

ESCENAS DE JUGLARÍA EN EL ROMÁNICO DE GALICIA

Ramón Yzquierdo Perrín
Catedrático de Historia da Arte
Universidade da Coruña

I.- LOS JUGLARES EN LA EDA MEDIA: INTRODUCCIÓN

El continuo fluir de los peregrinos que se dirijan a Santiago durante los siglos XI y XII no sólo favoreció la difusión del estilo románico sino también de otras creaciones culturales que, a veces, llegaron a plasmarse en los edificios que entonces se construyeron a la largo y ancho de Galicia. Aunque con un notable retraso sobre otras partes de Europa también aquí se hicieron realidad las conocidas frases del monje Raúl Glaber en sus *Historias*¹ «casi todas las iglesias de sedes episcopales, los santuarios monásticos dedicados a diversos santos, e incluso los pequeños oratorios de las villas, fueron reconstruidos por los fieles de una forma más bella». El número de iglesias aumenta a medida que avanza el siglo XII, aunque predomina en ellas la simplicidad arquitectónica, la sencillez ornamental y, por supuesto, son contados, y con frecuencia reiterativos, los temas iconográficos, entre los que destacan algunas representaciones juglarescas. Su estudio es difícil

¹ Véase este fragmento correspondiente al Libro III, capítulo IV en YARZA (1982). Pp. 106-107.

ya que faltan trabajos previos y sólo ciertas obras han merecido la atención de los estudiosos, quienes casi siempre se olvidaron de los canecillos y, con frecuencia, también de los capiteles. Por ello este artículo ha de entenderse sólo como una inicial aproximación a un tema complejo y todavía poco conocido.

Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* la palabra «juglar» tiene varias acepciones, primando el carácter popular y picaresco de la persona así designada que recibía dinero a cambio de su música, canto y danza. El propio *Diccionario* distingue entre la actividad pública y la que se realizaba en privado para el monarca o determinados magnates. Don Ramón Menéndez Pidal² escribió que se trata de un término «de significación muy ancha, que ha sido sentido de muy varios modos, según las circunstancias y las épocas», siendo igualmente dispares las valoraciones que los juglares recibieron por su actividad. El mismo autor recoge las opiniones de T. A. Sánchez, E. Faral y fray Liciniano Sáez quienes destacan que los juglares eran, especialmente, quienes «causaban alegría... [y] hacían profesión de divertir a los hombres». De aquí, concluye don Ramón, que han de considerarse juglares «todos los que se ganaban la vida actuando ante un público» recreándole con su música, danzas, acrobacias y habilidades diversas. Puede, pues, concluirse con una breve frase de don Juan Manuel en su *Libro de los estados*³ que resume la actividad de los juglares: «cantan et fazen sonas para mover los talentos a plazer».

Frente a esta valoración positiva del juglar se encuentra la que de él tenía una parte del clero medieval que los reprobaba por dedicarse a espectáculos indecorosos condenables por su frivolidad y, también, por su frecuente vida licenciosa. A pesar de todo los juglares se cuentan muchas veces entre los sirvientes de obispos y arzobispos, o figuran como testamentarios en sus últimas disposiciones, como ocurre con Palea, «ioculatoris» o juglar del emperador Alfonso VII que figura en el testamento otorgado por el arzobispo compostelano Pelayo Camundo o Raimundo en 1154. Casi un siglo después, en 1253, el juglar Pedro Diéguez es uno de los confirmantes

² MENÉNDEZ PIDAL (1956). Pp. 11 y ss.

³ citado por VIÑA (1997). P. 107. Véase, también, el resto de su documentado trabajo, así como la bibliografía que lo acompaña.

de una compraventa realizada por el arzobispo don Juan Arias⁴. También figuran en ocasiones como referencia para precisar el origen de alguna propiedad, por ejemplo en un foro que realiza doña María Fernández, Ona de Ramirás, en 1259 se dice que los bienes fueron «de Petro Roderici, dicto Iograr»⁵. Otras veces los juglares figuran como testigos, así uno llamado «Fernandus, iograr de Gomariz», signa varios documentos del monasterio de San Clodio do Ribeiro datados entre 1268 y 1274, y tal vez es el mismo que los dos años siguientes firma como «Fernan iograr, ome do abade»⁶. Pero no eran sólo los prelados y monasterios quienes tenían juglares a su servicio, también algunos caballeros franceses se hacían acompañar por ellos en su peregrinación a Compostela, como Mosén Johan de Chartres y Pierres de Monferrant, quienes venían con tres juglares en 1361. En descargo de todos conviene recordar que tanto Santo Tomás de Aquino como otros moralistas no condenaban por sí misma la actuación de los juglares, sino que su aceptación o reprobación dependían, exclusivamente, del contenido de sus canciones y actuaciones concretas⁷.

Desde fechas tempranas los juglares gallegos alcanzaron un lugar relevante y en gallego se escribieron un buen número de poesías y coplas que tuvieron en las composiciones de Alfonso X su cota más alta⁸. Pero la admiración que podían despertar en algunos no impidió que los trovadores gallego-portugueses nos ofrezcan un auténtico «catálogo de los vicios del juglar», entre los que destaca su afición a la bebida, las frecuentes penden- cias, el juego, la lujuria y blasfemia, hurtos y otras violencias que provoca- ban las iras del clero. No extraña, pues, ante tal panorama que «*Las Partidas*» declaren infames a los juglares que canten o bailen en público a cam- bio de unas monedas, aunque exculpa a quienes lo hacen por altruismo y solaz, excepción que protege también a aquellos que cobran por distraer al rey o a algún otro destacado personaje. De ello parece colegirse que muchos

⁴ LÓPEZ FERREIRO (1901). Pp. 253 y ss. Apéndice XXIII. Pp. 64-66. GONZALEZ VÁZQUEZ (1996). P. 274 y nota 184 de la misma página.

⁵ LUCAS (1988). Pp. 335-336.

⁶ LUCAS (1996). Docs. números 121, 126, 131, 139, 150 y 175. Pp., respectivamente: 340, 343-344, 347, 352-353, 361 y 377-378.

⁷ MENÉNDEZ PIDAL (1956). Pp. 63 y 72.

⁸ FLORES (1993). Pp. 213 y ss. VIÑA (1997). Pp. 104 y ss.

debían de ser pobres, aunque de otros consta que poseían propiedades y viviendas, por ejemplo en A Coruña y Mondoñedo tenían tales bienes la Balteira y Fernán Pérez, respectivamente; otros, dotaron aniversarios e incluso realizaron fundaciones piadosas, como Maior Petri en la catedral de Lugo⁹.

Si en sus actuaciones y fortuna existían claras diferencias entre los juglares, también distinguen los textos medievales entre los que se acompañan de mujeres y animales o no. Las mujeres juglares, a las que suele denominarse juglaresa y soldadera¹⁰ en relación con el salario o soldada que percibían, además de sus habilidades interpretativas solían ejercer de manera ocasional la prostitución. En sus actuaciones cantaban y bailaban, acompañándose con frecuencia de castañuelas y otros instrumentos de percusión. Por ello muchas veces se representan bailando, con los brazos en alto y con algún instrumento en sus manos, así se ven, por ejemplo, en algunos relieves de Galicia y así las representan varias miniaturas del *Cancioneiro da Ajuda*¹¹, fechables entre 1280 y 1300. Con esta iconografía coincide la descripción que de ellas hacen los versos del arcipreste de Hita, quien escribió, según propia confesión, «muchas cántigas de dança e troteras». Se conoce el nombre de algunas juglaresas y las hubo que llegaron a tener una elevada posición social, destacando en especial la citada María Balteira, identificada con María Pérez, que en 1257 llegó a establecer «un curioso acordo co abade e cos monxes do mosteiro de Sobrado. Nel dá-selle titulo de dona, un identificador de rango nobiliario»¹².

Las danzas de las «soldadeiras» solían acompañarse con castañuelas u otros instrumentos de percusión porque los juglares tocaban instrumentos

⁹ MENÉNDEZ PIDAL (1956). Pp. 14 y ss.

¹⁰ MENÉNDEZ PIDAL (1956). Pp. 30-34. YARZA (1987). Pp. 240-241. PALLARES (1993). Pp. 85-86. CORRAL (1996). Pp. 278-281.

¹¹ Dieciseis folios del «Cancioneiro» presentan miniaturas con actuaciones de juglares: un personaje se representa sentado; el juglar que hace música está de pie o sentado según lo exija el instrumento que toque; y el tercero suele ser una «bailadeira». Un gablete cobija la composición e indica que se trata del interior de un palacio. Sobre el *Cancioneiro da Ajuda* véanse, entre otras publicaciones: FLORES (1993.1). Pp. 481-482 y ROSAS (1993). Pp. 212-213.

¹² PALLARES (1993). P. 86.

de cuerda, como la viola de arco, con la que aparecen en la mayoría de las representaciones, aunque, a veces, se cambia por la cítara o algunos otros parecidos. Excepcionales eran las trompetas y tambores que se integraban en conjuntos más numerosos, es decir que no eran solistas. El instrumento que cada juglar tocaba servía para denominarlos y clasificarlos. Por ejemplo en la corte de Alfonso X a un juglar gallego se le llamó, por el instrumento que tocaba, Cítola, denominación que pasó luego al instrumento de muchos de los juglares gallegos¹³.

De una profesión tan polémica y en la que destacaron los gallegos no es extraño que, al igual que en otras zonas¹⁴, se hiciera eco de ella nuestro arte románico desde fechas tempranas del siglo XII, en él pueden encontrarse la práctica totalidad de las opciones que existían en tan singular trabajo. Los elementos utilizados para su representación son de tres tipos: canecillos, capiteles y tímpanos. Los primeros son los más numerosos, aunque también los más difíciles de sistematizar por la falta de estudios previos ya que la mayor parte de las veces, y en el mejor de los casos, se limitan a mostrar a un músico que, muchas veces, toca una vihuela lo que, por sí mismo, no basta para presumir la existencia de una representación juglaresca; otro tanto ocurre si se pone el acento en la presencia de un contorsionista. Con los capiteles ocurre igual y es raro que se analicen los temas que en ellos aparecen. En los tímpanos la ejecución de escenas de juglaría es excepcional y lo recóndito de su localización ha favorecido el silencio que sobre ellos pesa. Es de justicia, sin embargo, destacar la acertada visión que de algunos de estos temas en el arte románico de Galicia tuvo, hace ya años, Ramón y Fernández Oxea¹⁵.

¹³ MENÉNDEZ PIDAL (1956) Pp. 34 y ss. Sobre algunos instrumentos y la música medieval en Galicia véanse, entre otras publicaciones LUENGO (1988). Pp. 75 y ss. LÓPEZ CALO (1997). Pp. 97 y ss.

¹⁴ Valga como ejemplo, entre otros, el estudio de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1977). Pp. 81 y ss.

¹⁵ Entre otras de sus publicaciones véanse RAMÓN (1944.1 y 1972). Pp. 383-389 y 19-27, respectivamente.

II.- MÚSICOS Y CONTORSIONISTAS:

La **catedral de Santiago**, referencia obligada para buena parte de las construcciones románicas gallegas, no parece haber proporcionado modelos inmediatos para las composiciones juglarescas, ya que no debieron de utilizarse en ella, pero algunos de sus temas con una ligera transformación o adecuación pudieron facilitar dichas imágenes. Tales hipotéticos precedentes se localizan en partes ejecutadas durante la segunda campaña constructiva, dirigida por el Maestro de Platerías. Valga como ejemplo un curioso contorsionista desnudo que, impudicamente, muestra sus nalgas y genitales, al tiempo que con las manos abre su boca hasta desfigurar sus facciones y asemejarlas a las de un simio. Este vicioso personaje se labró en **un canecillo del alero de la capilla de San Juan** descubierto en 1987 al realizar la sustitución de unos tejados y que ha quedado de nuevo oculto por ellos. De haberse conservado la totalidad de los canecillos de esta capilla, —otros se perdieron al ampliarla en el siglo XVIII¹⁶—, sabríamos si aquí hubo una representación condenatoria de la vida y actuaciones de los juglares que no se deduce de los mamíferos tallados en los canecillos que se conservan.

La misma ambigüedad e imprecisión se percibe en algunos **capiteles del crucero** catedralicio, así en uno del extremo suroeste se han labrado cuidadas cabezas humanas sobre las que se ven unas piernas abiertas hasta dejar ver unos desmesurados genitales. Unos sencillos entrelazos a los que se agarran los aludidos personajes completan este capitel de «extraordinaria composición» que, por su calidad y ubicación, pudo haber sido labrado por uno de los maestros que intervinieron en la elaboración de las piezas de la fachada pero, a pesar de ello, el profesor Durliat lo califica de «espectáculo escatológico y lascivo»¹⁷. Cabe preguntarse si una composición tan excepcional podría estar en la línea de crítica de los contorsionistas que, con frecuencia, acompañaban a los juglares y realizaban al compás de su música ejercicios considerados obscenos.

Quizá más enigmática resulta la interpretación del capitel parejo en el extremo noroeste del crucero en el que unos mancebos desnudos están

¹⁶ Para las obras realizadas en esta capilla consúltese FOLGAR (1989). Pp. 109-114.

¹⁷ DURLIAT (1990). P. 324. Véase también en la misma p. la figura 344.



Lám. I.- Capiteles del crucero de la catedral de Santiago:
Fig. 1) Acróbatas. Fig. 2) Muchachos sobre leones. (Archivo del autor).

acostados sobre leones que tienen collares perlados, largas melenas y afiladas garras clavadas en el astrágalo. En la parte superior del capitel se ven nuevas cabezas de leones que tienen en sus bocas los miembros inferiores de los muchachos que permanecen impasibles, sin signos de dolor ni deseo de librarse de ser devorados, lo que podría interpretarse como una escena circense o juglaresca. Para el citado profesor Durliat es una prueba de que «desde sus primeras manifestaciones la iconografía de Compostela lleva señales de misterio y ambigüedad»¹⁸.

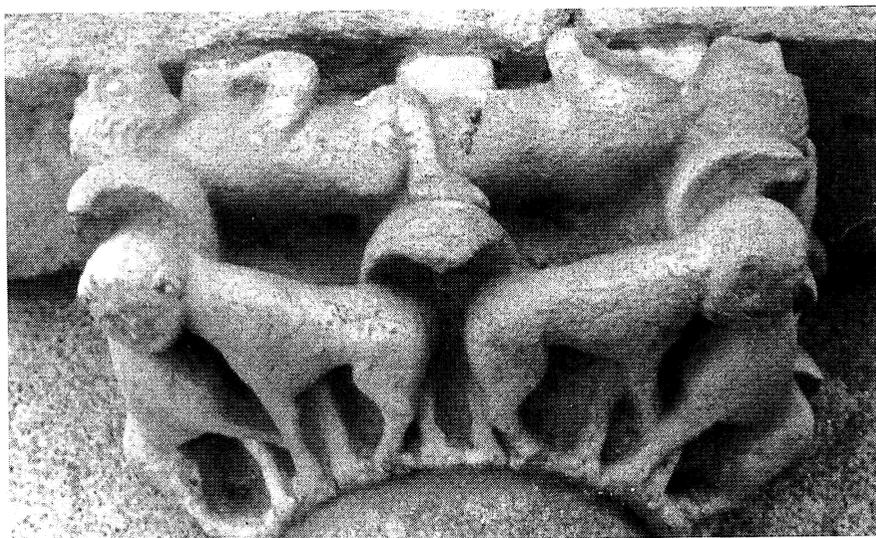
En este capitel de la catedral de Santiago pudo inspirarse el maestro de Pantón cuando talló el que corona la columna noreste del exterior del ábside de **Santa María de Ferreira** (Pantón. Lugo). En él se ven cuatro muchachos desnudos, dispuestos de modo que cada dos tienen una cabeza única que coincide con la esquina de la pieza, que descansan plácidamente sobre dos parejas de leones afrontados cuyas cabezas se hacen coincidir, también, con los ángulos del capitel. Los jóvenes tienen los brazos sobre el pecho y flexionan una de sus piernas para apoyar el pie encima del envés de unas hojas que completan la decoración. Los leones se agarran con sus garras al astrágalo. Tal vez no sea casual que en uno de los canecillos cercanos se encuentre un contorsionista¹⁹.

Las representaciones de músicos en el románico de Galicia tampoco son anteriores a los comienzos del siglo XII ni tuvieron que ver con el mundo de los juglares en su origen ya que, seguramente, la primera obra que se hizo fue el magnífico **David** de la desaparecida fachada del Paraíso compostelano que pasó a la de Platerías cuando se derribó en el siglo XVIII²⁰. La manera de coger el instrumento y colocar el arco sobre sus cuerdas se convirtieron en modelo a seguir por muchas de las representaciones gallegas de tocador de instrumento de cuerda frotada por arco, al margen de que tuvieran o no un carácter juglaresco. Pero, como se recordará, las actuaciones musicales de los juglares solían acompañarse de otras en las que participaban acróbatas, saltimbanquis, danzarinas y gentes con habilidades si-

¹⁸ DURLIAT (1990). P. 323 y figura 341 de la misma p.

¹⁹ YZQUIERDO (1992.1). Pp. 859 y ss., en especial 866. En este artículo pueden encontrarse otras referencias bibliográficas sobre este monasterio y su iglesia.

²⁰ Entre otras publicaciones consúltense: NAESGAARD (1962). Pp. 9 y ss. OTERO (1965). Pp. 605 y ss. MORALEJO (1969). Pp. 623 y ss. DURLIAT (1990). Pp. 326-352.



Lám. II:

Figs. 1 y 2) Santa María de Ferreira de Pantón: Capitel en el alero del ábside y canecillos con músico y gimnasta. Fig. 3) Catedral de Lugo: Tejaroz de la puerta de la nave norte. (Archivo del autor).

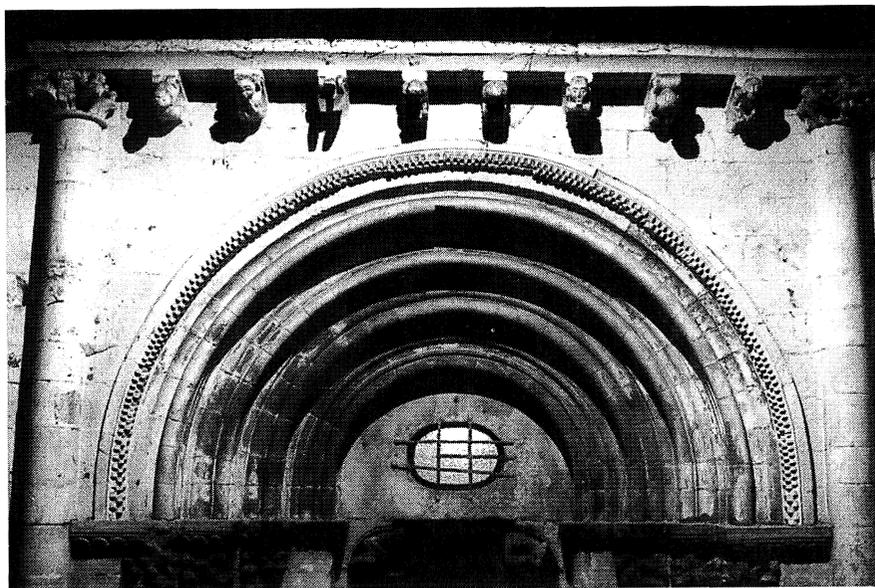
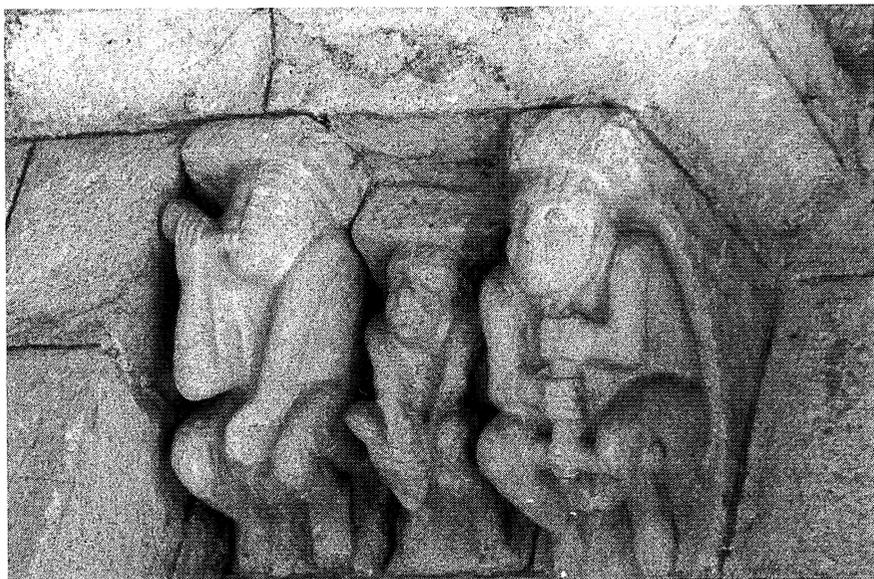
milares, por ello en las representaciones de nuestro románico es habitual que se den, también, tales asociaciones que son, además, las que permiten hablar con rigor de escenas de juglaría.

Quizá una de las primeras ocasiones en las que se asociaron un músico y un contorsionista se produjo, hacia mediados del siglo XII, en los tejares de las portadas de la iglesia compostelana de **Santa María Salomé**²¹ y de la nave norte de la catedral de Lugo. En el primero de los edificios citados el traslado de la fachada al prolongarse la nave ha podido alterar el orden de los canecillos, pero en los tres centrales se ve a un músico sentado, con las piernas cruzadas, que toca una fídula oval con el arco, en sus formas y composición parece percibirse el eco del David de las Platerías. A su izquierda dos contorsionistas, el primero sostenido por un mamífero que con sus fauces le agarra por las piernas; el segundo, se apoya en sus manos y viste larga túnica hasta los tobillos.

Por su parte en el tejero de la puerta abierta en el tercer tramo de la nave norte de la **catedral de Lugo** el primero de los canecillos, —contando de izquierda a derecha—, representa a un contorsionista que separa las piernas para meter entre ellas su imberbe cabeza; a su lado un músico sentado, con túnica hasta los tobillos, sujeta entre las piernas un salterio. Los otros canes muestran a un personaje con pesada carga a su espalda y grilletes en los pies; a su lado un bebedor sostiene un voluminoso barril del que bebe sin moderación. El último, es un espinario. En tan reducido espacio se fustiga la lujuria, la gula, la sensualidad y vida frívola de los juglares que lleva a la esclavitud moral. Quizá no se pueda pedir una mayor crítica a estas formas de vida en menos espacio, sin embargo tan claro mensaje no se difundió hacia otras obras gallegas. A ello debió de contribuir el escaso eco que, en general, tuvieron los artistas activos en la catedral de Lugo durante su primera etapa constructiva. Posiblemente eran maestros franceses y su presencia se explicaría por la de su compatriota Guido en el cabildo lucense del que, en un principio, fue «Prior Canonicae» y, más adelante, su obispo. Cuando murió en 1152 debió de paralizarse la obra y es posible que los maestros que habían intervenido en ella se dispersaran²².

²¹ YZQUIERDO (1967-1968 y 1993). Pp. 385 y ss. y 182 y ss., respectivamente.

²² MORALEJO (1981). Pp. 337-355, en especial p. 345, nota 33. YZQUIERDO (1989-1990). Pp. 34-36.



Lám. III:

- Fig. 1) San Martín de Mondoñedo: Canecillos en la contraportada.
Fig. 2) San Salvador de Sobrado de Trives: Detalle de la puerta principal.
(Archivo del autor).

Por el contrario la asociación del tocador de fídula y el contorsionista que se produce en la portada de Santa Salomé tuvo una notable difusión por diversos lugares de Galicia aunque a veces, como ocurre en el muro norte de **San Martín de Mondoñedo** (Foz. Lugo), por ejemplo, sea difícil precisar si la conjunción de ambos es buscada o accidental ya que se produce dentro de un amplio programa moralizante que, a veces, no duda en mostrar con crudeza como música y lujuria se unen con facilidad, así en un canecillo de la contraportada occidental un rústico se masturba al tiempo que hace sonar un cuerno²³. De los casos en los que la asociación de ambos parece innegable cabe destacar los que se labraron en las ménsulas de la portada principal de San Salvador de Sobrado de Trives (Trives, Ourense) y en el alero norte del ábside de Santa María de Ferreira, entre otros.

San Salvador de Sobrado de Trives²⁴ fue un monasterio benedictino femenino que en 1512 se anexionó al de San Payo de Antealtares de Santiago. Su iglesia, una de las más interesantes de la zona y cuya fachada occidental está excepcionalmente cobija por un pórtico, tiene en esta portada una riqueza ornamental que permite suponer la presencia del maestro que trabajó en el templo de Ferreira de Pantón. Las ménsulas, que sostienen el liso y maltrecho tímpano, se decoran con un músico que hace sonar su fídula mientras un contorsionista asoma la cabeza entre los pies. Ambos visten largas túnicas con finos pliegues que traslucen parte de sus cuerpos. Más arriba, en el tejazoz que delimita la portada, además de motivos tan exclusivos como el del capitel derecho, sólo repetido en Ferreira de Pantón, se han labrado en los canecillos temas vistos ya en la portada de la nave norte de la catedral de Lugo: bebedor impenitente, hombre con pesada carga a la espalda, espinario, y otros. El virtuosismo de su autor le lleva a perforar el duro granito, dándole a su obra una acusada gracilidad. Músico y contorsionista se repiten con formas muy parecidas en sendos canecillos del alero norte del ábside de **Santa María de Ferreira**. Su talla coincide con la de

²³ YZQUIERDO (1994). Pp. 34-37 y 52. Véase también la Lám. XXIV, figura inferior.

²⁴ GALLEGO (1928). Pp. 225-230. RAMÓN (1929). Pp. 253-265. DURO (1967). Pp. 1-86. YZQUIERDO (1992.1 y 1995.1). Pp. 866 y ss. y 301 y ss., respectivamente. Otras referencias documentales en BUJÁN (1996).

Sobrado de Trives, aunque la pérdida de la cabeza del músico y la erosión sufrida dificultan su análisis. Un nuevo contorsionista se ve en otro canecillo del mismo alero.

Sobrado de Trives y Ferreira de Pantón debieron de construirse en torno a 1175, fecha de incorporación al cister de Santa María de Ferreira cuyas monjas lo siguen habitando. El anónimo maestro que trabajó en estos edificios tuvo cierta importancia y su taller intervino en la construcción de las iglesias de una amplia zona del sur de Lugo entre los últimos años del siglo XII y los primeros del XIII²⁵.

III.- REPRESENTACIONES JUGLARESCAS DE CARÁCTER EXCEPCIONAL:

Todos los ejemplos vistos hasta ahora carecen de un discurso continuo y sus representaciones están parceladas en varias piezas, lo que dificulta su lectura y la hace más intelectual que narrativa. Es, pues, más fácil, en general, seguir la temática juglaresca plasmada en capiteles en los que su mayor tamaño permite un más amplio y pormenorizado relato, aunque, a veces, su interpretación resulta, también, problemática. Tal ocurre, por ejemplo, con uno de los capiteles del alero del ábside de **Ferreira de Pantón**, –precisamente el que sigue al antes destacado–. Presenta a un hombre de barbado rostro sentado ante un cuadrúpedo, quizá una cabra, levanta su desproporcionada mano derecha, mientras la izquierda o la llevaba hacia la barbilla o sostenía un instrumento musical, perdido. Dos perros con collar acosan por detrás a la supuesta cabra y le muerden una pata y el corto rabo. Es difícil precisar si se trata de una escena de juglaría, de caza o de pastoreo, pero no cabe dudar de que su autor poseía un amplio e inusual repertorio temático.

También es singular la escena labrada en el capitel izquierdo del arco triunfal de **San Esteban de Lousadela** (Sarria, Lugo). En uno de sus extremos se encuentra un músico, en pie, que con un arco hace sonar un instru-

²⁵ YZQUIERDO (1983). Pp. 49 y ss.

mento de cuerda, probablemente una fídula oval, que agarra por el mástil y apoya el extremo de su caja acústica en el pecho, al mismo tiempo, por la colocación de la cabeza y boca abierta, parece cantar la melodía que está tocando. A su lado, en la esquina del capitel, un hombre, también vestido con túnica hasta los tobillos, sostiene un libro abierto sobre el pecho. El personaje situado en el centro del capitel lleva encima de sus ropas una casulla, lo que unido a la posición de sus brazos, abiertos como en oración, anima a identificarlo con un sacerdote. Finalmente, en la otra esquina de la pieza, un cuarto individuo, probablemente sentado, se cogía sus mutiladas manos sobre el cuerpo. Cierran la composición estilizadas hojas con perfil de lengüeta que se superponen en tres órdenes. Lo insólito de la escena y la tosquedad de la labra dificulta su interpretación, aunque podría representar una celebración religiosa ya que en ellas «los juglares tomaban también mucha parte: la música y los cánticos sagrados corrían de su cuenta», según Menéndez Pidal²⁶. Menos verosímil sería entenderla como una contraposición entre lo mundano, figurado por el juglar, y lo trascendente de la ceremonia religiosa presidida por el sacerdote.

Uno de los momentos en los que era más frecuente, y hasta necesaria, la presencia de los juglares era durante las comidas y banquetes que celebraban los señores y principales personajes y que recoge el Arcipreste de Hita en sus versos:

estava don Carnal ricamente assentado,
 a mesa mucho farta, en un rico estrado,
 delante sus juglares, commo omne onrrado:
 desas muchas viandas era bien abastado²⁷.

Juan Ruiz podría haberse inspirado para escribir estos versos en uno de los capiteles de **San Martín de Mondoñedo** situado en el paso a la nave sur desde el crucero. En su parte frontal, tras una mesa con abundante me-

²⁶ MENÉNDEZ PIDAL (1956). P. 58. Para la iglesia de San Esteban de Lousadela: YZQUIERDO (1996). Pp. 57-60, así como la Lám. IV, figura superior.

²⁷ Citado por MENÉNDEZ PIDAL (1956), P. 57. Véanse también las pp. 56-58.



Lám. IV:

Fig. 1) Santa María de Ferreira de Pantón: Capitel del alero del ábside.
Fig. 2) San Esteban de Lousadela: Capitel del arco triunfal. (Archivo del autor).

naje y bien surtida de suculentas viandas, estan tres personajes ricamente vestidos; a la izquierda, en pie, se encuentra un sirviente y otro acerca un ánfora con la bebida. Delante de la mesa un perro, con collar en su pescuezo, lame la pierna de un lisiado que yace hacia la derecha y tiende la mano en demanda de auxilio y alimento. Completan la escena otras tres personas en pie, situadas a la derecha de la mesa. La primera toca como un caramillo; la que le sigue, tiene en sus manos lo que, por su forma triangular, parece un arpa-salterio; finalmente, el tercer músico se vuelve, tañe un instrumento como el anterior, y su expresivo y sonriente rostro manifiesta la alegría que rodea al banquete y del que quiere hacer partícipe al espectador. La identificación de la escena no ofrece duda ya que coincide, literalmente, con la narración evangélica de la historia del rico Epulón y el pobre Lázaro, tema que no vuelve a aparecer en el románico gallego. Su anónimo maestro seguramente tomó como modelo una desconocida miniatura, al igual que otras le debieron de servir de modelo para la decoración de otros capiteles de esta parte de la iglesia²⁸. Su actividad cabe fecharla en los primeros años del siglo XII, quizá en torno a 1110.

Ya que la música era complemento necesario de los banquetes y comidas de los grandes personajes, y que entre los servidores de los obispos y arzobispos solía haber juglares es lógico que no falte su representación en las ménsulas en las que se apoyan los arcos y nervios de las bóvedas del espléndido refectorio del antiguo palacio arzobispal de Santiago, conocido como **Palacio de Gelmírez**. Las escenas que en ellas se labraron han dado lugar a diferentes interpretaciones, pero todos los autores coinciden en ver en algunos de sus músicos una representación de los juglares que solían amenizar los banquetes con sus músicas²⁹. Su estilo gótico, aunque cercano a planteamientos del taller del maestro Mateo en muchos de sus detalles, y su cronología en el segundo tercio del siglo XIII, durante el episcopado del arzobispo don Juan Arias, no hacen necesario aquí un mayor detenimiento en tan importante obra de la arquitectura palaciega medieval.

²⁸ YZQUIERDO (1994). Pp. 44 y ss., en especial 47-48 y Lám. XIX.

²⁹ LÓPEZ FERREIRO (1902). Pp. 196-202. LAMPÉREZ (1913 y 1922). Pp. 27-31 y 519-527. FILGUEIRA (1950). Pp. 82-85. SÁNCHEZ (s.a.). Pp. 30-36. MORALEJO (1988). P. 51. NÚÑEZ (1996). Pp. 11 y ss. YZQUIERDO (1996). Pp. 196-203.



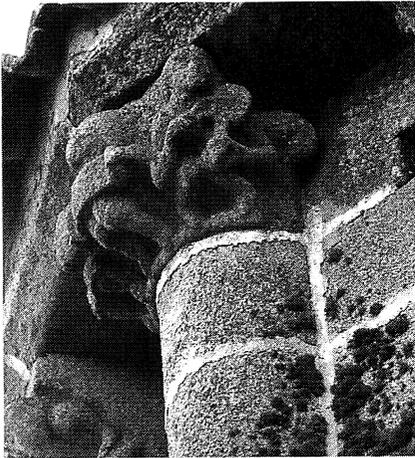
Lám. V.- San Martín de Mondoñedo:
 Representación del banquete del rico Epulón y el pobre Lázaro.
 Fig. 1) Desarrollo del capitel (Dibujo de Alejandro Barral).
 Fig. 2) Detalle de los músicos. (Archivo del autor).

Volviendo a nuestro románico, en otros casos la representación de una escena de juglaría es única, clara y fácil. Así ocurre, por ejemplo, en un capitel del alero de la capilla mayor de **Santiago de Mens** (Malpica. A Coruña) en el que se ven tres personajes. El de la derecha toca una fídula con el arco que maneja con su mano diestra y coloca sus desnudas piernas en una extraña postura: las junta a la altura de las rodillas, las abre en diagonal hacia abajo y los pies se vuelven hacia adentro. Tan insólita disposición debía de formar parte de su actuación. La figura que le sigue ocupa el centro de la pieza muestra desnudas las piernas y las nalgas y extiende ante su cuerpo, con el que realiza una inverosímil torsión, una larga cartela que sostiene con las manos. El tercer interprete parece estar sentado tiene, también, desnudas las piernas y sobre ellas extiende una cartela que agarra con sus manos. La erosión sufrida por el granito no impide reconocer el carácter festivo o jocosos de la escena. La presencia de contorsionistas y acróbatas en diferentes posturas, desnudos y mostrando impudicamente sus genitales, reforzaría el mensaje negativo que sobre los juglares parece querer transmitirnos el maestro de Mens y que reforzarían los contorsionistas labrados en canecillos del alero de la propia capilla mayor, de la norte y en el muro de las naves de este mismo lado, las posturas y otros detalles pueden variar pero todos exhiben su sexo. La obra románica de Santiago de Mens cabe datarla hacia el último cuarto del siglo XII³⁰.

Un nuevo y singular ejemplo de posibles representaciones juglarescas se encuentra en dos de los capiteles del presbiterio de **Santa María de Nogueira** (Chantada. Lugo). El izquierdo del arco triunfal presenta una figura humana desnuda, de piernas flexionadas, que extiende uno de sus brazos hacia la pata que le alarga un león colocado ante él. Podría representar la antigua creencia de que el león no ataca al hombre que se le rinde, cristianizada como el perdón que Cristo otorga al pecador arrepentido, aunque también podría entenderse como una escena circense de doma de animales salvajes³¹. Por su parte el capitel derecho del arco fajón del mismo pres-

³⁰ Sobre la construcción prerrománica de Mens: YZQUIERDO (1992.2 y 1995.1). Pp. 50-52 y 93-95. Para la obra románica: CASTILLO (1907 y 1972). Pp. 227-228 y 320-321. YZQUIERDO (1995.1). Pp. 425-427. El antiguo monasterio y su iglesia han sido objeto de un reciente artículo: BARRAL (1995-1996). Pp. 95-120.

³¹ MALAXECHEVERRÍA (1991). Pp. 225 y ss.



Lám. VI:

Fig. 1) Ménsula del gran salón del Palacio de Gelmírez.
Fig. 2) Capitel del alero de la capilla mayor de Santiago de Mens. Fig. 3) Capitel del interior del presbiterio de Santa María de Nogueira. (Archivo del autor).

biterio ostenta en sus esquinas sendos personajes que parecen estar desnudos. El de la izquierda flexiona las rodillas y coloca sus manos encima de ellas; el otro, levanta con su mano derecha un objeto similar a unas pesas gimnásticas, y con la izquierda parece sostener una estrella o cuadrifolio. Entre ambos se ve como una piña sobre la que está una bola. Ramón Fernández Oxea interpretó esta representación como «escena de títeres». Probablemente no le falte razón y tal episodio no se repite en otras iglesias gallegas. Las formas y soluciones góticas que en este templo de Nogueira se yuxtaponen a otras románicas permiten llevar su cronología, incluso, hasta los comienzos del segundo cuarto del siglo XIII³².

IV.- ESCENAS DE JUGLARÍA

El último conjunto de obras que voy a estudiar comprende aquellas representaciones en las que la temática juglaresca está fuera de duda por la claridad y rotundidad de sus imágenes labradas, siempre, en capiteles o en tímpanos.

La más antigua de estas figuraciones, así como la de mayor calidad escultórica, se encuentra en los capiteles del arco triunfal de **Santa Mariña de Castro de Amarante** (Antas de Ulla. Lugo), iglesia que sólo conserva de la fábrica románica este arco. Sus capiteles presentan unas grandes hojas de recortado perfil que rematan en plásticas bolas y cuyos modelos se localizan en el crucero de la catedral de Santiago, en capiteles labrados por artistas del taller de las Platerías. Sobre este orden de hojas se desarrollan en las esquinas unas volutas, y entre aquéllas y éstas, en la cara frontal del situado a la izquierda del espectador, descansan dos cabezas humanas. En el extremo izquierdo de este capitel se ha labrado un músico sedente, de perfil y con la cabeza vuelta hacia la nave, que viste túnica corta ceñida y que hace sonar una fídula oval. La sujeta por el mástil con una mano, apoya el extremo de su caja acústica en la cabeza y maneja el arco con la derecha.

³² RAMÓN (1944.1). Pp. 388-389. Sobre la iglesia de Nogueira: YZQUIERDO (1983). Pp. 189-192 aquí se encontrarán otras referencias bibliográficas.



Lám. VII.- Escena de juglaría en los capiteles del arco triunfal de Santa Mariña de Castro de Amarante. (Archivo del autor).

El rostro del personaje es ovalado, tiene abultados pómulos, nariz chata y ojos rehundidos, formas que recuerdan el arte del Maestro de Platerías, incluso la manera de coger el instrumento evoca la del David compostelano. El extremo derecho de este capitel se perdió al abrirse la comunicación con el añadido panteón de los condes de Torre Penela³³, pero es probable que en ella hubiera otra figura, como ocurre en el que con él forma pareja.

El capitel derecho del citado arco triunfal de Castro de Amarante reitera el tipo y disposición de las hojas vistas en el de la izquierda, aunque suprime las cabezas de la cara frontal. En las laterales se ven sendas figuras humanas vestidas con túnicas largas que traslucen sus cuerpos. La que mira hacia la nave flexiona las piernas, levanta uno de sus brazos, baja el otro y ladea su cabeza. Sin duda baila al compás de la música que toca el personaje del capitel frontero. Por su parte la otra figura del capitel derecho está sentada y parece acompañar a dicho músico batiendo un pandero con sus manos al tiempo que gira su cabeza hacia el espectador. Entre ambos capiteles se completa una escena de juglaría en la que participan, como en otras representaciones, tres personajes: un tocador de fídula, otro que le acompaña con un pandero, y una bailarina que danza al son que le marcan. Esto, sin embargo, no impide que en la parte perdida del capitel izquierdo hubiera un cuarto participante en la escena.

La relativa cercanía y fidelidad del maestro de Castro de Amarante a las formas y clichés compostelanos del taller de las Platerías lleva su cronología hacia mediados del siglo XII, tal vez a comienzos de su segunda mitad, aunque no es posible una mayor precisión al haberse perdido el resto de su obra en reformas posteriores. El interés de estos capiteles del arco triunfal de Castro de Amarante no se limita a su novedoso planteamiento de un tema juglaresco, sino que se acrecienta al haber servido de modelo para otras obras.

Una de las composiciones que pudieron inspirarse en los capiteles de Castro de Amarante es el tímpano de la puerta sur de **San Miguel do Monte** (Chantada. Lugo). La puerta tiene doble arquivolta de medio punto moldu-

³³ Sobre este panteón y la iglesia de Castro de Amarante véanse, entre otros: VÁZQUEZ (1949). Pp. 238-239. RAMÓN (1972). Pp. 19-27. RIELO (1975). Pp. 104-107. YZQUIERDO (1983). Pp. 31-32.

rada que perfila un amplio semicírculo de billetes en damero; estos arcos se apean en las jambas y en un par de columnas acodilladas que rematan con capiteles decorados con motivos propios de su autor, lo mismo ocurre en los prolongados cimacios.

Mayor interés tiene el tímpano, único en Galicia como han destacado cuantos lo estudiaron³⁴. En su parte izquierda y ocupando la mitad de él se ve a un hombre, desnudo o vestido con una fina túnica, que se sienta sobre un singular animal que descansa en sus cuartos traseros. El hombre, aunque está de perfil, tiene la cabeza frontal. Su rostro es grande, con respecto al resto del cuerpo, y presenta unas geometrizadas incisiones que le otorgan una especial expresividad. En su pecho apoya el extremo de la caja acústica de una fidula oval que agarra por el mástil con su mano izquierda, lo que le permite manejar el arco con la derecha. Ante el músico danza una bailarina con los brazos en alto y cuerpo completamente incurvado hacia la derecha, su rostro es como el del músico, pero su menor tamaño, posición y mayor erosión lo hacen menos expresivo. Viste túnica ceñida a la cintura que le llega hasta los tobillos. Sobre la bailarina, en el pequeño espacio del tímpano que queda libre, se ha dispuesto un nuevo músico que flexiona las piernas e inclina su cuerpo hacia la izquierda para adaptarse a la forma de la pieza. Su rostro repite los rasgos de los otros dos «artistas» y ciñe sus ropas a la cintura con un destacado cinturón. Levanta sus brazos y toca un pandero cuadrangular de lados ligeramente curvados. Un festón de irregulares arcos enmarca la escena.

Se reiteran, pues, en este tímpano de la puerta sur de San Miguel do Monte los músicos y bailarina de los capiteles de Castro de Amarante, a los que se añade el peculiar animal que sirve de asiento al primero de los músicos y que ha sido interpretado como león, caballo e, incluso, como grifo. Probablemente con formas tan imprecisas ha querido el escultor medieval representar a los animales exóticos que, con frecuencia, acompañaban y completaban las actuaciones de los juglares, como se lee en el *Libro de Alexandre*³⁵.

³⁴ RAMÓN (1944.1 y 1965). Pp.383-389 y 191-192. VÁZQUEZ (1944). Pp. 279-280. RIELO (1980). Pp. 234-235. YZQUIERDO (1983). P. 37.

³⁵ Citado por MENÉNDEZ PIDAL (1956). P. 23. Para lo escrito sobre el animal de este tímpano véanse los artículos mencionados en la nota precedente.

La atribución de esta obra al Maestro Pelagio, que dejó su nombre en el tímpano de la cercana iglesia de Santa María de Taboada dos Freires, fechado mediante un epígrafe en el año 1190, acrecienta el interés que despierta a pesar de su tosquedad y pobreza de recursos técnicos, que no expresivos³⁶. El Maestro Pelagio, uno de los pocos artistas rurales cuyo nombre conocemos, trabajó en esta zona del centro de Galicia en los años finales del siglo XII, y con él debieron de formarse otros canteros que hicieron vivir a su estilo hasta los comienzos del XIII.

Tal difusión parece confirmarla el pequeño y poco conocido tímpano de la portada sur de **Santa María de Ucelle** (Coles. Ourense). Un junquillo, casi por completo perdido, junto con un festón de diminutos arquitos de herradura, quizá no exentos de un lejano eco de los talleres mateanos de Ourense, enmarcan lo que puede considerarse una versión abreviada del que se acaba de ver en San Miguel do Monte. En Ucelle³⁷ se han labrado en bajorrelieve dos medios cuerpos, tal vez correspondientes a un hombre y a una mujer, que parecen estar de pie. El de la izquierda representa a un músico en posición frontal que sostiene con su mano derecha una fidula oval y, probablemente, con la otra sostenía el arco, pero una fractura lo ha mutilado. Tanto el rostro de éste como el del otro personaje son ovalados y los ojos, boca y nariz se han grabado de manera tan sumaria y expresiva como había hecho el maestro Pelagio en San Miguel do Monte. El segundo «actor» de Ucelle levanta con su diestra un pandero cuadrangular y coloca la otra mano sobre la cintura, en jarras, disposición que se mantiene en la ejecución de algunas danzas populares. Es decir, en este tímpano se figura una nueva escena de juglaría en la que sólo intervienen el juglar y la juglaresa o soldadera. Posiblemente su cronología haya que fijarla en torno al 1200.

Además de estos dos tímpanos, situados en las puertas abiertas en el muro sur de sus respectivas iglesias, la temática juglaresca reaparece en capiteles de portadas occidentales de templos que, al igual que Ucelle, pertenecen a la diócesis y provincia de Ourense y, casualmente, tienen como patrón a San Pedro: A Mezquita y Trasalba.

³⁶ RAMÓN (1936 y 1945). Pp. 171-176 y 16-21. VÁZQUEZ (1956-1957). Pp. 161-165. CASTILLO (1972). P. 595. YZQUIERDO (1983). Pp. 34-37.

³⁷ YZQUIERDO (1995.1). P. 383.



Lám. VIII.- Tímpanos con juglares:

Fig. 1) San Miguel do Monte; Fig. 2) Santa María de Ucelle. (Archivo del autor).

En dos capiteles de la portada occidental de **San Pedro de A Mezquita** (A Merca. Ourense) se representa una nueva escena de juglaría en la que participan cuatro «artistas», superando, pues, el número de tres establecido en varios ejemplos anteriores. En el primero de los capiteles, situado sobre la columna central derecha, se han esculpido dos personajes. El colocado en su extremo derecho está genuflexo y apoya una rodilla en el astrágalo, descansa una mano sobre el muslo y parece tener la boca abierta, como si cantara al compás de la música que con su fídula oval hace sonar el juglar situado a su lado. Este músico viste larga túnica de fino paño y escote redondo y tiene las piernas cruzadas, quizá la idea del anónimo maestro fuera representarlo sentado, obligándole las proporciones del capitel a una posición tan excepcional. Con la mano izquierda agarra el mástil del instrumento y, como es habitual, apoya el extremo de su caja sonora en el rostro, si en los anteriores casos era clara la utilización del arco en este caso parece que hace sonar la fídula con el dedo medio de la diestra. Detrás de este personaje una flor con pequeño botón central completa la primera parte de la escena que continúa en el siguiente capitel, correspondiente a la arquivolta menor. En él dos personajes bailan al son de la música, flexionan sus piernas, levantan los brazos y mueven sus cuerpos con un ritmo vivo. Parece que visten una ajustada túnica con amplio cuello rematado por una línea en zigzag a la usanza habitual de los juglares. Trás estos bailarines se ve la cabeza de un tercer personaje con expresivas facciones. Es probable que se labraran un mayor número de detalles que la erosión sufrida por el granito no ha permitido conservar.

El cliché empleado es parecido al que se vio en los capiteles del arco triunfal de Castro de Amarante así como en el tímpano de San Miguel do Monte, lo que invita a pensar en la existencia de un modelo común para todas estas representaciones de tema juglaresco. Si tal modelo fue una miniatura, como es posible, es hoy desconocida y lo mismo ocurre si fue algún otro relieve. Cronológicamente los capiteles de San Pedro de A Mezquita³⁸ se sitúan en torno al 1200 o unos años más tarde, es decir que

³⁸ VÁZQUEZ NÚÑEZ (1905). Pp. 361-365. REGAL (1973). Pp. 355-360. YZQUIERDO (1995.1). Pp. 305-311.



Lám. IX.- Capiteles con representaciones de juglares:

Fig. 1) Portada de San Pedro de A Mezquita; Fig. 2) Puerta principal de San Pedro de Trasalba; Fig. 3) Ábside de San Esteban de Chouzán. (Archivo del autor).

serían coetáneos de la construcción del edificio que un epígrafe del interior fecha en 1202.

No muy lejos de A Mezquita, al noroeste de Ourense, se levanta la iglesia de **San Pedro de Trasalba** (Amoeiro. Ourense), que sólo conserva de la fábrica medieval la nave con sus puertas norte y principal³⁹. En ésta, con doble arco ligeramente apuntados y ceñidos por amplia chambrana de billetes, el capitel izquierdo de la arquivolta mayor presenta, una vez más, un tema de juglaría. En la esquina de la pieza se ha dispuesto un juglar que apoya sus calzados pies en el astrágalo y viste túnica, como con flecos en su parte inferior, que le llega hasta los tobillos. Sus facciones han sido borradadas por la erosión pero por lo que resta de su amplia boca parece que eran expresivas. Con su mano izquierda agarra por el mástil una fídula similar a las vistas en los ejemplos anteriores pero en vez de apoyar el extremo de su caja acústica en el rostro lo hace sobre el pecho; con la diestra maneja el arco. Tras él se ven dos esquemáticos árboles: altos troncos sobre los que se enroscan lo que representa sus ramas. Ante el músico se encuentra un niño, también vestido con túnica, aunque ahora más corta y sin flecos en su parte inferior, que permanece frontal, con sus manos en las caderas y boca que parece abierta, como si cantara. Sobre la cabeza del niño y el mástil de la fídula se ha dispuesto un cuadrúpedo con aspecto de cánido.

Para Ramón la escena representada en este capitel recuerda la del tímpano de San Miguel do Monte y en iglesias cercanas, como por ejemplo en los aleros de San Juan de Ourantes (Punxín. Ourense), destaca la presencia de simios que tocan instrumentos de cuerda⁴⁰. La utilización de arcos incipientemente apuntados, así como los motivos ornamentales de sus portadas hacen pensar que la construcción de San Pedro de Trasalba se efectuó en los primeros años del siglo XIII.

No se trata aquí de hacer un inventario exhaustivo de ejemplos, por ello voy a terminar con un capitel gótico que se localiza en el interior del ábside de **San Esteban de Chouzán** (Carballedo. Lugo), iglesia de origen monástico que fue trasladada desde su primitivo emplazamiento a una cota más elevada para evitar que quedase anegada por las aguas del embalse de Os Peares. Con este motivo se realizaron injustificadas alteraciones en la

³⁹ RAMÓN (1951). Pp. 145-147.

⁴⁰ VÁZQUEZ NÚÑEZ (1906). Pp. 33-35.

planta del edificio que, de ser cruciforme, pasó a tener nave única. Tampoco se logró salvar el interesante conjunto de pinturas góticas de la bóveda del ábside que fueron, además, la causa fundamental para que se procediera a dicho traslado⁴¹. El capitel aludido presenta en su extremo izquierdo un perro que al son de la música que toca su amo levanta sus patas delanteras y apoya su hocico en el hombro del juglar. Este viste túnica hasta media pierna en la que se forman pliegues paralelos entre sí. Su rostro es imberbe, tiene melena corta de extremos rizados y tañe una fidula oval que, como es habitual, agarra con la izquierda por el mástil y apoya el extremo de la caja acústica en el cuello, lo que le permite manejar el arco con la derecha. A su lado la juglaresa viste túnica hasta el tobillo y lleva sobre ella un manto terciado, al tiempo que una toca rodea su rostro. Su vestimenta es diferente a la de los juglares anteriores y también parece haber variado la manera de ejercer su oficio. Tales cambios se comprenden mejor si se lee el epígrafe que sobre una ventana da la fecha correspondiente al año 1314. Los finales del XII y los comienzos del XIII quedaban ya muy lejos y el arte de trovar sin duda había cambiado, aunque seguía existiendo y continuaba sirviendo de fuente de inspiración a nuestros artistas. Probablemente porque también los clérigos seguían criticando sus actuaciones y formas de vida, desde luego no siempre acordes con la moral que la Iglesia defendía y ellos predicaban.

BIBLIOGRAFÍA CITADA EN LAS NOTAS

BARRAL (1995-1996) = BARRAL IGLESIAS, A.- *El Monasterio de Santiago de «Magna Salagia» (Santiago de Mens)*. «Abrente». Nº. 27-28. A Coruña, 1995-1996.

BUJÁN (1996) = BUJÁN RODRÍGUEZ, M^a.M.- *Catálogo Archivístico del Monasterio de Benedictinas de San Payo de Ante-Altas. Santiago de Compostela*. Santiago, 1996.

⁴¹ RAMÓN (1944.2). Pp. 10-23. VÁZQUEZ (1951). Pp. 276-283. RIELO (1975). Pp. 280-283. YZQUIERDO (1983 y 1995.2). Pp. 182-186 y 71-73.

- CASTILLO (1907) = CASTILLO LÓPEZ, A. DEL.- *Iglesias gallegas: Santiago de Mens*. B.R.A.G. T. I, Nº. 10. Coruña, 1907.
- CASTILLO (1972) = CASTILLO LÓPEZ, A. DEL.- *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*. Santiago, 1972.
- CORRAL (1996) = CORRAL DÍAZ, E.- *As mulleres nas cantigas medievas*. Sada, 1996.
- CHAMOSO (1973) = CHAMOSO LAMAS, M., GONZÁLEZ, V. Y REGAL, B.- *Galice Romane*. La Pierre-qui-Vire, 1973. (Edición española *Galicia. España románica*, V. 2. Madrid, 1979),
- DURLIAT (1990) = DURLIAT, M.- *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Mont-de-Marsan, 1990.
- DURO (1967) = DURO PEÑA, E.- *El monasterio de San Salvador de Sobrado de Trives*. A.L. Año XXI, Nº. 41. León, 1967.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1977) = FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.- *Temas juglarescos en el románico de Villaviciosa (Asturias)*. En *Homenaje a don Emilio Hurtado Llamas. Estudios humanísticos y jurídicos*. León, 1977.
- FILGUEIRA (1950) = FILGUEIRA VALVERDE, J.- *Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios*. Santiago, 1950.
- FLORES (1993) = FLORES VARELA, C.- *El Camino de Santiago en la encrucijada de la lírica medieval*. En *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*. Santiago, 1993.
- FLORES (1993.1) = FLORES VARELA, C.- *Cancioneiro da Ajuda*. En *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*. Santiago, 1993.

- FOLGAR (1989) = FOLGAR DE LA CALLE, M^a.C.- *Simón Rodríguez*. La Coruña, 1989.
- GALLEGO (1928) = GALLEGO ARMESTO, H.- *Monumentos antiguos de Galicia: La iglesia de Sobrado de Trives*. B.R.A.G. T. XVII. N^o. 200. Coruña, 1928.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ (1996) = GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M.- *El arzobispo de Santiago: una instancia de poder en la Edad Media (1150-1400)*. Sada, 1996.
- LAMPÉREZ (1913) = LAMPÉREZ Y ROMEA, V.- *El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela*. B.S.E.E. Año XXI. Madrid, 1913.
- LAMPÉREZ (1922) = LAMPÉREZ Y ROMEA, V.- *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. T. I. Madrid, 1922. (Edición facsimil: Madrid, 1993).
- LÓPEZ CALO (1997) = LÓPEZ CALO, J.- *La música en la Galicia medieval*. En *Galicia románica e gótica*. «Galicia Terra única». Ourense, 1997
- LÓPEZ FERREIRO (1901, 1902) = LÓPEZ FERREIRO, A.- *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. Ts. IV, V. Santiago, 1901, 1902.
- LUCAS (1988) = LUCAS ÁLVAREZ, M. Y LUCAS DOMÍNGUEZ, P.- *San Pedro de Ramirás. Un monasterio femenino en la Edad Media*. Colección diplomática. Santiago, 1988.
- LUCAS (1996) = LUCAS ÁLVAREZ, M. Y LUCAS DOMÍNGUEZ, P.- *El monasterio de San Clodio do Ribeiro en la Edad Media: Estudio y documentos*. Sada, 1996.
- LUENGO (1988) = LUENGO, F.- *Los instrumentos del Pórtico*. En *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago, 1988.

- MALAXECHEVERRÍA (1991) = MALAXECHEVERRÍA, I.- *Fauna fantástica de la Península Ibérica*. San Sebastián, 1991.
- MENÉNDEZ PIDAL (1956) = MENÉNDEZ PIDAL, R.- *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Cuarta edición. Madrid, 1956.
- MORALEJO (1969) = MORALEJO ÁLVAREZ, S.- *La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago*. Compostellanum. V. XIV. Santiago, 1969.
- MORALEJO (1981) = MORALEJO ÁLVAREZ, S.- *Marcolfo, el Espinario, Priapo: un testimonio iconográfico gallego*. En *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos (Santiago-Pontevedra, 2-4 julio 1979)*. Ponencias y Comunicaciones. Santiago, 1981.
- MORALEJO (1988) = MORALEJO ÁLVAREZ, S.- *O refectorio do pazo arcebispal*. En *O Pórtico da Gloria e o seu tempo. Catálogo da Exposición Conmemorativa do VIII Centenario da colocación dos dintéis do Pórtico da Gloria...* Santiago, 1988.
- NAESGAARD (1962) = NAESGAARD, O.- *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100*. Aarhus, 1962.
- NÚÑEZ (1996) = NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.- *El Refectorio del Palacio de Gelmírez*. Santiago, 1996.
- OTERO (1965) = OTERO TÚÑEZ, R.- *Problemas de la catedral románica de Santiago*. Compostellanum. V. X. Santiago, 1965.
- PALLARES (1993) = PALLARES MÉNDEZ, M^a. CARMEN.- *A vida das mulleres na Galicia medieval (1100-1500)*. Santiago, 1993.
- RAMÓN (1929) = RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J.- *A eirexa de San Salvador de Sobrado de Trives*. A.S.E.G. V. III. Santiago, 1929.

RAMÓN (1936) = RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J.- *Pelagio, maestro románico*. A.E.A.A. T. XII. Madrid, 1936.

RAMÓN (1944.1) = RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J.- *El tímpano de San Miguel do Monte*. A.E.A. T. XVII. Madrid, 1944.

RAMÓN (1944.2) = RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J.- *San Esteban de Chouzán y sus pinturas murales*. A.E.A. T. XVII. Madrid, 1944.

RAMÓN (1945) = RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J.- *Santa María de Taboada dos Freires*. B.C.M.O. T. XV. Orense, 1945.

RAMÓN (1951) = RAMÓN Y FERNANDEZ OXEA, J.- *Un grupo de iglesias románicas gallegas. Trasalba*. A.E.A. T. XXIV. Madrid, 1951.

RAMÓN (1965) = RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J.- *La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león*. «Compostellanum». V. X. Santiago, 1965.

RAMÓN (1972) = RAMÓN Y FERNÁNDEZ OXEA, J.- *La iglesia y el panteón de Santa Mariña de Castro de Amarante*. «Abrente». Nº. 4. La Coruña, 1972.

REGAL (1973) = Véase CHAMOSO (1973).

RIELO (1975 y 1980) = RIELO CARBALLO, N.- *Voces Castro de Amarante y Monte*. En *Inventario artístico de Lugo y su provincia*. Ts. II y IV. Madrid, 1975 y 1980.

ROSAS (1993) = ROSAS, L. M^º. CARDOSO.- *Cancioneiro da Ajuda*. En *Nos confins da Idade Média. Arte portuguesa séculos XII-XV*. Porto, 1993.

SÁNCHEZ (s.a.) = SÁNCHEZ RIVERA, C.- *Notas Compostelanas*. Santiago, s.a.

VÁZQUEZ NÚÑEZ (1905) = VÁZQUEZ NÚÑEZ, A.- *San Pedro de la Mezquita*. B.C.M.O. T. II., Nº. 45. Orense, 1905.

VÁZQUEZ NÚÑEZ (1906) = VÁZQUEZ NÚÑEZ, A.- *Iglesias románicas*. B.C.M.O. T. III. Nº. 50. Orense, 1906.

VÁZQUEZ (1944, 1949, 1951 y 1956-1957) = VÁZQUEZ SACO, F.- *Iglesias románicas de la provincia de Lugo. Papeletas arqueológicas. Papeletas 39, 95, 122 y 153: San Miguel do Monte. Santa Marina de Castro de Amarante. San Esteban de Chouzán. Santa María de Taboada dos Freires*, respectivamente. B.C.P.M.L. Ts. I, III, IV y VI, Nº. 10-11, 29-30, 36 y 45-48. Lugo, 1944, 1949, 1951 y 1956-1957.

VIÑA (1997). = VIÑA LISTE, J. M^a.- *Artistas de la palabra en la Galicia medieval. Galicia románica e gótica. «Galicia Terra única»*. Ourense, 1997.

YARZA (1982) = YARZA LUACES, J. ET ALT.- *Arte Medieval II. Románico y Gótico. Fuentes y documentos para la Historia del Arte*. V. III. Barcelona, 1982.

YARZA (1987) = YARZA LUACES, J.- *De «Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor» a «Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso»*. En *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona, 1987.

YZQUIERDO (1967-1968) = YZQUIERDO PERRÍN, R.- *La iglesia románica de Santa Salomé en Compostela*. B.U.C. Nº. 75-76. Santiago, 1967-1968.

YZQUIERDO (1983) = YZQUIERDO PERRÍN, R.- *La arquitectura románica en Lugo. Parroquias al oeste del Miño*. La Coruña, 1983.

YZQUIERDO (1989-1990) = YZQUIERDO PERRÍN, R.- *La catedral de Lugo: consideraciones sobre su construcción*. «Abrente», Nº. 21-22. La Coruña, 1989-1990.

YZQUIERDO (1992.1) = YZQUIERDO PERRÍN, R.- *La iglesia del monasterio cisterciense de Ferreira de Pantón*. En *Actas. Congreso Internacional sobre San Bernardo e o cister en Galicia e Portugal*. V. II. Ourense, 1992.

YZQUIERDO (1992.2) = YZQUIERDO PERRÍN, R.- *Consecuencias artísticas de la invención de las reliquias de Santiago antes del románico*. En *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago, 1992.

YZQUIERDO (1993) = YZQUIERDO PERRÍN, R.- *Santa María Salomé*. En *Santiago de Compostela. Patrimonio Histórico Gallego*. Ciudades. Laracha, 1993.

YZQUIERDO (1994) = YZQUIERDO PERRÍN, R.- *De Arte et Architectura: San Martín de Mondoñedo*. Lugo, 1994.

YZQUIERDO (1995.1) = YZQUIERDO PERRÍN, R.- *Arte Medieval (I)*. Galicia. T. X. . A Coruña, 1995.

YZQUIERDO (1995.2) = YZQUIERDO PERRÍN, R.- *El río Miño vía de difusión artística: De Portomarín a Os Peares*. En *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*. Lugo, 1995.

YZQUIERDO (1996.1) = YZQUIERDO PERRÍN, R.- *La arquitectura románica en Sarria*. En *Aulas no Camiño. O Camiño Francés*. A Coruña, 1996.

YZQUIERDO (1996.2) = YZQUIERDO PERRÍN, R. Y MANSO PORTO, C.- *Arte Medieval (II)*. Galicia. T. XI. A Coruña, 1996.

SIGLAS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS EMPLEADAS EN LA BIBLIOGRAFÍA

A.E.A. = Archivo Español de Arte.

A.E.A.A. = Archivo Español de Arte y Arqueología.

A.L. = Archivos Leoneses.

A.S.E.G. = Arquivos do Seminario de Estudos Galegos.

B.C.M.O. = Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense.

B.C.P.M.L. = Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo.

B.R.A.G. = Boletín de la Real Academia Gallega.

B.S.E.E. = Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.

B.U.C. = Boletín de la Universidad Compostelana.