. En la nota 3 de la primera de las páginas citadas, así como en la siguiente, se detallan algunas de las limosnas otorgadas a juglares que peregrinaban a Santiago entre 1382 y 1387 y en 1442.

Santo Tomás de Aquino, por su parte, es más prudente y no condena por sí misma la actuación de los juglares, cuyos repertorios solían basarse en las canciones de gesta y romances³⁷, sino el contenido de las letras de algunas de sus canciones, así como los gestos y movimientos que acompañaban su actuación. Los mayores recelos los levantaban las juglaresas y soldaderas que por unas monedas bailaban y hacían música con panderos y castañuelas, ingresos que algunas complementaban con la prostitución. Juglares y juglaresas fueron numerosos en Galicia y aparecen en canecillos, capiteles y tímpanos, que se localizan, preferentemente, en obras rurales.

Los temas profanos representados en el románico de Galicia tienen una intención e interés moralizante, y esta pretensión se complementa con los que se inspiran en determinados pasajes de la vida de los santos que concitaban mayor devoción entre los fieles, mayoritariamente imposibilitados de leer sus ejemplares vidas. No son frecuentes en el arte gallego, por lo que adquieren mayor relevancia los capiteles que flanquean la entrada a la capilla de santa Fe en la girola de la catedral de Santiago³⁸, en los que se representa la condena de la santa por Daciano y, enfrente, la comparecencia de san Caprasio de Agen también ante Daciano. Su presencia en la catedral compostelana se justifica por el auge de la peregrinación, por lo que no se repiten en otros lugares de Galicia, al tiempo que evidencia la relación entre los talleres escultóricos de Conques y de Santiago.

NUEVAS ICONOGRAFÍAS EN LOS ÚLTIMOS SIGLOS MEDIEVALES EN GALICIA

Con el resurgir de las ciudades y la importancia que adquieren algunas, como Tui, especialmente por ser fronteriza con el naciente reino de Portugal, se van a llevar a cabo nuevas intervenciones en las que los mensajes que se transmiten a los fieles son distintos a los de los dos siglos anteriores. El papel de María como intercesora ante su Hijo en el juicio, y la nueva concepción de un Dios más padre que implacable juez, lleva a nuevos planteamientos y temas que se evidencian, en el primer cuarto del siglo XIII, en el tímpano de la fachada principal de la catedral de Tui³⁹. En él desaparece el discurso apocalíptico y se desarrolla el papel maternal de María. Esta faceta es

³⁷ MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pp. 327-328 y 329 y ss., 341-342 y 361-364.

³⁸ DURLIAT, *op. cit.*, pp. 215-216.

³⁹ MORALEJO ÁLVAREZ, S., *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Resumen de Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, 1975, pp. 7-14. Reimpreso en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Santiago de Compostela, 2004, T. I, pp. 71-74; CENDÓN FERNÁNDEZ, M., «Catedral de Tui», en *Las catedrales de Galicia*, León, 2005, pp. 148-150.

la que se plasma en obras como la Virgen abridera de las clarisas de Allariz⁴⁰, excepcional pieza de probable origen francés que pertenece a las vírgenes abrideras de gozo; o bien en la más popular y tardía, del siglo XIV, Virgen trinitaria de san Salvador de Toldaos⁴¹ –Triacastela, Lugo–. La devoción mariana fue alentada y mantenida por las órdenes mendicantes, como ponen de manifiesto los numerosos capiteles en los que se representa la Anunciación, tema repetido en algunas portadas e interiores de sus iglesias.

Poco después de levantarse la fachada occidental de la catedral de Tui accede a la sede de Santiago el arzobispo don Juan Arias (1238-1266), quien llevó a cabo diferentes obras para resaltar la importancia de su arzobispado, entre ellas la ampliación del pequeño palacio arzobispal levantado por Diego Gelmírez hacía poco más de cien años⁴², quien pretendía afianzar con ese signo externo su señorío sobre la ciudad, tomando como modelo los de las principales sedes episcopales francesas⁴³. Sus estancias se articulan en dos plantas perpendiculares a las naves de la inmediata catedral⁴⁴ y es el gran salón superior⁴⁵ el que centra el interés iconográfico. Unos arcos fajones, que cargan sobre ménsulas embutidas en los muros laterales, lo articulan en cinco tramos de los que el del extremo norte se organiza en dos naves que se cubren con bóvedas de crucería cuatrimpartita.

En las ménsulas se esculpieron escenas relativas a un banquete amenizado por músicos, que tocan diferentes instrumentos, y ángeles con cartelas y otros personajes. Suele comenzarse el recorrido por la ménsula situada en el centro de la cabecera norte en la que se ve a un personaje en pie, con las manos extendidas en oración, vestido con amplios ropajes y flanqueado por dos criados. Uno con una vasija, en parte velada por un paño; y el otro con una especie de sopera. Los tres están calzados, son lampiños y tienen el cabello corto.

⁴⁰ TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, pp. 502 y ss.; VALLE PÉREZ, J. C., «Virgen abridera», en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 201-202; BANGO TORVISO, I., «Virxe abrideira de Allariz», en *Galicia no tempo. Conferencias*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 133-142.

⁴¹ YZQUIERDO PERRÍN, R., «Nueva imagen abridera. Parroquia de san Salvador de Toldaos», en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, T. IV (1988-1989), pp. 19-30; Ídem, «97. Virgen abridera», en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 207-208.

⁴² *Historia Compostelana*, edición de M. SUÁREZ y J. CAMPELO, Santiago de Compostela, 1950, pp. 287-288; edición de E. FALQUE REY, Madrid, 1994, pp. 345-346.

⁴³ ERLANDE-BRANDENBURG, A., *La catedral*, Madrid, 1993, pp. 259-262.

⁴⁴ YZQUIERDO PERRÍN, R., «Los palacios arzobispaes de Santiago en la Historia y el Arte», en *Instrumentos de corda medievais*, Lugo, 2000, pp. 19-89.

⁴⁵ En los palacios de entonces los grandes salones eran escasos y se utilizaban para diferentes usos. Para Lampérez se utilizaría, probablemente, «para sínodos y reuniones eclesiásticas y para banquetes». LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid, 1922 (existe edición facsímil de 1993), T. I, pp. 363, 385 y 401-402.



Fig. 6. La Virgen abridera del convento de las clarisas de Allariz –Ourense– tiene en su interior las siguientes escenas de gozo de la vida de María: anunciación, nacimiento de Cristo, epifanía, resurrección de Cristo, ascensión, pentecostés y coronación de la Virgen. Archivo Yzquierdo.



Fig. 7. Una de las ménsulas con escena de banquete del gran salón del palacio de Gelmírez. Archivo Yzquierdo.

La primera ménsula del muro occidental muestra a un personaje sentado a la mesa al que atienden cuatro criados. En la siguiente se lava las manos y le acompañan también cuatro sirvientes. En la tercera aparecen los músicos que tocan diferentes instrumentos y que se repiten en otras ménsulas a lo largo del salón. La cuarta se ornamenta con tres ángeles con unas cartelas con epígrafes. En la quinta, vuelven las escenas de un banquete con un ángel a un lado y al otro la lucha de un soldado con una fiera⁴⁶. Las ménsulas del muro oriental presentan, de sur a norte, los siguientes temas. La primera tiene en el centro un personaje coronado y rizada barba, que podría representar a un rey, con músicos a los lados. En la siguiente se repite la pareja sentada y coronada, con un criado y un músico a los lados. Éstos se reiteran en la ménsula siguiente, y en la última vuelven a figurar los comensales atendidos por criados. Los

⁴⁶ Menéndez Pidal interpreta a este individuo, los músicos y otros personajes de estas ménsulas de la siguiente manera: «Un hombre que tiene a su lado un oso, león u otro gran cuadrúpedo... asiste a la comida del rey y del arzobispo, figurada en esta cornisa, y hace pareja con varios tañedores; es, pues, como éstos, un juglar, pero lleva vestida loriga, en lo cual se parece a un caballero». MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, p. 36.

autores de estas piezas se formaron en el taller del maestro Mateo y su obra data del segundo tercio del siglo XIII.

La interpretación que de tales imágenes se ha realizado difiere de unos autores a otros. López Ferreiro⁴⁷ creía que en las ménsulas se representa un magnífico banquete, por lo que pensaba que era el «refectorio arzobispal, en el que... se celebraba el banquete de rito», cuando acudían los reyes y otros personajes también representados en ellas. Lampérez⁴⁸, por su parte, puntualiza que se trata de «una fiesta medioeval, a la que concurren Reyes y personajes de nota, bendición de la concurrencia y de las viandas, preparación del servicio,... comida... y divertimientos de música y de juglares después... los ángeles recuerdan al concurso los principios de fe y de caridad». También Sánchez Cantón⁴⁹ mantiene la creencia de que se representa un gran festejo y «conjetura que se trate de la representación de un banquete nupcial de Alfonso IX de León» y doña Berenguela, pero al ser cronológicamente imposible, ya que Alfonso IX murió en 1230, algunos pensaron en un magnífico banquete celebrado con motivo de la peregrinación del rey Fernando III y Beatriz de Suabia, pero tal visita, en 1232, también fue anterior a la llegada de don Juan Arias a la sede compostelana.

En los últimos años del siglo XX se han hecho nuevas lecturas del programa iconográfico labrado en las ménsulas del palacio arzobispal de Santiago. Según Moralejo⁵⁰ «el tono secular del programa figurativo es... aparente. A la presencia profana de comensales y juglares se añade la de otros músicos inspirados en los Ancianos apocalípticos del Pórtico... Sendas inscripciones... introducen máximas morales... La clave del programa ha de encontrarse en la figura del clérigo que bendice las viandas... En sus palabras, confiadas a una cartela hoy borrada, no habría de faltar la referencia al «banquete celestial»,... estableciendo así una correlación entre los planos sacro y profano en que se despliega el programa... Los convites terrenales son ocasión para evocar el ágape celeste, y la música de juglares y trovadores... se trasciende en la que acompaña las místicas bodas del Cordero». Poco después Núñez Rodríguez⁵¹ publicó que «es parte de un universo teórico que se convierte en referente de los principios más elevados del existir, como también de un contenido teológico-

⁴⁷ LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la santa A.M. iglesia de Santiago*, Santiago de Compostela, 1902, T. V, pp. 200-201.

⁴⁸ LAMPÉREZ Y ROMEA, V., «El antiguo palacio episcopal de Santiago de Compostela», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Año XXI (1913), pp. 29-30; Ídem, *op. cit.*, pp. 519-527.

⁴⁹ Citado por FILGUEIRA VALVERDE, J., *Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios*, Santiago de Compostela, 1950, p. 85.

⁵⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, S., «Refectorio del Palacio Arzobispal», en *O Pórtico da Gloria e o seu Tempo. Catálogo da exposición*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 51 y 182, versiones gallega y española, respectivamente.

⁵¹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *El Refectorio del Palacio de Gelmírez. El espejo moral de un espacio para yantar*, Santiago de Compostela, 1996, pp. 16-19.

político cuyos datos doctrinales atienden a lo que habrá de ser la correspondencia de los reyes con la obra de Cristo en la tierra: su Iglesia». La idea básica es que «los reyes están obligados a asumir las leyes de la Iglesia, puesto que así lo exige la sociedad cristiana».

Los profundos planteamientos morales y doctrinales anteriores no son, sin embargo, los únicos que preocupaban a los gallegos de los finales de la Edad Media, y a medida que ésta avanza y las ideas evolucionan cobra cada vez más fuerza el deseo de que se recuerde a los individuos más allá de su muerte. Este afán lo comparten tanto los que pertenecen a los diferentes gremios, por humildes que sean sus oficios, como los señores y nobles, quienes, según su rango y posibilidades, se harán labrar monumentos funerarios en los que su imagen yacente, vestida con sus galas episcopales o de guerra, según se trate de un eclesiástico o de un caballero, se acompaña de los escudos heráldicos propios y de su linaje, al tiempo que una inscripción precisa y perpetúa la identidad del personaje⁵².

Mención especial merecen en Galicia las laudas gremiales en las que la corporación prevalece sobre el individuo, ya que no se graba el nombre de éste ni ninguna fecha, sólo el signo propio del grupo al que perteneció en vida. Estas lápidas se encuentran en diferentes lugares de Galicia, pero el conjunto más importante se localiza en santa María a Nova de Noia, iglesia consagrada por el arzobispo don Berenguel de Landoria el 28 de enero de 1327, según el epígrafe existente en el tímpano de la puerta sur⁵³. Los grabados de las laudas pertenecen a tres tipos: el primero a oficios relacionados con las actividades que en tierra hacen posible la pesca y el comercio marítimo: confección de redes; carpinteros de ribera, artesanos de arpones o marineros; el segundo presenta símbolos propios de la pesca que, a veces, como las conchas de vieira, hacen fácil que se confundan con enterramientos de peregrinos; por último, el tercero deriva de los anteriores al juntar varios signos que guardarían relación con el difunto, por lo que puede considerarse que tienen un cierto carácter personal o familiar, práctica que también existió en cementerios costeros del norte de Portugal, con los que había una fluida relación.

Son, sin embargo, los monumentos funerarios de dignidades eclesiásticas y nobles los que alcanzan mayor importancia escultórica e iconográfica. Como ejemplo

⁵² CHAMOSO LAMAS, M., *Escultura funeraria en Galicia*, Ourense, 1979; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *La idea de inmortalidad en la escultura gallega. La imaginería funeraria del caballero, siglos XIV-XV*, Ourense, 1985; CENDÓN FERNÁNDEZ, M. - FRAGA SAMPEDRO, M^a. D. - BARRAL RIVADULLA, M^a. D., *Arte y poder en la Galicia de los Trastámara: la provincia de La Coruña*, Santiago de Compostela, (2000).

⁵³ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M^a, *Contribución al estudio del gótico en Galicia. (Diócesis de Santiago)*, Valladolid, 1962, pp. 77-85; CASAS, Á. de las, *El cementerio de Noya*, Santiago de Compostela, 1936, pp. 32 y ss.; TORRES REINO, X. M^a, *A necrópole de Santa María de Noia. O estado da cuestión*, Noia, 1991, s.p. Estas dos últimas obras han ido objeto de una edición facsimilar conjunta bajo el título: *O cemiterio de Santa María de Noia*, Noia, 1990.

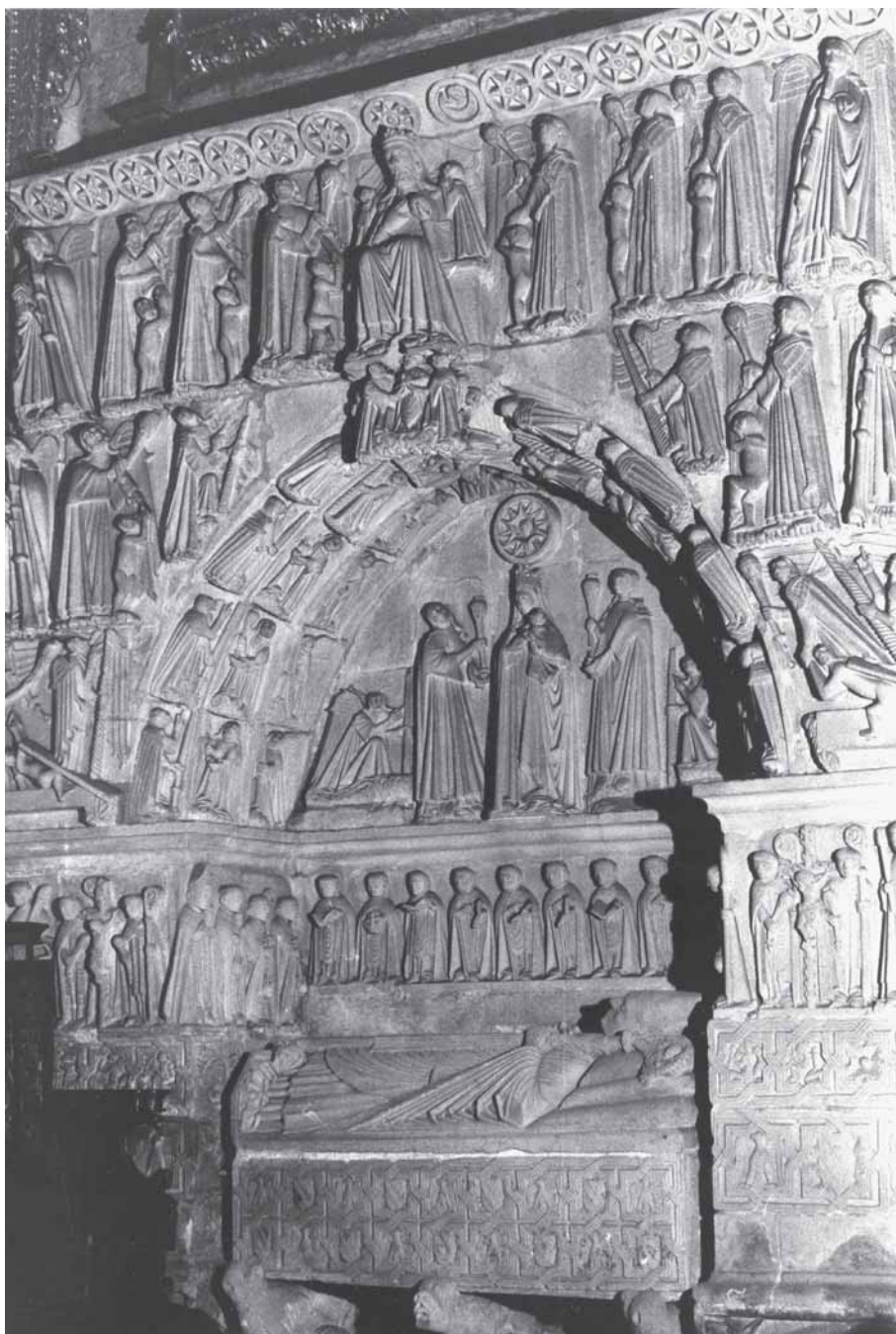


Fig. 8. Monumental sepulcro de obispo en el muro sur de la capilla mayor de la catedral de Ourense. Archivo Yzquierdo.

de los primeros ninguno mejor que el sepulcro episcopal del muro sur de la capilla mayor de la catedral de Ourense⁵⁴.

La yacija se decora con un inusual motivo mudéjar: estrellas de ocho puntas y lazos de cuatro⁵⁵, que enmarcan águilas y blasones con bandas que pertenecerían a los Amaya o a los Amoeiro. En el yacente destaca el realismo facial. En sus cuidadas ropas episcopales se forman angulosos pliegues propios del gótico orensano. En el basamento del arco que cobija el sepulcro, además de estrellas y lazos, flores, águilas y escudos, se ven diversas escenas de caza y de lucha que, en la cabecera, dejan sitio a una Anunciación. Sobre este basamento y sarcófago se desarrolla el cortejo fúnebre, presidido por un obispo acompañado por clérigos y acólitos que portan la cruz, el báculo, acetre, hisopo, incensarios y libros en los que algunos señalan el texto con su dedo índice. La imposta en la que carga el arcosolio separa, también, el relato de las solemnes exequias de lo que ocurre en el más allá.

El arco cobija una imagen de María en pie con su Hijo en brazos, al que le muestra su seno, pareciendo seguir el texto de la cantiga XII de Alfonso X⁵⁶: «E en aquel día, -quand'ele for mais irado,/ fais-lle tú emente -cóm'en ti foi enserrado./.../ móstra-ll'as tas tetas -santas que ouv'él mamadas». Flanquean a María ángeles turiferarios y con cirios, mientras otros acompañan a los que resucitan y salen de sus tumbas para presentárselos a Cristo-juez sentado en la parte superior. A sus pies una pareja de ángeles acompañan el alma del obispo, representada como una pequeña figura desnuda y asexuada, pero con mitra en su cabeza. La cronología que se atribuye a este singular monumento funerario es en los primeros años del siglo XIV, quizá hacia 1320.

Entre los relieves anteriores no aparecen, sin embargo, ni la inhumación del cadáver, ni la celebración de la misa de exequias, aunque ésta puede imaginarse a través del pequeño frontal pétreo de san Salvador de Vilar de Donas –Palas de Rey, Lugo–, donde se representa la misa de san Gregorio⁵⁷ con una notable simplicidad en

⁵⁴ MURGUÍA, M., *Galicia*, Barcelona, 1888, pp. 938-942; SÁNCHEZ ARTEAGA, M., *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*, Anotados por C. CID RODRÍGUEZ, Orense, 1916, pp. 168-176. (Reedición: Ourense, 2005, pp. 345-355); DOMÍNGUEZ FONTELA, J., «El sepulcro románico-gótico de la capilla mayor», en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, T. X (1935), pp. 347-356; MORALEJO ÁLVAREZ, *Escultura gótica...*, pp. 34-35. (Reeditado en *Patrimonio artístico...*, T. I, p. 82). CHAMOSO LAMAS, *op. cit.*, pp. 29-33; Ídem, *La catedral de Orense*, León, 1988, pp. 181-184; YZQUIERDO PERRÍN, R. - GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. - HERVELLA VÁZQUEZ, J., *La catedral de Orense*, León, 1993, pp. 68-70.

⁵⁵ Para estos motivos en el arte medieval gallego véase YZQUIERDO PERRÍN, R., «La decoración de estrellas de ocho puntas en el arte medieval gallego», en *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, 4 (1986), pp. 137-167.

⁵⁶ Citado por TRENDS, *op. cit.*, pp. 368-377, en especial 372.

⁵⁷ Para la iconografía de la misa de san Gregorio consúltense, entre otras obras: RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona, 1997, T. 2, vol. 4, pp. 53-54; DUCHET-SUCHAUX, G. - PASTOUREAU, M., *La Bible et les saints*, Paris, 1994, p. 173. Para Vilar de Donas: YZQUIERDO

el altar, elementos complementarios, celebrante y acólito. Debió de labrarse en torno a 1500 y formó parte de la capilla funeraria de los Piñeiro.

Si el magnífico monumento funerario de la capilla mayor de la catedral de Ourense se había construido para enterrar a un desconocido obispo⁵⁸, no le va en zaga el que Fernán Pérez de Andrade, o Bóo, se preparó al fundar en 1387 la iglesia de san Francisco de Betanzos⁵⁹, obra con la que pretendía manifestar el elevado rango que había logrado con su sagaz intervención en los enfrentamientos entre los partidarios del rey don Pedro y don Enrique, que le valió recibir en pago un extenso señorío. Una de las encomiendas que le hicieron le llevó a Portugal, donde constató que la caza era una de las actividades más valoradas por la nobleza⁶⁰ que llegaba a esculpir en sus sepulcros escenas de la caza del jabalí. Ya con anterioridad el rey Alfonso X había escrito en *Las Partidas* que: «La caza es arte e sabiduría de guerrear e de vencer, de lo que deven los reyes ser mucho sabidores», entusiasmo por la caza que repetían tratados como el *Libro de Montería* de Juan I⁶¹.

Andrade determina que su sepulcro se coloque en la capilla mayor de su fundación: «mando enterrar meu corpo ena Yglla de San Francisco de Betanzos dentro ena capela mayor de dita Yglla». Como se labró en vida del destinatario en él no figura la fecha de su muerte, en el verano de 1397, sino la de fundación del convento⁶². Es

PERRÍN, R., *La arquitectura románica en Lugo. I Parroquias al oeste del Miño*, A Coruña, 1983, pp. 158-167; NOVO CAZÓN, X. L., *O legado santiaguista de Vilar de Donas*, Santiago de Compostela, 1989; VÁZQUEZ CASTRO, J., «La capilla funeraria de los Piñeiro en el priorato santiaguista de san Salvador de Vilar de Donas», en *Compostellanum*, V. XXXVI, 3-4 (1991), pp. 427-466, en particular 436-441.

⁵⁸ Incluso parece que no se utilizó nunca, pues cuando se abrió en 1862 sólo se encontró en su interior «polvo y fragmentos de tela de seda», según SÁNCHEZ ARTEAGA, *op. cit.*, p. 171. Reedición de 2005, p. 348.

⁵⁹ MARTÍNEZ SANTISO, M., *Historia de la ciudad de Betanzos*, Betanzos, (1892), T. I, pp. 244-246 y 252-261; CAAMAÑO MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 133-146; CENDÓN FERNÁNDEZ - FRAGA SAMPEDRO - BARRAL RIVADULLA, *op. cit.*, pp. 129-137.

⁶⁰ La caza menor, según Ladero Quesada, era «practicada por los campesinos para su subsistencia o para proveer el mercado local... Pero la caza noble, de piezas mayores como venados, osos y jabalíes... formaba parte de muchas fiestas cortesanas y, más en general, era ejercicio deportivo de reyes y nobles, que debían encontrar en ella entrenamiento para el ejercicio del poder y para la guerra, descanso de la mente y salida a sus instintos sañudos o violentos, de manera que pudieran controlarlos en su actividad política... medio de ostentación y relación social con otros poderosos, deporte placentero que implica cierto riesgo y rompe la rutina cotidiana, tales son los motivos por los que la caza ha seguido siendo hasta hoy actividad distintiva de... las sucesivas élites sociales, a imitación de las aristocracias medievales». LADERO QUESADA, M. A., *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, 2004, pp. 144-145.

⁶¹ Citado por LADERO QUESADA, *op. cit.*, p. 144; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y una época», en *Bracara Augusta*, V. XXXV (1981), pp. 6-8.

⁶² Martínez Santiso *-op. cit.*, p. 266 y nota 4 de la misma página- atribuye esta interpretación, admitida desde finales del siglo XIX, a don Antonio María de la Iglesia.



Fig. 9. Lateral del sepulcro de Fernán Pérez de Andrade, o Bóo, en san Francisco de Betanzos (A Coruña). Archivo Yzquierdo.

pieza exenta y se alza sobre un oso y un jabalí⁶³. En la cabecera y pies del sepulcro figura el blasón de los Andrade; en los lados mayores la caza del jabalí: batir el monte, ojear y acechar la presa, acoso y caza, etapas que siguen las descripciones de los libros de montería.

En el tramo inicial de la capilla mayor se repite el escudo de Andrade seguido de la persecución del jabalí a pie, a caballo y por las jaurías de perros; enfrente, se ve el accidente sufrido por un caballero que participaba en la cacería que es socorrido por sus compañeros, mientras otros alejan al jabalí. Para unos se trataría de un percan-

⁶³ VALES VILLAMARÍN, F., «El jabalí de Andrade ‘o Bóo’», en *Vales Villamarín. Obra completa*, Betanzos, 2006, pp. 263-264. El mismo autor se refiere a la colocación del sepulcro en la iglesia: «Morto Andrade, foi inhumado o seu cadáver na capela maior do templo franciscano... e así estivo a sepultura... deica o derradeiro cuarto do século XVIII, en que a comunidade religiosa, co propósito de deixar libre a capela principal... decidué trasladar aquela para debaixo do coro, apegándoa, cuase, á parede septentrional da eirexa. Neste lugar permaneceu o... túmulo até o 22 de febreiro do 1952, data en que se procedé... a súa millor colocación» en el lugar actual. Ídem, «O brasón de Fernán Pérez de Andrade ‘o Bóo’». El sepulcro de Andrade ‘O Bóo’», en *op. cit.*, pp. 243-246 y 393-401, respectivamente.

ce sufrido por Fernán Pérez de Andrade; otros, prefieren ver la ayuda al compañero y caballero propia de los señores, ya que en «la montería han de jugar fe y caballería»⁶⁴. Andrade apoya su cabeza sobre un par de almohadones y la flanquean dos ángeles; viste armadura y con sus manos agarra una espada y el cordón franciscano atado a la daga. Ángeles y perros rodean el cadáver del noble, cuyo nombre no sólo se grabó en los bordes del lecho funerario, sino también sobre su muceta⁶⁵.

Tales relieves se completan con el juicio y peso del alma esculpidos en el muro del cimborrio del crucero. En el centro del ábside, aunque mutilado al colocarse un retablo⁶⁶ en el siglo XVIII, se ve un Cristo sedente que enseña las llagas rodeado del tetramorfos, figuras deudoras de las del Pórtico de la Gloria. En los nervios de la bóveda, igualmente muy destrozados, se ven santos y ángeles que compondrían la gloria a la que había sido llamado Fernán Pérez de Andrade, cuya vida y quizá muerte en una cacería, como dice la leyenda, se narra con detalle en este libro sin páginas.

⁶⁴ Citado por NÚÑEZ RODRÍGUEZ, «El sepulcro...», pp. 13-17, en particular la última página. VALES VILLAMARÍN, «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade...», pp. 396-401.

⁶⁵ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, «El sepulcro...», pp. 12-17.

⁶⁶ Este retablo, atribuido a Ferreiro, fue destruido en 1936. VALES VILLAMARÍN, «O brasón...», p. 245. Véase una fotografía de este retablo y un detalle del remate en: COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 1932. Láminas sin numerar al final del libro. Ediciones facsímiles, de 2004 del Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos; y de 2005 del Instituto Teológico Compostelano.