Sección 1.ª

ORIGINALIDAD, MODELO Y COPIA EN EL ARTE MEDIEVAL HISPÁNICO

Actas
del
V.º CONGRESO ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE
Barcelona; 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984

Presidente: Gonzalo Borrás Güalis
Vicepresidente: Joan Ainaud de Lasarte
Secretario: Joaquín Yarza Luaces

SUBSECCIÓN PRIMERA

Ponencia marco:
Continuïtat i innovació al primer art medieval hispànic

Continuïtat i innovació al primer art medieval hispànic

PERE DE PALOL

Si he gosat participar en un Congrés d'Història de l'Art —doncs vostès saben molt bé que jo sóc bàsicament un arqueòleg, i un arqueòleg de camp—, i no he refusat la invitació que amablement em va fer l'organització del Congrés, és degut sobretot a les experiències sorgides del darrer estudi, de la preparació de la publicació del meu darrer llibre sobre el Tapís —que és un brodat— de la Creació de la catedral de Girona. En certa manera, l'obra constituieix l'intent de veure el món medieval des de la perspectiva d'un home dedicat al món antic. Jo voldria que, d'entrada, tinguessin en compte aquest prisma meu, el d'unhome més habituat al món antic, que no al món propiament medieval.

En certa manera, es tractaria de buscar, tal com s'ha fet en altres ocasions —seria el cas d'aquelles publicacions angleses de «La herencia del Arte Clásico en el mundo medieval», de «La Herencia del Mundo griego en el mundo romano» de quan jo estudiava—, d'intentar buscar i veure aquells elements de perduració i de formació que en un moment determinat tingué el món medieval, en aquest cas el món del primer romànic, moment en el que pot situar-se l'extraordinari brodat de la catedral de Girona. Naturalment, això no vindrà condicionat per una temàtica en el sentit ampli, a una temàtica total, sinó per la temàtica religiosa, teològica, i bàsicament teofànica i de salvació, que presenta uns lligams molt importants amb la temàtica antiga sobretot amb la temàtica romana. Aixi doncs, són aquests els motius que m'han fet acceptar la invitació i aportar alguns del resultats del meu treball, que espero podrem veure'l ben aviat.

Evidentment, hi ha d'haver unes consideracions d'entrada, unes consideracions generals. Es tracta, en primer lloc, de la presència de l'investigador antic en el món medieval, i de veure què n'ha quedat del món antic en aquest món medieval. En segon lloc, cal diferenciar tots els elements de tota obra d'art i del món medieval, i en aquest cas concret, diferenciar el que jo vull analitzar, que és el que es representa, la iconografía, la temàtica d'aquesta iconografia, que pot ser constant i que pot tenir una continuïtat, i que la podem trobar repetida amb les mateixes imatges; una altra cosa és, evidentment, el llenguatge d'aquestes imatges. Tots coneixem el cas de la meravellosa sèrie dels manuscrits i de les il·lustracions del Beatus hispànic, on la temàtica podrà ser la mateixa, on els elements constitutius d'una iconografia podran ser els mateixos, però que en un moment determinat hi ha unes diferenciacions del llenguatge plàstic entre un manuscrit dit mossàrab i un altre d'època romànica. És a dir, el que persistirà, en certa manera, serà la iconografia i potser fins i tot el sentit d'aquesta iconografia, però, en canvi, el que evolucionarà amb el temps serà precisament el llenguatge plàstic amb el que aquells elements es representaran.

És evident, tal como veurem més endavant amb una mica més de detall, que en el Tapís de la Creació de la catedral de Girona es representa un tema religiós, cristològic si volen vostès, un tema teològic molt important, però lligat als temes imperials romans. Aleshores, i permetin-me que utilitzi una mica un mètode retrospectiu, cal preguntar-se on hem de cercar les arrels d'aquest tipus de traspàs

del religiós al polític, és a dir, com es trasvassen en ocasions unes iconografies creades per un o altre àmbit en el món antic i en el món romà. Potser aquest no és el moment per a posar-me amb teoritzacions, però allà on pot haver-hi una certa ruptura, un cert intent de creativitat nova en el món antic, és en el Baix Imperi. I és en el Baix Imperi, precisament per uns canvis d'idea política, durant la Tetrarquia, amb l'anomenat «dominat», quan el monarca es converteix en el «dominus noster», prenent un sentit de ruptura. Un sentit de ruptura molt important des del punt de vista iconogràfic, perquè la iconografia representant el poder de l'estat, però a través del «dominus», és la que veurem continuada en tot el món romà, en el món preromànic, i en el món romànic d'una manera ben clara, de vegades transposant els temes religiosos per un sentit polític, civil, o bé utilitzant els temes civils amb un sentit religiós. És a dir, que tot l'enorme esforç de la iconografia diocleciana i constantiniana, tot el sentit de la monarquia, gairebé de dret diví, i que s'iniciarà precisament en aquest moment, aportarà una duplicitat d'iconografia que persistirà normalment en el món medieval.

Quan estudiem el Pantocràtor del tapís de la catedral de Girona, col·locat com a Cosmocràtor al mig del Gènesi, i al mig de tots els elements del Cosmos, entre els que hi ha els vents cardinals, els rius del Paradís, etc., i fins i tot el cicle del Temps amb el Menologi i, a sota, amb el que jo he suposat que pot ser un Zodíac, tenim en realitat un Emperador entronitzat, amb un sentit completament diferent, però que en el seu origen el podríem haver buscat en la iconografia normal des de Dioclecià endavant. Aquest podria ser, així, un dels fils importants, entre tants d'altres, conductor d'una investigació d'un tema iconogràfic concret i de la seva intenció deixant de banda, com ja he dit anteriorment, el llenguatge plàstic. Aquest és, evidentment, producte del temps, d'un altre tipus d'evolució que es dóna, molt difícil de confondre i de no situar en el lloc que realment li correspon. No obstant, aquest llenguatge plàstic, aquest llenguatge d'expressió plàstica, no sempre modifica els elements que podríem anomenar arqueològics: és a dir, vestits, pentinats, joies, representacions d'arquitectures, en els que la tradició de l'antic arriba fins una època ben avançada, formant part important de la continuïtat. Això seria la continuïtat; la intenció i el llenguatge serien la innovació. I en el cas del brodat de Girona, com veurem seguidament, la composició general i la intenció, si volen sotèrica més que de Creació, sotèrica amb l'Omnipotent presidint, presenten una intencionalitat naturalment medieval si bé, com veurem, poden en un cert moment tenir unes arrels i uns components en el món antic romà, sobretot del Baix Imperi. En definitiva, són una sèrie d'elements prou importants per a que tinguem en compte la persistència de la temàtica antiga en un aspecte molt concret del món medieval.

De totes maneres, jo també voldria plantejar aquí, encara que només sigui amb un parell de pinzellades, el problema dels anomenats «renaixements». Ho poso entre cometes, doncs els «renaixements», tal com d'una manera romàntica se'ns han explicat, presenten els seus dubtes, i bastants dubtes. En un cert moment els «renaixements» també respondran a una forma plástica. Moltes vegadas es produeix una regressió bastant clara en el lenguatge, precisament en un moment en que l'evolució plàstica de les formes artístiques, com veiem molt bé en el món romà i en el primer món medieval, és constant i difícil d'interrompre. I tots aquests «renaixements» tenen una vigència molt curta, i representen un moment molt concret, en el qual representaran unes circumstàncies també molt concretes. Jo voldria assenyalar-ne tres d'aquests moments, que en certa manera il·lustren molt bé el que els vull dir.

Hi ha el renaixement anomenat d'època de Gal·liè —estem situats entre el 260 i el 265— en què es torna una altra vegada a una plàstica de cànon tradicional, de cànon clàssic. Respon a un moment d'una forta pressió filosòfica del neoplatonisme; és a dir, es reprodueix una circumstància de tipus espiritual que en un moment determinat vindrà reflectida fins i tot en l'intent de canviar el que serie la dinàmica d'una evolució plàstica.

Un altre d'aquests moments, que es veu sobretot en l'escultura paleocristiana, en els sarcòfags —els meus alumnes m'ho han sentit dir ja alguna altra vegada—, és el que es correspon a mitjan segle IV, quan es fa el sarcòfag de Junius Bassus, el cònsol de Roma. És un art que s'ha considerat un art tou, en el que es torna de nou al cànon clàssic. I què hi ha darrera d'aquest moment? Hi ha un intent de tornar a la cultura acadèmica atenesa, la formació de la qual tenia un Julià l'Apòstata, que en un moment donat veu com s'estan enfonsant els

seus principis culturals tradicionals greco-llatins —la seva és una formació grega— i intentava reempendre un camí que inevitablement estava tallat per toda la tendència normal del món que s'anava desenvolupant amb el Cristianisme.

I un altre cas, un altre exemple, és el que s'ha dit «renaixement carolingi», el renaixement de Carlemany. És enormement interessant de veure com investigadors com Carol Heitz, que en un moment determinat va estudiar el cànon i la modulació dels edificis carolingis, veuen que els edificis carolingis que en certa manera podien ser una projecció de la idea imperial de Carlemany, tenen com a element del mòdul el peu llatí —un peu una mica més petit—, i que els edificis de tipus militar tenen el peu germànic —una mica més gran—. El fet de que Carlemany, en un moment determinat, faci construir una «capel·la palatina» a la manera de Sant Vidal de Ràvenna o a la manera d'aquells grans edificis de planta central, en el fons representa un miralleig, tot pensant que s'ha de voltar d'una tradició i d'un llenguatge plàstic a l'Antigüitat, com a hereter que ell vol ser d'aquesta Antiguitat. Es un psudo-renaixement, però simplement l'aprofitament i la projecció d'uns elements antics, perquè ell els vol situar precisament en aquest món i en aquesta Antiguitat. Jo penso, ara per a nosaltres, en els dubtes que les estructures de les tres esglésies de Terrassa —demà vostès hi aniran, jo no podré venir— ens plantegen a tots per a situar-nos cronològicament, sobre si es tracta d'esglésies dins l'Antiguitat o d'una pseudo-Antiguitat, com a reflexe d'un món carolingi que en certa manera encara estava vivint en aquest tipus d'estructures, i en aquest tipus de pensament.

Altres vegades el llenguatge es transforma i evoluciona amb uns certs paral·lelismes: vaig plantejar fa molts anys, en una lliçó a Spoleto, quan es va parlar de «I goti in Occidenti», els certs paral·lelismes que podia haver-hi entre l'estructura hispànica d'època visigòtica, concretament de Quintanilla de las Viñas, des d'un punt de vista de la plàstica (dos plans, relleus sense gaire profunditat, talla que recorda moltes vegades la talla a bisell), i els relleus de l'altar de Pemmo de Cividale, del segle VIII; evidentment, en aquell moment jo vaig pensar que es tractava d'una evolució molt local, sense contactes, dons es feien molt difícil d'establir entre Quintanilla de las Viñas o San Pedro de la Nave i Cividale, però els dos exemples s'originen a través d'uns models molt semblants.

He de dir que, des del punt de vista de l'anàlisi del llenguatge plàstic, convindrien encara estudis més aprofundits sobre l'anomenada escultura provincial romana. Encara recordo els dubtes que va haver-hi en cert moment per a posar una cronologia als capitells del temple de Barcelona: era un «acanthus» amb espines que recordava més l'escultura d'època teodosiana, que no la d'època d'August; era un taller provincià. Darrerament, un dels meus col·laboradors ha trobat un esplèndid capitell corinti en les excavacions de la vil·la Fortunatus de Fraga, que de primera impressió podria situarse als segles IX o X, cosa evidentment impossible. Igualment, el nostre baldaquí del baptisteri del Bovalar, a la província de Lleida, presenta uns capitells, segurament del segle VI, que si els trobéssim aïllats a la zona d'Extremadura o de la Lusitania, podríem dir que són capitells «visigòtics» —una altra vegada entre cometes— del segle VII o de començaments del VIII. És a dir, ens manquen evidentment, per a poder pantejar d'una manera ben clara i ben precisa, encara, unes anàlisis del que podríem dir les formes provincianes, no oficials, de tot aquell tipus d'escultura.

Bé, aquestes són unes consideracions d'entrada que crec que cal tenir en compte, i no he pensat pantejar-me aspectes de tradició, que n'hi ha moltíssims, en el món pre-romànic, concretament hispànic. Aquest problema ja el podríem plantejar en el món visigòtic. Hem encunyat un terme d'hispano-visigot per a un art de l'època del regne visigot de Toledo, en el que hi ha una participació romana enormement important.

Llavors, seria licit, amb l'esquema que els estic presentant, dir que el romà seria el tradicional, la continuïtat, i que el germànic o l'innovat seria l'aportació nova? Evidentment, hi ha dos ingredients, que s'han de considerar en el moment de valorar aquesta fàcies d'art.

En el cas de l'art asturià, què representen des d'un punt de vista de la tradició les pintures de Santullano, posant per cas? estem davant d'un esperit de tipus àulic, o religiós? I jo ja no dic si pot ser civil profà o cristià, com podria ser a San Giorgio de Salònica o a les pintures pompeianes de l'estil il·lusionista. Evidentment, hi ha una tradició del món antic i al darrera, molt probablement, una voluntat de reflectir en aquesta pintura

el que significava en aquell moment antic. I si parléssim de l'anomenada miniatura «mossàrab» —també entre cometes—, evidentment té una gran quantitat d'ingredients vells, d'elements bizantins, sassànides, orientals, que, de vegades tinc els meus dubtes —hi va haver un symposium molt important a Madrid sobre aquest tema—, no sé si ens han arribat a través del món musulmà o ja existien en el món visigòtic. Però, evidentment, formen un dels components d'una tradició, d'una tradició que si no existia a casa nostra, existia a fora i en un moment determinat ens va arribar com una novetat. Ara bé, el que hi ha d'originalitat i de creativitat nova, no hi ha cap mena de dubte, és l'enorme força, originalitat —posin-li els adjectius que vostès vulguin—, d'aquesta meravellosa pintura de miniatures, que no es poden confondre amb cap altra, i que té una enorme vigència i vitalitat en un moment derminat.

En fi, permetin-me que torni ja a exemples més concrets del Tapis de la Creació de la catedral de Girona. L'any 1982, en un estudi titular «L'iconographie du Ciel», el professor Grabar —al qual jo li he d'estar agraït perquè em va admetre el meu estudi del Tapís fa molts anys als «Cahiers Archéologiques»— diu de l'esmentada peça no res menys que el següent: «imité sur un modèle antique, figure plutôt le firmament»; o sigui, que per a ell, és una imitació d'un model antic, i ho diu d'una manera radical, sense cap mena de discusió. Bé, com vostès saben molt bé, el Tapís de la Creació té elements antics, i té elements molt vells en la seva composició, però té una fortíssima originalitat i una intenció que no s'hauria donat mai en el món antic. És a dir, és la conjunció dels dos corrents, d'un corrent d'aprofitament no sols plàstic i iconogràfic, sinó moltes vegades també d'intenció, amb canvi d'aquesta mateixa intenció, però dirigida en el mateix, i, després, d'una estructura de tipus intencional, final, evidentment nova dins de totes les preocupacions de tipus de salvació, sotèriques, que podia haver-hi en el món medieval del segle XI o de començaments del XII.

Amb això, per tant, el Tapís m'ha obert els ulls i ens posa davant d'aquesta doble realitat. En vull distingir dos cicles —no projecto diapositives, doncs són peces perfectament conegudes, que vostès tenen davant dels ulls—, dos elements importants des del punt de vista iconogràfic. Hi ha el cicle del Gènesi i després un circle de tipus temporal, i còsmic, amb el Menologi, els vents cardinals, fins i tot els rius del Paradís, tot i que aquests podrien anar amb el circle del Gènesi, tot i que hi ha una ruptura entre els programes antics i l'aparició d'aquests rius del Paradís.

Aleshores, la sorpresa és extraordinària. En el món medieval, les representacions del Gènesi no són freqüents, i les del Tapís de la catedral de Girona ens revelen un món antic i vell, i probablement un món oriental. Vaig senyalar fa temps, i en aquest darrer estudi potser ho he depurat una mica més, les que podríem considerar les arrels d'aquesta iconografia. Estic convençut de que si la peça està feta en aquesta terra, a Catalunya, a Girona com als gironins ens agradaria —hi havia una recensió de la Il·lustració de l'Antic Testament molt semblant al Cotton Gènesi, més que al Gènesi de Viena, i molt semblant al que pogué originar els mosaics de les cúpules de Sant Marc de Venècia—, i evidentment més d'un segle abans que les cúpules de Venècia. És evident que aquí tenim un aprofitament del món antic. Però, fins a quin punt del món antic? És a dir, ja no es tracta d'un element clàssic a la manera pagana, i a la manera tradicional, sinó d'un element paleocristià —i permetin-me que utilitzi aquest terme—, o cristià antic, i molt vell. Avui podem rastrejar una mica aquest tipus d'iconografia —de la Septuaginta en el moment en què es degué fer la il·lustració no en sabem absolutament res—, i sembla ser que Doura Europos, del segle III, pot respondre en certa manera a aquest tipus d'il·lustració oriental. Això hauria pogut donar lloc —hi ha certes connexions— a les miniatures dels octateucs de Constantinople del segle XI i del XII; en el segle VI ho veiem amb el Cotton Genesi; i, en certa manera, una recensió paral·lela però diferent la constituiria el Gènesi de Viena. Per cert que, i aquesta és una nota prou interesant dels treballs de Weitzmann, que està preparant la gran edició i l'estudi definitiu del Cotton Genesi, sembla que, a través d'unes velles fotografies on Cotton té el manuscrit a la mà, aquest era molt voluminós; sembla que tenia un nombre d'il·lustracions semblant al Gènesi de Viena, manuscrit molt il·lustrat, molt més elevat del que fins ara ens havíem imaginat o ens havien dit.

Tenim aquí, evidentment, un món antic, món antic que si no és pagà l'hem de fer remuntar almenys al segle III, amb totes les diferències i ramificacions que vulguin. Avui, per a l'estudi d'una fa-

mília de manuscrits, tant en el texte com en la il·lustració, d'unes formes plàstiques tan concretes, ens manquen les cadenes; però evidentment, podem anar a elements molt antics, i a elements antics oriental. Aquest seria un dels aspectes; ara bé, aquest element va lligat a un altre fet, al que en aquest Gènesi s'hagi hagut de canviar la seva estructura plàstica, doncs en els manuscrits les miniatures van en formes rectangulars, per a posar-lo al voltant d'un cercle, on hi haurà un personatge entronitzat com podia ser qualsevol emperador romà; és a dir, tenim un personatge entronizat com el Gènesi al seu voltant; i s'ha hagut de fer un esforç plàstic que no és antic, però que té els seus motius en el món antic. Estic pensant ara en els zodíacs heliocèntrics grecs i hel·lenistics, i paleocristians orientals, que en un moment donat poden haver donat lloc fins i tot als zodíacs de Beth-Alfa i de les sinagogues gregues, però sinagogues orientals, però no únicamente a Beth-Alfa, l'únic que es cita, ja que hi ha entre vuit i deu exemples amb la mateixa iconografia. És una iconografia hel·lenistica que es reflecteix d'aquesta manera plàstica en un Gènesi, precisament en el Tapís de Girona. És a dir, ha canviat en certa manera la intenció: és un creador, un Pantocràtor que ho presideix, amb tot el procès d'aquesta Gènesi al voltant.

Al costat d'això hi ha un altre element, que o crec que poguem oblidar, que és la representació del Menologi. Evidentment, estem en un món medieval, i la manera de representar les estacions, o de representar els mesos de l'any a través de les feines agrícoles o de les activitats del camp, és una característica medieval, però que no la canalitzam al Menologi de la catedral de Girona. Ens trobem davant d'un fet molt curiós, i és que el tipus de representacions tindran una ruptura en el món autènticament medieval, i fins i tot en ple romànic. Es pot establir una connexió molt clara, crec, a través del món carolingi, i estic pensant ara amb el manuscrit de Salzburg, a través de l'arc de Reïms, romà, que és l'única representació romana en la que hi ha un menologi amb feines agrícoles. És a dir, que aquí també hi ha, potser per un camí d'anada cap al món carolingi, i després de tornada cap aquí, un reflex el món romà, que en certa manera era ja una mica estrany en les representacions normals dels zodíacs tradicionals, però que tampoc se seguiran representant igual en el món plenament romànic, ni en el món posterior com hem vist aquests dies.

En fi, hi ha aquests elements, prou importants, però fins ara jo no els he donat més que trossos del tapís, i hi ha dos exemples molt clars de la composició total; és a dir, d'un canvi de composició que en molts aspectes també el tenim en el món antic. Hi ha la troballa, perfectament coneguda, del mosaic, dit cosmogònic, de Mérida, i hi ha, paral·lelament, la trobala d'un altre mosaic també cosmogònic, Chahba-Filippopolis, la ciutat de Filip l'Àrab, avui al Museu de Damasc. Aquestes dues peces són, una de finals del segle II o començaments del III, i l'altra del segle III.

En la primera, sota el personatge central que la presideix, hi ha el nom «aeternitas», que és la idea del Temps, que en el món grec és «aion». Actualment hi ha discussió sobre si «aeternitas» i «aion» s'han d'assimilar; Foucher i els investigadors francesos els volen assimilar, altres no. Va haver-hi fa dos anys a Créteil, a la Universitat de Paris, un simposi precisament sobre la representació del Temps en el món antic, i jo hi vaig portar el Tapís de Girona, com a representació del Temps cristià, és a dir, el canvi entre el sentit del Temps pagà a un Temps etern —i perdonin el que pugui semblar una mica de contradicció, el temps té passat, present i futur; l'eternitat no té ni passat ni futur, tot és present—, el canvi de sentit d'un Temps que segons els teòlegs es crea i compleix en la divinitat; és a dir, és un Temps total, i etern.

Bé, és interesant, per tant en aquest mosaic, que al centre hi hagi precisament la representació d'aquesta «aeternitas», que té presidint una Cosmogonia, en tres estrats diferents: l'estrat del Cel, l'estrat dels vents i dels núvols. Els vents els tenim en el Tapís de la catedral de Girona; potser em semblaria excessiu pensar que la poesia òrfica hagués pogut arribar a coneixement del qui hagués fet el programa de Girona, tot i que no hem d'oblidar el paper de Climent d'Alexandria; i després hi ha les formes terrenals, on hi ha els quatre grans rius del món antic, entre els quals hi ha, naturalment, l'Oceà, que és el riu que dóna la volta al món i el protegeix. És a dir, hi ha tots els indredients d'una composició presidida pel Temps. Vostès agafen els elements del Tapís de la catedral de Girona i es veu com —el món cristià no elimina mai cap element— el Temps, que hauria estat al centre del cercle, és posat al damunt i substituït per la divinitat,

que és el Temps etern, que és el Temps cristià. Aquí hi ha, per tant, un element de composició i d'intenció molt interessant, si pensem, a més, que en un moment determinat s'ha interpretat la representació d'aquest mosaic com el Segle Auri de la plenitud de l'Imperi. Naturalment, la perduració de l'Imperi i la idea de l'eternitat, i la idea de la plenitud de l'Imperi, la veiem com a paral·lel algunes vegades fins i tot en les idees de divinitat d'un August; recentment s'ha publicat l'estudi de l'Horologium Augusti de Roma, refet en època de Domicià, amb un significat enormement interessant sobre August, com a personatge perenne, com a personatge que proporciona la pau i la felicitat, en un segle d'or romà. Transposin aquestes idees al món del Pantocràtor del Tapìs de la Creació y veuran que, tot i haver canviat el sentit, doncs hi ha un Cristianisme i tot un Antic i un Nou Testament entremig, les fonts i les imatges d'aquestes fonts es van a buscar en el món antic.

L'altre mosaic, el mosaic de la Chahba de Filippopolis, presenta escenes de la Creació: hi ha, a més de les forces de la naturalesa, dels vents, dels núvols, etc., «aion», el Temps, que aquí ja no és l'«aeternitas» sinó que és «aion»; i després hi ha el mite de Prometeu. El mite de Prometeu, evidentment, ens enllaça amb el tema de la Creació. Weitzmann ha vist molt bé, a través d'un grup de sarcòfags del Museu del Capitoli a Roma i del de Nàpols, es poden refer tres escenes de la Creació, tres moments de la Creació de l'home, com veuríem en el Cotton Genesis i com està a Sant Marc de Venècia, però jo crec que se'n ha deixat una, la creació d'Eva, que la tenim no res menys que en el Dogmàtic, en el sarcòfag tardo-constantinià anomenat de la Trinitat o del Dogmàtic de Roma, i que és l'única d'aquestes escenes que tenim en el Tapís de la catedral de Girona. És a dir, també el mite de Prometeu ens dóna un tema de perduració, un tema de tradició en una obra de finals del segle XI o de començaments del XII.

Bé, al costat d'això hi ha altres exemples, altres figures en el Tapís, que ens porten a altres tipus de tradició. Dintre d'una estona ens parlaran d'Higini i del fenomen d'Aratus, però, evidentment, quan hem d'anar a buscar un paral·lel per a les representacions del Sol i de la Lluna del Tapís de la Creació, hem d'anar moltes vegades a aquests manuscrits medievals que van tenir una gran tradició en el món medieval, manuscrit on hi ha un intent de perduració dels símbols i estudis astronòmics. Però tothom coneix i no cal que jo intenti tornar a parlar-ne aquí, la força que en un moment determinat tenen les Etimologies de Sant Isidor, i com una tradició isidoriana d'enciclopèdia antiga es tradueix i es segueix, per exemple, per un Raban Maure en el «De rerum naturis»; en un moment determinat Saxl havia pensat que aquestes il·lustracions podrien haver estat precisament les il·lustracions de Sant Isidor, però després s'ha demostrat que eren les d'Aratus. Evidentment, hi ha tota una confluència de textes que la curiositat medieval conserva, i que conserva d'una manera voluntària, potser més manifesta que no es podrien haver conservat aquest tipus de tradicions d'origen plàstic.

Bé, jo llavors em pregunto: i el sentit del Tapís de la Creació? El sentit del Tapís de la Creació és una interpretació absolutament medieval, és un problema teològic absolutament medieval. Es tracta d'una manifestació de Déu, es tracta d'una Teofania —se'ns ha de demostrar que el Pantocràtor ha estat a la vegada el Cosmocràtor i a la vegada el déu del Temps— que té un sentit que de cap manera tindria la iconografia antiga. Estem, doncs, davant la perduració d'una colla d'elements, no sols del Tapís, doncs n'hi hauria molts d'altres —jo he seguit miniatures, etc.— que desembocarien a una intencionalitat diferent i molt dins dels propòsits i de les preocupacions del món medieval.

Ara bé, queda un problema, i acabo, que és el següent: es pot dir que la continuïtat d'aquests elements paleocristians i clàssics signifique (si és que el Tapís ha estat fet a Girona, o en els vells comtats catalans) una continuïtat? es pot dir que això sigui una tradició? O bé han arribat aquí els manuscrits que han permès que un teòleg, que un «ordinator», hagi pogut donar l'esquema d'aquest conjunt? Aleshores, en aquest cas, es tractaria d'una continuació en el món general de l'art europeu, però per a nosaltres hauria estat una innovació. Per tant, jugar amb els dos termes de tradició-continuïtat i d'innovació és, evidentment, molt suggestiu, molt suggestiu per a veure què s'aprofita del món antic, però, a la vegada, té els seus riscs.

Senyors, penso que amb això podem donar per acabada la meva ponència. Moltes gràcies.

Pere de Palol i Salellas
Universitat de Barcelona

Coloquio sobre la ponencia de Pere de Palol

MATEU IBARS, M.ª Dolores (Universidad de Barcelona). Yo quería felicitar antes que nada al Dr. Palol por ésta, tan ilustrada, profunda, vivida, y plástica lección que nos ha dado. Y preguntarle en cuanto a la referencia del sol y la luna que aparece en los manuscritos que perduran en los siglos XIII y XIV, y en los del XV, concretamente en dos de la Corona de Aragón está, si nos puede dar el origen y la permanencia del sol y la luna que aparece incluso en la Deesis.

PALOL. Es que realmente es muy largo dar todo este tipo de listas ¿no? En fin, yo no sabría ahora cuántos le voy a dar. Si tuviera aquí mis notas concretas, se las daría. Hay, evidentemente, una D mayúscula en la Biblia de Carlos el Calvo con las dos imágenes; hay el manuscrito conocido que estudia (123 del Vaticano), hay tres o cuatro más en la Biblioteca Nacional de París, etc. Hay en Cahiers Archéologiques, me parece que en el número 28-29, un artículo de una señora o señorita americana donde se citan siete u ocho.

MATEU IBARS. Pero el estudio de origen sol y luna ¿es una oposición? ¿es una antítesis? ¿es un sentido de tiempo?

PALOL. En el caso del tapiz de Gerona, evidentemente es un sentido de tiempo. Además está ordenado, el sol a la izquierda y la luna a la derecha. Es decir, es el movimiento normal celeste. Ahora, evidentemente, si buscamos los orígenes antiguos, ya no es sólo la representación heliocéntrica de los zodíacos helenísticos, o los zodíacos hebreos, sino que incluso tenemos algún ejemplo muy concreto en el mundo paleocristiano. No olvidemos que el Cristo Helios sobre la cuádriga, del mosaico espléndido de la tumba de los Iuli en la basílica del Vaticano, que es una pieza de finales del tercero o del siglo IV. Es decir, no se utiliza exclusivamente como un tema de tipo astronómico, sino que tiene, además, un significado muy completo y muy largo del sol cristo, la iglesia la luna, etc., etc. Hay una valoración medieval, una literatura medieval sobre el valor iconográfico, extraordinario. Ahora, en el tapiz concretamente, tiene una representación temporal, es decir, están colocados precisamente en los dos puntos: a la izquierda y a la derecha, que serían naturalmente el del movimiento de los astros.

MATEU IBARS. Muchas gracias.

LAVADO, Pedro. Bueno, debo al profesor Palol haber tenido que dedicarme de una forma extraña a estudiar los bordados medievales, y por esta misma razón le voy a hacer una pregunta. Al ver toda esta serie de ejemplos que nos ha planteado sobre orígenes, sobre relaciones iconográficos en el tapiz, yo le preguntaría si, aparte de los mosaicos, no conoce algunas realizaciones de tapices que se encuentran principalmente en el mundo centroeuropeo, donde son muy corrientes, y a partir del siglo XI empiezan a repetirse y llegarán hasta los famosos de Nuremburg. Y lo digo, naturalmente, porque en ellos quizá, y más dentro de este análisis arqueológico de técnica, material, de sistemas, habría una relación más cercana. Naturalmente, una implicación, en fin, iconográfica en cuanto a formas, en cuanto a esa que me parece muy correcta, es evidente. Y más si nos remitimos a esos mosaicos, y más si seguimos rastreándolos hasta el período del

alejandrismo, o sea, verdaderamente siguiéramos hacia atrás, pero por eso me replantearía, y esas imágenes o esos sistemas incluso de técnica que aparecen en propios textiles, centroeuropeos que son más frecuentes.

PALOL. Claro, yo no he citado aquí y realmente fue un ejemplo centroeuropeo el que me sirvió para la hipótesis de contemplar el tapiz de esta manera tan alargada, dándole casi dos terceras partes más de lo que había: el tapiz de San Cuniberto de Colonia. Pero el tapiz de San Cuniberto de Colonia no tiene representación de Pantocrator, en cambio tiene lo que podríamos llamar un tema cósmico. Es decir, tiene la parte central rectangular, con esta forma de pseudo-esvásticas del fondo de los vientos del tapiz de la catedral de Gerona, y en ambos extremos hay un círculo central con la representación del tiempo Annus Annus, el año, llevando en un caso el sol y la luna en la mano, y, alrededor, el zodíaco. Y en otro de estos círculos está el sol y la luna juntos.

Es decir, al tema en el fondo, evidentemente, hay que buscarle el manuscrito de donde procede. Yo no he estudiado con detalle esta pieza, pero tiene unas imbricaciones muy claras, no sólo por dimensión, etc., sino por temática, e incluso por técnica. Cuando estudié el tapiz hace años, después no he vuelto sobre el tema técnico, el Sr. Blanchard, el Prof. Gudiol (aquí presente), la Srta. Tomás y el servicio de tejidos del Museo de Barcelona, me ayudaron al análisis del bordado, de cómo está hecho el bordado, y de la trama. Y hay piezas que se le asemejan bastante en cuanto a técnica. Hay un antipendio de Seo de Urgel, si no recuerdo mal en el Albert and Victoria Museum de Londres. También el estandarte de San Ot con una firma de una «Elisaba me fecit»; una pieza enormemente interesante que voy a estudiar y que, en fin, deseo publicar algún día, es la estola de San Narciso de Gerona, donde hay unas palas antiguas que deben ser del XI o principios del XII. Hay una serie de piezas de éstas. Y un pañuelo que en este momento no recuerdo como se llama, que es una pequeña bandera de Colonia, que la había estudiado Schram. Recuerdo que habíamos intercambiado muchas noticias con Schram la primera vez que yo hice el estudio. Pero la temática es distinta, eh!, salvo en Gerona y Colonia. Naturalmente en muchos mosaicos (Aosta).

Yo no sé si he contestado a su pregunta.

LAVADO. Pero en la cuestión técnica del trabajo, ¿son también falsos tapices, son bordados?

PALOL. Sí, son bordados.

LAVADO. Aparecen en toda la zona centroeuropea y luego hay una tradición mucho más amplia que en toda la mitad mediterránea, la mitad latina, porque es que hasta el siglo XV se están haciendo esos mismos tapices.

PALOL. Bueno, yo debo decirle que si en un momento, y así lo he escrito, pienso que la pieza procede de un condado catalán o de Gerona concretamente, o de la zona de Ripoll, etc., se debe a los textos bíblicos. He rastreado las formas gramaticales y se dan básicamente en manuscritos hispánicos. Si bien en este momento debo tener mucho cuidado en la forma «ubi», que es la de las incapitulaciones. Se ha dicho que era de tradición visigótica, pero todos los ejemplos que tenemos son de manuscritos carolingios, aunque, se dice, de prototipo hispánico. Por tanto, si el viaje ha sido de ida hacia el mundo carolingio, de vuelta hacia acá, todo, todo: los prototipos del menologio, los prototipos del Génesis, etc. van hacia una zona norte italiana: Véneto, Milán, etc., que es la zona de donde yo sospecho que proceden los modelos.

DOMÍNGUEZ, Ana. Quiero referirme a un aspecto que creo tiene relación con el tapiz de Gerona. Me parece que tanto él como algunos manuscritos donde el tema central es el año, hay un manuscrito de Suabia, un martirologio de Suabia, responde a un sistema, a un esquema intelectual que procede de los manuscritos platónicos, lo mismo que las ruedas alfonsíes, es decir, que era una forma de exponer conceptos en torno a un núcleo central; unas veces es el año, otras veces es Cristo, con lo cual los antecedentes pueden ser de libros bastante antiguos.

PALOL. Bien, yo no he querido entrar en este tema. Pero, recientemente, hay una obra muy interesante sobre el neoplatonismo medieval, y la famosa leyenda de las cuatro esferas; y hay, digamos, dos prototipos plásticos: uno es el tapiz de Gerona, y el otro es el Octateuco de Esmirna con la representación de la divinidad no dentro de un círculo, sino encima de unos círculos. Es decir, evidentemente estamos en una tradición neoplatónica, pero, claro, me parece que no se puede decir todo, ¿no?

DOMÍNGUEZ, Ana. No claro. Y, simplemente, aunque tampoco se pueda decir todo, tengo la tentación de recordar como los planetas, el sol entre ellos, se emplearon también desde un punto de vis-

ta astrológico, con un significado de tipo religioso, mágico; y como incluso Alfonso X aparece en el Libro de Ajedrez jugando, como si fuera el planeta sol, los juegos del saber de la astronomía, es decir, que revestirse del sol es algo propio de la divinidad, para los gobernantes. Nada más.

PALOL. De acuerdo. Muchas gracias.

YARZA, Joaquín. Si no he entendido mal, el profesor Palol ha sugerido que tal vez todos estos modelos, que han utilizado los artistas de Gerona, podían haber venido del norte de Italia. Estaríamos dentro de esta corriente que establece la Marca con Lombardía-Veneto, pero ya desde principios del siglo XI, durante todo el siglo y principios del siguiente.

PALOL. Quizá en el X ya. Claro que, en fin, quizá sería un poco de fantasía y a los arqueólogos la fantasía en este sentido no nos gusta, pero yo voy a aprovechar una afirmación del padre Lemarie cuando estudia a Cromacio. Resulta que la mayor abundancia de sermones de Cromacio estaban en la Biblioteca de Ripoll, mezclados y confundidos con sermones de San Agustín. Hay que recordar a Pedro de Orseolo que en un momento determinado se encierra en Cuixá, y que Cuixá en aquel momento es el segundo polo, en este Mediterráneo Occidental, de una cultura que enlaza con Venecia; y es curioso que las fuentes nos dicen que fue a Cuixá con sus tesoros. Yo me pregunto si entre estos tesoros, y la pregunta no la hago yo, eh!, la hizo Lemarie en una reunión en Aquileia hace años, si Orseolo pudo entre estos tesoros llevar algún manuscrito o algún libro o bien, si todo ello no es una obra italiana.

AINAUD. Bueno, yo estoy un poco a la expectativa, en este momento está en prensa, de una obra que dentro de lo humano, espero que no sea definitiva en beneficio del propio Dr. Palol, en la cual va a recopilar todos sus estudios anteriores. Por lo tanto, a la espera, no es que me quiera callar, pero realmente, yo creo que como él ha dicho, el tema es tan vasto, tan amplio y tan apasionante que realmente no bastaría con un corto espacio de tiempo.

PALOL. Muchas gracias.

La pervivencia de ilustraciones sobre temas astronómicos del mundo clásico en manuscritos románicos, a través del ms. Vat. Reg. 123

M.ª Eugenia Ibarburu Asurmendi

El manuscrito de la Biblioteca Vaticana Reginensis Latius 123 es un volumen compuesto por 223 folios en pergamino, de 360 x 280 mm., al que faltan unas páginas al principio y otras al final. Intervienen en él dos manos de mediados del siglo XI y posee abundantes notas marginales realizadas entre los siglos XII y XVI. En el folio 118, en el renglón correspondiente al año 1055 de los «Cyclus Decennovenalis» una pequeña mano dibujada en tinta señala con su dedo índice una breve frase escrita al margen: «Eodem anno factus est liber iste», obra del mismo autor que el resto del códice, lo cual permite fijar con precisión su fecha de realización.

La parte de ms. Reg. 123 que hasta el momento ha sido objeto de mayores estudios es la constituida por una serie de notas marginales sobre hechos históricos escritas en los folios correspondientes a los ciclos pascuales y que han sido reunidas bajo la denominación de «Crónica de San Víctor de Marsella», por ser éste el lugar donde se encontraba el códice en el momento de la publicación del Cronicón.

El origen de este códice permanece en duda ya que los «scriptoria» de Ripoll y San Víctor de Marsella se disputan su paternidad, respaldadas ambas hipótesis por diferentes investigadores. Después de algunos autores anteriores que de forma más o menos parcial habían dado a conocer esta Crónica, en 1886 el canónigo de Marsella J. H. Albanés llevó a cabo un estudio más completo de la totalidad del códice en un largo trabajo titulado «La Chronique de Saint Victor de Marseille» [1] en el que sitúa en Ripoll el lugar de redacción de la obra y de la mayor parte de las notas históricas marginales.

Hasta 1912 todos los trabajos se habían limitado prácticamente a tales noticias históricas, sin atender a las ricas ilustraciones sobre temas astrológicos que decoran el Reg. 123, entre los folios 164 y 205; a ellas dedica su estudio J. Pijoan «Miniaturas españolas en Manuscritos de la Biblioteca Vaticana. El manuscrito 123 Regina Lat.» [2], insertándolas en la actividad creadora de los iluminadores conocidos de Ripoll en ese momento, el monje Oliba, Gualterio y Arnaldo.

Sin embargo, en 1927 Anselm M. Albareda creyó de nuevo necesario estudiar la presente obra en lo que respecta a la «Crónica» a lo largo de un artículo titulado «Els manuscrits de la Biblioteca Vaticana Reg. Lat. 123, Vat. Lat. 5730 i el Scriptorium de Sta. Maria de Ripoll» [3], dedicado básicamente a rebatir la teoría de Albanés sobre el origen ripollés del códice, con una serie de argumentos en favor de una procedencia diferente, marsellesa en este caso, pero buscando siempre en las notas históricas la clave de sus razonamientos.

---

[1] «Mélanges d'Archeologie et d'Histoire». Ecole Française de Rome, VI, 1886, pág. 314.

[2] «Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Arqueología en Roma», I (1912), págs. 1 a 10.

[3] «Catalonia Monastica», I (1927), pág. 24.

W. Neuss [4], muy sucintamente, alude al Reg. 123 y a su origen ripollés en su amplísimo estudio sobre las Biblias catalanas y J. Gudiol i Cunill en el volumen de «Els Primitius» [5] dedicado a la miniatura incluye unas breves frases sobre nuestro códice en las que sigue también los criterios de Pijoan. Finalmente P. Bohigas en su obra «La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña» [6], convencido por las argumentaciones de Albareda, excluye esta obra de su trabajo por considerarla netamente francesa.

Obviamente no es nuestra intención en este momento extendernos en comentarios estilísticos sobre las ilustraciones del Reginensis, pero, a través de comparaciones con otras obras ripollenses y catalanas en general, más o menos contemporáneas a nuestro códice, se nos hace difícil no plantear al menos la posibilidad de que esta obra hubiera sido escrita e iluminada en el scriptorium ripollés, de donde se debió trasladar más tarde a San Víctor de Marsella.

El Vat. Reg. 123 y las ilustraciones del «Aratus» de Higinio

Ha sido el investigador alemán F. Saxl [7] el que ha publicado una reseña más pormenorizada del contenido literario del manuscrito. Junto con otros fragmentos de Isidoro y Fulgencio, la última parte del códice titulada «De constelacione» comprende los Libros II y III del «Aratus» de Higinio [8], por lo que no resulta arriesgado suponer que fue probablemente de un ejemplar ilustrado del «Aratus» de donde obtuvo el artista iluminador del Reg. 123 modelo, más o menos inmediato, para las cincuenta ilustraciones que sobre temas astrológicos decoran esta parte final de la obra y que constituyen el tema de trabajo de la presente ponencia.

El texto de Higinio arranca de la obra de un astrónomo griego del siglo IV (a. de C.) llamado Eudoxos de Cnido (h. 408-355 a. C.) quien obedeciendo a un criterio puramente científico realizó un catálogo de constelaciones en el que se conjugaban las dos tendencias del pensamiento griego, el poder de sistematización racional y el deseo de aplicar criterios de imaginación mítica a la nomenclatura de las formas astrales [9]. Un siglo más tarde aproximadamente, un poeta helenístico de la corte macedonia llamado «Aratus de Soli (310-245 a. C.)» escribió un poema, llamado «Phaenomena» con propósito meramente literario, partiendo del catálogo de Eudoxos y enriqueciéndolo con frecuentes alusiones a historias mitológicas sobre constelaciones. Este proceso de sucesivas adiciones literarias se completó con Eratóstenes de Cirene (284-204 ó 275-195 a. C.) que introdujo en su poema «Katasterismoi» [10] alguna nueva interpretación mitológica que se mantendrá en siglos posteriores, como la constelación del hasta ahora «Hombre desnudo» que Eratóstenes identifica con Hércules luchando con el dragón de las Hespérides.

De esta obra se realizaron más tarde varias versiones latinas, como las de Germánico, Cicerón, Avieno e Higinio. La que se recoge en el Vat. Reg. 123 y en un grupo de códices medievales es la escrita por un poeta de la época de Augusto, llamado Higinio, cuyas «Fábulas» constituyen ya casi un tratado sobre mitología.

Es difícil determinar con certeza en qué momento las imágenes de las constelaciones empezaron a decorar estos textos, pero en opinión de Weitzmann [11] hay bastantes probabilidades de que la obra de Eratóstenes estuviera ya ilustrada, ilustración que heredarían las primeras versiones latinas, de modo que los prototipos iconográficos debieron quedar ya fijados en época tardorromana. Las primeras imágenes debían representar el globo

[4] Neuss, W. *Die Katalanische Bibelillustration um die Wede des ersten jarhtausend und die altspanische buchmalerei.* Bonn und Leipzig, 1922, pág. 26.

[5] *La Pintura Medieval Catalana. Els Primitius. Tercera Part: Els Llibres il·luminats,* Barcelona, 1955, págs. 110-111.

[6] Vol. I *Período románico,* Barcelona, 1960, pág. 101.

[7] *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Hadschriften des lateinischen Mittelalters in Römischen Biblioteken.* Heidelberg, 1915, Krausreprint, Nendeln/Liechtenstein, 1978, pág. 45.

[8] Hygin, *L'Astronomie* par A. Le Boeuffle Ed. Les Belles Lettres, París, 1983.

[9] Saxl, F. y Panofsky, E.: *Classical Mythology in Medieval Art* «Metropolitan Museum Studies» 4 (1932-33), págs. 231 y sigs.

[10] Sobre problemas astronómicos en el mundo clásico ver el artículo titulado *Astronomia e Estrologia: Il mondo clásico* en «Enciclopedia Universale dell'Arte» II, cols. 109 y sigs.

[11] Weitzmann, K.: *Illustrations in Roll and Codex,* Princeton Univ. Press. 1970, pág. 72.

terrestre con la totalidad [12] de las constelaciones repartidas por su superficie; más tarde se desgajaron de él los signos individuales que vieron aumentadas sus dimensiones y pasaron a ocupar espacios intercalados en el texto.

Así pues, unas ilustraciones que originariamente habían nacido para acompañar textos científicos empezaron a evolucionar en pro de intereses decorativos y ornamentales, puestos al servicio de obras que posiblemente habían perdido también valor científico para ganarlo más bien literario o mitológico, de manera que incluso la situación de las estrellas, que en un principio había constituido la base y razón para el trazado de los perfiles de las figuras mitológicas o zoomórficas, empiezan a distribuirse arbitrariamente en su interior o terminan por desaparecer. Este proceso de desgaste que probablemente empezó a producirse ya en época tardoantigua, se vio doblemente acrecentado a lo largo de la Edad Media occidental debido, las más de las veces, a desconocimiento de los temas astronómicos por parte de los artistas, lo cual les lleva a cometer errores y a interpretar un tanto libremente los modelos clásicos que seguían.

Debemos sobre todo a la labor de los copistas e iluminadores de los talleres carolingios la posibilidad de que estos antiguos textos astronómicos ilustrados de etapa tardorromana fueran, más tarde, conocidos e imitados por los artistas románicos. Así, son ejemplo de obras carolingias fieles, iconográfica y estilísticamente, a las varias tradiciones ilustrativas del «Aratus», el British Museum Harley 647 [13] (mediados s. IX), el manuscrito de Monza, Biblioteca Capitular F 9/176 [14] (fines s. IX), el ms. 3307 de la Biblioteca Nacional de Madrid [15] (s. IX) y el Códex Leydensis Vossianus Lat. 79 [16] (h. mediados s. IX).

Una tradición diferente y a la que creemos que pertenece precisamente el Reg. 123 está encabezada por el ms. Leydensis Vossianus Lat. Oct. 15 fasc. XIII, realizado en San Marcial de Limoges hacia 1025. Según Saxl [17] este es el más antiguo ejemplar del «Aratus» de Higinio, con miniaturas, conservado; el tercer libro del tratado, folios 172v a 181v, contiene cuarenta dibujos a pluma, copiados por Adémar de Chabannes, ilustrando las descripciones de las constelaciones, siguiendo un manuscrito del «Aratus» en el que estaba vigente la tradición antigua; las imágenes de este códice de Leyden se relacionan con las que acompañan al Catálogo de Estrellas del Pseudo Beda (B.N.P. Lat. 5239), también de Limoges (s. XI), obra de especial interés mitológico por dos rasgos poco frecuentes en tales figuraciones: el primero es la presencia de Hércules en el jardín de las Hespérides, junto al árbol con la serpiente enroscada en su tronco, y el segundo, es la presentación de Andrómeda rodeada de sus objetos de tocador que, como ofrendas funerarias, penden de los dos troncos a los que se encuentra atada [18].

Ambos detalles, no muchas veces repetidos, son compartidos por un grupo de obras, entre ellas nuestro Reg. 123, el Vat. Graec. 1087 y el Vat. Lat. 643, obra ésta última del siglo XII, cuyas ilustraciones sobre constelaciones coinciden en general con las de nuestro códice y que incluye textos que retroceden a la recopilación de cómputos astrológicos carolingios del año 810 [19].

Con todo, son más bien escasos los ejemplares ilustrados del Aratus realizados durante el período románico; Saxl lo atribuye en parte a la gran producción de obras carolingias, que fue suficiente para abastecer las necesidades posteriores de estos textos, pero no hay que olvidar además que la constante aportación de obras científicas griegas o ára-

[12] SAXL, F. y PANOFSKY, E.: *Classical Mythology…,* pág. 233.

[13] SAXL, F. y MEIER, H.: *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminates Manuscripts of the Latin Middle Ages III. Manuscripts in English Libraries* Warburg Institute, London, 1953, págs. 149 y sigs.

[14] MC GURK, P. y SAXL, F.: *Catalogue of astrological and mythological illuminated manuscripts of the Latin Middle Ages* (IV) *Astrological manuscripts in Italian libraries,* London, The Warburg Institute 1966, págs. XIII, XV y 52 y sigs.

[15] NEUSS, W.: *Ein Meisterwerk der Karolingischen Buchkunst aus der Abtei Prüm in der Biblioteca Nacional zu Madrid* «Spanische Forschungen der Gorresgesellschaft» 8 Band, 1940.

[16] THIELE, G.: *Antike Himmelsbilder,* Berlín, 1898, págs. 76 y sig. BYVANCK, A. W.: *Les Principaux manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques du royaume des Pays Bas* «Bulletin de la Societé française de reproductions de ms. à peintures», XV (1931), pág. 67.

[17] MC GURK, P. y SAXL, F.: *op. cit.,* pág. XXII; THIELE, G.: *op. cit.,* págs. 153-154, fig. 66.

[18] MC GURK, P. y SAXL, F.: *op. cit.,* pág. XXII.

[19] MC GURK, P. y SAXL, F.: *op. cit.,* pág. XVII y SAXL, F. *Verzeichnis astrologischer und mythologischer… in Römischen Biblioteken,* fig. 15.

bes a través de España o el Sur de Italia, durante esa etapa originó nuevas formas de conocimiento, que convirtieron en pasadas de moda las viejas fábulas mitológicas de Higinio. Esta circunstancia explicaría el general carácter conservador del antiguo estilo que permanece en las ilustraciones de los ejemplares románicos; al considerarse esta obra como un texto algo obsoleto, cuando se realizaban copias de la misma, apenas se introducían en ellas variaciones propias del estilo de la época y si algunas desviaciones se producían no eran debidas a la apertura de nuevos caminos estilísticos, sino a un mal entendimiento del modelo clásico, muy alejado ya en el tiempo [20].

Comentario iconográfico sobre el ms. Vat. Reg. 123

A pesar del desgaste de los antiguos prototipos son, pues, muchos los ejemplos de manuscritos medievales occidentales en los que todavía se evidencia la frescura de lo clásico, como en el caso del Reg. 123; en sus cincuenta ilustraciones sobre signos zodiacales y constelaciones es fácil descubrir la fidelidad hacia un antiguo ejemplar, tal vez helenístico y no demasiado alejado tampoco de los prototipos que sirvieron de antecedente al Ms. Vat. Graec. 1087 [21], obra realizada en el siglo XV a partir de un modelo del siglo IX, que a su vez derivaba de otro anterior, posiblemente tardoantiguo y que demuestra que también en el mundo bizantino se continuaron realizando obras con ilustraciones paralelas a las occidentales. Este códice, el Vat. Graec. 1087, contiene imágenes de las constelaciones, zodíaco, planisferio y dos hemisferios, recogidos en diez folios (300 v. a 310). La falta de manuscritos griegos con ilustraciones sobre constelaciones hace difícil precisar el tronco iconográfico del que deriva. Pudo ser el «Katasterismoi» de Eratóstenes o uno de los varios comentarios griegos al «Phaenomena» de Aratus, como el de Hiparco de Nicea, Diodoro de Alejandría, Esporo de Nicea, etc.

La relación entre el Vat. Grec. 1087 y el Vat. Reg. 123, salvando las lógicas diferencias de estilo, se hace evidente por lo que respecta a las imágenes de Aries, Tauro, Leo, Virgo, Sagitario, Capricornio, Acuario, Piscis, Dragón y Arcturus Mayor y Menor, Serpentario, con sus pies apoyados sobre Escorpio, Andrómeda, Equus, Deltoton, Perseo, Lira, Cisne, Delfín, Orión, Canis, Léporis, Cetus, Centauro e Hidra. Todo esto resultaría un testimonio más de que las ilustraciones de los manuscritos medievales latinos derivan de las mismas fuentes griegas que los propios textos, aunque naturalmente puede ocurrir que en una misma obra medieval confluyan tradiciones ilustrativas procedentes de familias diversas.

En el Reg. 123 *Perseo* (fig. 1) por ejemplo, es representado desnudo siguiendo los ejemplos más antiguos, corriendo graciosamente con la cabeza de la medusa en su mano derecha; el artista ha hecho especial énfasis en los paños flotantes y en las alas que adornan sus pies; la espada que generalmente suele blandir en su mano izquierda ha sido sustituida en el Reg. por el «harpe» de los ejemplos más antiguos, aunque bastante alterado; la firmeza y solidez de la propia figura del personaje se relacionan con obras de los últimos años de la antigüedad.

También el ejemplo de *Orión* (fig. 2) es muestra de tal continuidad; corresponde a la representación tipo de dicha constelación, en la que la actitud del personaje está determinada astrológicamente; situado de espaldas, en posición de tres cuartos respecto al espectador; con el brazo izquierdo extendido hacia adelante, sosteniendo una parte de su manto corto y con el derecho hacia atrás, empuñando una espada. Compárense estas imágenes del Reginensis con las de obras como el Vat. Graec. 1087, el Leydensis Vos. Lat 79 y la bóveda de Qusayr'Amra [22], fieles continuadoras todas ellas de los modelos clásicos y que nos permiten reconocer la misma fidelidad en el Reginensis.

[20] MC Gurk, P. y Saxl, F.: *op. cit.,* pág. XVII.

[21] Boll, F. y Gundel, W.: *Die Sternbilder der Griechen und Römer* en W. H. Roscher ed. Ausführliches Lexicon der Griechischen und romischen Mythologie, 6 suppl. cols. 869 y sigs. y figs. 1-13 y 15-19; Saxl, F. y Panofsky, E.: *Classical Mythology…,* pág. 233 y fig. 8; ver también Saxl, F.: *The Zodiac of Qusayr'Amra en Early Muslim Architecture* por Creswel, K.A.C. Oxford, 1969, vol. I, parte II, pág. 424 sobre las relaciones entre el Vat. Graec. 1087 y la cúpula de Qusayr'Amra.

[22] Ver nota 21.

Saxl afirma que existe una peculiar tradición ilustrativa muy antigua propia de los manuscritos de Higinio, como puede verse en la «Astronómica» de Higinio de Wolfenbüttel, ms. 18.16 Aug. 40 e incluso en el Ms. British Museum Harley 2506, obra esta última derivada del famoso Harley 647, pero cuyo artista prefirió utilizar en el caso concreto de Orión y Sagitario un modelo más antiguo, como es el que corresponde a las ilustraciones del «Aratus» de Higinio [23]. Nuestro Reginensis continúa también esta tradición, especialmente visible en imágenes como la de Orión y la de *Acuario;* éste último es un joven personaje desnudo, de perfil, con una leve clámide ondeando en torno a su cuerpo, tocado con gorro frigio y que sujeta con las dos manos la vasija manante; un ejemplo paralelo lo encontramos en el «Astronómica» de Higinio, de la Walters Art Gallery de Baltimore, ms. W. 734, fol. 11v. y también en el ejemplar del Ptolomeo griego de la Biblioteca Vaticana Graec. 1291 (entre 813 y 820) ilustrado con miniaturas helenísticas [24].

Una de las imágenes más interesantes es la correspondiente a *Andrómeda* (fig. 3). Phillips [25] distingue varios tipos iconográficos según sean las formas rocosas a las que se hallan ligados los brazos del personaje; el correspondiente a nuestro Reginensis utiliza dos troncos, con sus ramas violentamente cortadas, y culminados por dos formas a manera de capitales insinuados, irguiéndose a ambos lados de Andrómeda; de ellos penden objetos de tocador, como ofrendas funerarias.

Resulta sorprendente, afirma Phillips, que todos los ejemplos medievales hayan mantenido una antigua tradición iconográfica, propia de las cerámicas atenienses y del Sur de Italia, en la que dos elementos verticales, rocas o troncos, sustituyen a la gran mole rocosa, visible en la hidria de la Campania del Museo de Berlín o en abundantes pinturas pompeyanas [26]. Esta elección debió ser hecha, en su opinión, por un artista, quizá relacionado con la Biblioteca de Alejandría, que desdeñó la excesivamente teatral imagen de Andrómeda atada a la roca y prefirió una solución más concisa.

En cualquier caso, la presencia de los objetos de tocador en el Reg. 123 y también en el Vat. Graec. 1087 acerca especialmente ambas obras, al margen de otras diferencias, ya que si bien es imposible decidir que elementos, trocos o rocas, estaban presentes en los originales helenísticos, ya que probablemente ambos lo estuvieron, en cambio podemos afirmar con bastante certeza que tales objetos debieron estar presentes en los arquetipos, o al menos así los suponemos, porque aparecen en la mayoría de los ejemplos antiguos.

Tres de los objetos que acompañan a Andrómeda, un «oinochoe», un espejo y una pequeña caja cuadrada con la cubierta piramidal, son comunes a ambos manuscritos. Phillips afirma que estas formas no son propias de la etapa medieval, ni del último período bizantino y que, en el caso del Reg. 123, es fácil comparar tales piezas, una jarra, un cacillo y una copa en la izquierda y una caja cuadrada , un espejo y una copa con tapa, en la derecha, con otros modelos tardorromanos, protobizantinos o sasánidas; concretamente, la pequeña jarra constituye un objeto de uso con un período de vigencia que se extiende aproximadamente hasta el siglo VI, de modo que el artista del Reg. copió ilustraciones cuyo prototipo inmediato deberíamos situar entre los siglos IV y VI, prototipo que a su vez derivaría de otro creado en Alejandría durante el período helenístico.

Claro está que en el siglo XI la integridad de los prototipos antiguos se conservaba con dificultad y por ello en otras ilustraciones de nuestro códice se evidencian los lógicos cambios en cuanto a vestuario, tocado, etc., fruto natural de la evolución del estilo y de la influencia de las modas en el vestir a lo largo de las épocas, si bien en la mayor parte de estos casos permanecen estables los problemas de composición de imágenes, así como los gestos y actitudes que sirven para demostrar la acción de los personajes.

Weitzmann [27] señala que las ilustraciones de «Aratea» sufren claras alteraciones debidas a la

[23] SAXL, F.: *Illuminated Science Manuscripts in England* en «Lectures» The Warburg Institute, London, 1957, vol. I y II (fotog.) pág. 103 y fig. 57c y 57b.

[24] WEITZMANN, K.: *op. cit.,* págs. 157-158 y fig. 149.

[25] PHILLIPS, K. M. Jr.: *Perseus and Andromeda* «American Journal of Archaeology» LXXII (1968), págs. 18-20 e ilustraciones 51, 52, 53, 54 y 55.

[26] Ver PHILLIPS, K. M. Jr.: *op. cit.* ilustraciones 4, 5, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 37, etc.

[27] WEITZMANN, K.: *op. cit.,* págs. 157-158.

moda desde el período helenístico hasta la Edad Media. En el «Aratus» carolingio de Leyden Cod. Voss.Lat. quart. 79, fol. 28v. [28] *Casiopea* es una mujer sentada frontalmente en un trono, el «siliquastrum», de elevado respaldo; viste un «chitón» que deja un pecho al desnudo y un «himation» sobre sus rodillas, directamente derivados de prototipos helenísticos. En cambio en el Reg. fol. 191 v (fig. 4) aunque su posición y actitud sean similares, e incluso conserve el tipo de tiara cónica antigua, Casiopea se viste de forma diferente, con una túnica interior de mangas estrechas y largas y un vestido exterior más corto, cuyas mangas llegan hasta el codo; sencillos galones bordean el cuello, la cintura, las mangas y el delantero; todas estas transformaciones evidencian la influencia estilística del momento de la copia, al igual que ocurre en otras muchas obras como el Cod. 250 de la Stifsbibl. de St. Gall (s. X) [29].

Procesos similares de alteraciones debidas a la moda han experimentado el *Auriga,* fol. 190v y *Cefeo,* fol. 191; el primero ha visto incluso transformado su sexo, tal vez por ignorancia de nuestro iluminador, o por error ya existente en el modelo que seguía; el resultado es que viste un atuendo femenino, cercano al de Casiopea, aunque algo más rico, con cenefas punteadas en las bocamangas, cintura y cuello. Cefeo sustituye su aspecto de rey oriental, como el Leyden Voss. Lat. 79 [30], por una vestimenta compuesta por dos túnicas, la inferior hasta la rodilla, con mangas largas, la superior más corta, sin ceñir y de manga más corta; las calzas cubren las piernas; sobre los hombros un manto sujeto en el centro mediante una fíbula circular, como en el Vat. Graec. 1087, 1987, fol. 308 [31].

Junto a estas imágenes que calificaríamos de más evolucionadas respecto a los modelos antiguos, nuestro código incluye otras que requieren especial comentario. Son la de Hércules, fol. 186v (fig. 5) Bootes, fol. 189v y Eridanus, fol. 202.

Las obras que siguen la más antigua tradición clásica, anterior a la interpretación de Eratóstenes (284-204 a.C.) muestran a Hércules únicamente como «Hombre desnudo»; de espaldas, con una rodilla apoyada en el suelo y sin atributo alguno; tal es el caso del Globo Farnesio; en cambio, obras que siguen prototipos algo más tardíos, posteriores al «Katasterismoi» de Eratóstenes, en el que se identifica esta constelación con Hércules luchando con el dragón de las Hespérides, se introducen nuevos elementos, como la maza que empuña en su mano derecha (compárense con Qusayr' Amra), o los fragmentos de la piel del león que ostenta en la izquierda (véase el Vat. Graec. 1087) [32]. Así se representa también en manuscritos carolingios y en el planisferio del Reg. 123, pero no en la imagen aislada, incluida en el texto a la altura del fol. 186v; en ella, Hércules conserva la rodilla flexionada pero el artista ha añadido un árbol con la serpiente enroscada en su tronco, elemento éste que pasa a formar parte integrante de la representación de la constelación de Hércules, aunque no aparezca en las representaciones clásicas. Así es posible verla en el Ms. A 16 de la Bibl. Nac. de Madrid [33], obra atribuida a Ripoll por Burnam [34] y en el manto de los emperadores germanos de la catedral de Bamberg, que reconstruye la antigua idea de Manto cósmico [35].

Pero además, el iluminador del Val. Reg. 123 coloca en la mano izquierda de Hércules una cabeza humana, detalle que puede deberse a una confusión entre las habituales imágenes de Perseo y aquellas de Hércules en las que se cubre con una piel de león, cuya cabeza se hace bien visible a la altura de su mano izquierda. Tal es el caso del propio manto de Enrique II y la «Astronómica» de la Walters Art Gallery de Baltimore, Ms. W. 734, fol. 6 [36].

El boyero, *Bootes,* de espaldas, con el rostro de perfil, enarbola un látigo en la mano derecha y unos jirones de tela en la izquierda; las dos piernas fir-

[28] WEITZMANN, K.: *op. cit.,* fig. 148.
[29] WEITZMANN, K.: *op. cit.,* fig. 151.
[30] PHILLIPS, K. M., Jr.: *op. cit.,* fig. 57.
[31] PHILLIPS, K. M., Jr.: *op. cit.* fig. 55.
[32] SAXL, F. y PANOFSKY, E.: *Classical Mithology…,* pág. 237 y fig. 13; SAXL, F.: *The zodiac…,* fig. 465.
[33] WEITZMANN, K.: *op. cit.,* pág. 161; ver THIELE, G.: *op. cit.,* pág. 143, fig. 62.
[34] Este códice que Burnam cree ripollés y Saxl y McGurk, de Montecasino, está todavía pendiente de estudios más profundos, sobre todo en relación con el Vat. Reg. 123; ver BURNAM, J.: *Recipes from Codex Matritensis* «University of Cincinnati Studies», Serie II, Vol. VIII, part. I (1912) y MCGURK, P. y SAXL, F.: *op. cit.,* pág. XVI.
[35] SAXL, F. y PANOFSKY, E.: *Classical Mithology…,* fig. 14.
[36] SAXL, F.: *Illuminated Science Manuscripts…,* fig. 60d.

memente apoyadas en el suelo, flexionada la derecha y rígida la izquierda, fueron mal entendidas por el iluminador del Reig que dio un extraño giro a los pies, lo que hace que la mitad inferior del cuerpo parezca vista de frente; sin embargo, la posición dorsal de las manos y el tipo de musculatura mediante el cual este artista suele representar la espalda de los personajes, no dejan lugar a dudas sobre la postura dorsal del modelo seguido. En este caso, Bootes no guarda especial relación con el Vat. Graec. 1087, pero sí con la más antigua representación de esta constelación en el Globo Farnesio [37], con la que coincide incluso en la forma de vestir del personaje, con túnica hasta la rodilla, ceñida en la cintura y dejando parte del torso al desnudo. Al mismo tiempo, esta disposición se conserva también en el ms. de la Bibl. Comunale de Siena L.IV, 25, obra ya renacentista, pero especialmente ligada a las obras de la Scholia Sangermanensia, del siglo IX [38].

Eridanus: su forma generalizada de figuración consiste en un personaje semidesnudo, recostado y apoyado sobre una vasija manante; me pregunto si la imagen que ofrece el Reg. 123, en la que sólo el busto de Eridano, junto a su mano y un motivo floral estilizado, son únicamente visibles, no derivará de las antiguas formas del tipo del Harley 647 [39], en las que el cuerpo de los personajes o animales se cubría de texto; al no disponer de un modelo completo el artista optó por trasladar al pergamino sólo la parte superior de Eridanus.

La amplia serie de ilustraciones zodiacales y de constelaciones de nuestro manuscrito está precedida además por dos medallones incluyendo las figuras del *Sol* y la *Luna* (fols. 164 y 167) y cinco más, de menores dimensiones, con personificaciones de los *Planetas.*

El origen clásico de la tipología del Sol, como Helios y la Luna, como Selene, se evidencia con facilidad, de modo que encontramos antecedentes de tal iconografía ya en el Arco de Triunfo de Constantino, en el que dos medallones muestran la cuadriga del Sol y la biga de la Luna, saliendo del océano y precipitándose en el mismo, precedidos por la Aurora y el Crepúsculo [40].

La mayor parte de apariciones del Sol y la Luna durante el Bajo Imperio están unidas a los ciclos zodiacales, en los que suelen intervenir acompañando al «Año» como elementos ligados a su imagen y como atributos del Día y la Noche; en la Alta Edad Media estos tipos parecen especialmente extendidos en el ciclo de manuscritos carolingios, probablemente con más insistencia que en los ejemplos italianos [41]; así en el Leyden Voss. 79, ya citado, se reproduce un original del s. IV; también en la «D» mayúscula de la Biblia de Carlos el Calvo, ambos astros, cabalgando sobre sus carros e inscritos en medallones, llenan el vano de la letra, cuyo perfil está, a su vez repleto de pequeños signos zodiacales [42].

El arte catalán se muestra especialmente conservador de este tipo de iconografías astrales derivadas de modelos antiguos. Así el Bordado de la Creación de Gerona [43] posee la figuración del Sol, «Dies Solis», que adopta la forma de Apolo sobre su carro solar, arrastrado por cuatro caballos, todo ello en el interior de un círculo sobre fondo blanco; porta corona radial, un cetro o lanza en una mano y un escudo o disco con una cruz, en la otra; en el lado opuesto del bordado, la imagen de la Luna, «Dies Luna», mutilada, conserva únicamente su mitad anterior, en la que apenas pueden apreciarse la pareja de toros que arrastra la biga y una parte de ésta. Por lo que atañe a la vía de penetración en Cataluña de este tema iconográfico, Palol [44] duda entre el medio cultural carolingio y el italiano, aunque de forma general el Calendario recuerda las formas de estilización carolingias. No por ello las relaciones con Italia son menos estrechas; los ejemplos del Sol y la Luna del Reg. guardan gran relación, incluso de técnica y estilo, con las del

[37] SAXL, F.: *The zodiac…,* pág. 428 y fig. 472.

[38] MCGURK, P. y SAXL, F.: *Catalogue of astrological…,* pág. XXI, fig. IIIa.

[39] SAXL, F. y PANOFSKY, E.: *Classical Mithology…,* fig. 11; ver varios ejemplos de Eridanus en SAXL, F.: *Illuminated Science…,* figs. 54 y 55.

[40] CABROL, F.: *Dictionnaire d'archéologie chretiène et de liturgie,* Vol. I, 2.ª parte, col. 3028-29, figs. 1060-61; artículo redactado por H. Leclercq.

[41] PALOL, P. de *Une broderie catalane d'époque romane: la Genèse de Gerone* «Cahiers Archéologiques», IX (1957), págs. 219 y sig. ofrece amplia información sobre el origen clásico de la presente iconografía.

[42] PALOL, P. de *op. cit.,* fig. 5.

[43] Ver nota 41.

[44] PALOL, P. de *op. cit.,* pág. 226.

manuscrito de Rábano Mauro de Montecasino, inspirado en textos de Isidoro [45].

Volviendo a los ejemplos catalanes, también la Biblia de Ripoll, en su escena de la Crucifixión (fol. 369v) [46] contiene ilustraciones del Sol y la Luna emparentadas con las anteriores, pero especialmente con las de otro códice catalán, la Ciudad de Dios, de San Agustín, cod. 20 del Archivo Capitular de Tortosa (fol. 5) [47]. A estos ejemplos, de cuyo origen catalán no se poseen dudas, añadiremos nuestro Reginensis, de nacimiento más incierto, pero que, al menos en este aspecto, no desdice en absoluto de las habituales representaciones astrales catalanas, y el Ms. A 16 de la Bibl. Nac. de Madrid, quizá ripollés [48], cuyas ilustraciones del Sol y la Luna pertenecen al mismo tronco iconográfico que las anteriores.

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, los *Planetas,* identificados precisamente con las divinidades mayores, no gozan de un especial tratamiento en la ornamentación de códices astronómicos. En el Reg. al igual que ocurre en la mayor parte de obras, juegan un papel menos protagonístico que el de las constelaciones, por ejemplo; pequeñas figuras masculinas (Marte, Mercurio, Saturno y Júpiter) y femeninas (Venus), de cuerpo entero y en el interior de medallones radiantes, continúan, aunque con ciertas modificaciones que afectan sobre todo a cuestiones de vestido, una tradición encarnada por el Ms. Leyden Voss. 79, cuyas pequeñas figurillas de planetas personificados, repiten las que aparecen en el famoso «Cronógrafo» del año 354, que a su vez reproduce los tipos habitualmente desarrollados en las representaciones de las deidades del Olimpo griegas y romanas [49].

Ya Pijoan [50] y Albareda [51] aludieron a las diferencias de técnica y estilo existentes entre las primeras ilustraciones del manuscrito y las últimas. En las miniaturas que se incluyen entre los fols. 164 y 185, junto a una mayor cercanía a los modelos clásicos vemos que se han utilizado colores densos, espesos, opacos y oscuros, azul, verde, rojo, amarillo, violeta, etc. en combinación con blanco, al contrario de las miniaturas siguientes que usan colores mucho más transparentes, gris y verde preferentemente.

Pero las diferencias más notables entre las primeras imágenes y las siguientes afectan más bien a la manera de insertar éstas en el texto y al cuidado con que el miniaturista trató de imitar el modelo, sin dejarse afectar demasiado por las influencias estilísticas del período en que trabajaba. Por lo que se refiere al primer punto, es decir, la relación imagen-texto, vemos que, excepto las del Sol, la Luna y los Planetas, la primera serie de ilustraciones se sitúan interrumpiendo la continuidad de la columna escrita, sin fondo ni enmarcamiento alguno, circunstancia ésta que se encuentra en la mayoría de los códices ilustrados cuyo arquetipo retrocede a un período en el que el rollo estaba aún vigente. Entre las obras más antiguas conservadas en las que se usa este sistema, se encuentran precisamente varios ejemplos carolingios del «Aratus», dos manuscritos procedentes de Salzburgo, uno de ellos en la Staatsbibl. de Munich, Cod. 210, del año 818 [52] y el otro, en la Nationalbibl. de Viena, Cod. 387, del mismo período, descendientes ambos del mismo arquetipo clásico, que debía recordar los antiguos rollos ilustrados.

Mientras en estos dos «Aratus» las imágenes preceden al texto, en otros como el propio Vat. Reg. 123, las miniaturas se colocan después del correspondiente pasaje al que ilustran. Es difícil determinar cual de los dos sistemas es más antiguo y posiblemente ambos se utilizaron simultáneamente.

Por el contrario, en la segunda serie de ilustraciones, es decir la que se extiende entre los fols. 186 y 205, se establece generalmente una diferente re-

[45] SAXL, F.: *Illustrated Mediaeval Encyclopaedias* I, «Lectures» The Warburg Institute, London, 1957, plate 161 a,c,e; al hablar de la posible existencia de un ejemplar ilustrado de las obras de Isidoro al que tuvo acceso Rábano Mauro, Saxl, págs. 238-239, cita también otro códice con texto paralelo, el B.N.P. 12957, que posee ilustraciones zodiacales cercanas a las del Reg. 123.

[46] GUDIOL I CUNILL, J.: *op. cit.,* fig. 47.

[47] GUDIOL I CUNILL, J.: *op. cit.,* fig. 135; IBARBURU, M.ª E.: *Estudio iconográfico de «La Ciudad de Dios» de San Agustín, Códice 20 del Archivo Capitular de Tortosa,* en «D'art», 10 (1984), fig. 5, pág. 118.

[48] Ver nota 34.

[49] SAXL, F. y PANOFSKY, E.: *Classical Mithology…,* pág. 242 y fig. 25, 26 y 33b.

[50] PIJOAN, J.: *op. cit.,* pág. 8.

[51] ALBAREDA, A. M.: *op. cit.,* pág. 48.

[52] WEITZMANN, K.: *op. cit.,* pág. 72 y fig. 58.

lación entre texto y figuras, que a partir de ahora y con escasas excepciones, aparecen enmarcadas, sobre fondos de color verde o gris, generalmente transparentes.

A juzgar por las copias conservadas existía en las «Aratea» ilustradas más antiguas [53] una fuerte tendencia a disponer dos columnas de texto en cada página; como resultado de la fusión de ambas, proliferaron más tarde los ejemplares de columna única; esta circunstancia obligó a introducir variaciones en las dimensiones de las imágenes, que disponían ahora de espacios de más anchura. Pero el sistema que más posibilidades abrió al desarrollo posterior de la representación de constelaciones fue enmarcar la imagen en un cuadrado o rectángulo, que ayudaba a incrementar la altura o la anchura de la composición, según fuese necesario. Así ocurre por lo tanto en parte del Reg. 123 y en el varias veces citado «Aratus» carolingio de Leyden Voss. Lat. quart. 79 [54].

Algo más evolucionada con relación a los modelos antiguos parece también la presentación que se hace de las constelaciones en la segunda parte de nuestro códice; es cierto que en la mayoría de ellas permanecen estables composiciones, gestos y actitudes que sirven para sugerir la acción de los personajes, pero no es menos cierto que los cambios de estilo que afectan a los diferentes tipos de vestidos, son tal vez más frecuentes en la segunda mitad de la obra, tal como hemos analizado en el apartado iconográfico.

A la vista de todo lo expuesto podríamos caer en la tentación de suponer que el iluminador, e incluso iluminadores del Reg., dispusieron de dos modelos o prototipos para imitar, el primero más cercano a los prototipos helenísticos en cuanto a estilo y relación entre texto e imagen, el otro más evolucionado, en cuanto a recepción de influencias estilísticas de épocas posteriores y en cuanto a un sistema de enmarcamiento de imágenes que las aísla un tanto del texto; es decir, un primer modelo de factura netamente carolingia y un segundo más bien románico, como apuntan Pijoan y Albareda.

Ciertamente esto pudo ser así, pero, por otra parte, parece también demostrado que los detalles de atuendo de los personajes no pueden ser usados para determinar el momento del arquetipo pictórico, es decir, los detalles de «moda» de la época, como dice Weitzmann, pueden añadirse en cualquier momento con idea de «modernizar» una imagen, pero sin alterar en absoluto los problemas de composición, actitudes de los personajes, gestos, etc. a través de los cuales la línea de continuidad iconográfica del antiguo arquetipo permanece incólume. El hecho de que un artista no haya introducido cambios en la forma de vestir de los personajes y otro sí, puede arrojar luz sobre la fecha del modelo inmediato que se sigue en uno y otro caso, pero no sobre el arquetipo que en ambos puede tener la misma antigüedad.

En realidad esto es lo que sucede al Reg. 123, en el que al margen de los detalles de atuendo, obviamente accesorios, se hace evidente su conservadurismo respecto a los arquetipos antiguos, incluso en la segunda serie de ilustraciones, conservadurismo muy notable en las imágenes de Serpentario, Perseo, Orión, Hércules y sobre todo Andrómeda.

Conclusión

Finalmente y resumiendo el problema de la inserción de esta obra en el gran tronco de los manuscritos astronómicos con ilustraciones, creemos que, aún tratándose de una obra ya románica, y por tanto susceptible de albergar simultáneamente tradiciones iconográficas diferentes, nuestro códice es evidente continuador de un prototipo tardo-antiguo, a través de un ejemplar o ejemplares carolingios. La presencia de objetos de uso doméstico, en la escena de Andrómeda, relacionados con formas correspondientes a la etapa tardo-antigua, proto-bizantina y sasánida, nos marca la fecha tope del siglo VI, «ante quem» debió fijarse tal grupo de imágenes arquetípicas.

Este prototipo, a su vez, parece derivar de otro anterior, relacionado con la antigua tradición helenística, posiblemente creado específicamente para ilustrar el «Aratus» de Higinio, como puede verse en los ejemplos de Orión, Acuario y Hércules. Phillips afirma que es difícil establecer la fuente concreta de las ilustraciones; así Perseo, Andrómeda y Cetus pueden entenderse a través de un ejemplar

[53] Weitzmann, K.: *op. cit.,* págs. 84 y sigs.
[54] Weitzmann, K.: *op. cit.,* pág. 105 y fig. 90.

ilustrado de la obra de Eurípides; Casiopea y Cefeo podrían proceder de la versión de Sófocles, en la que el papel de aquélla es mayor [55].

En cuanto al modelo inmediato seguido por el iluminador del Reg., pudo tratarse de dos obras, o incluso tres [56], con lo cual quedarían explicadas las diferencias anteriormente comentadas entre las primeras y las últimas miniaturas, o bien una sola, en la que previamente había tenido lugar la simbiosis de tradiciones diferentes, en cuanto a relación de texto e imagen y a adaptación a formas de vestir de la época.

Este modelo o modelos pudieron llegar a Ripoll a través de Francia; recuérdese que en San Marcial de Limoges, por ejemplo, se produjeron obras que comparten con el Reg. la peculiar presentación de Andrómeda y Hércules, todo ello sin olvidar, tampoco, la estrecha relación con obras bizantinas como el Vat. Graec. 1087.

M.ª Eugenia Ibarburu Asurmendi
Universidad de Barcelona

[55] PHILLIPS, K. M. Jr.: *op. cit.,* pág. 22.

[56] Los enmarcamientos circulares de las figuras del Sol, la Luna y los Planetas difieren bastante del resto de imágenes de la primera serie, que carecen de él.

Fig. 1. Perseo y las Pléyades (Ms. Vat. Reg. 123, fols. 194v y 195)

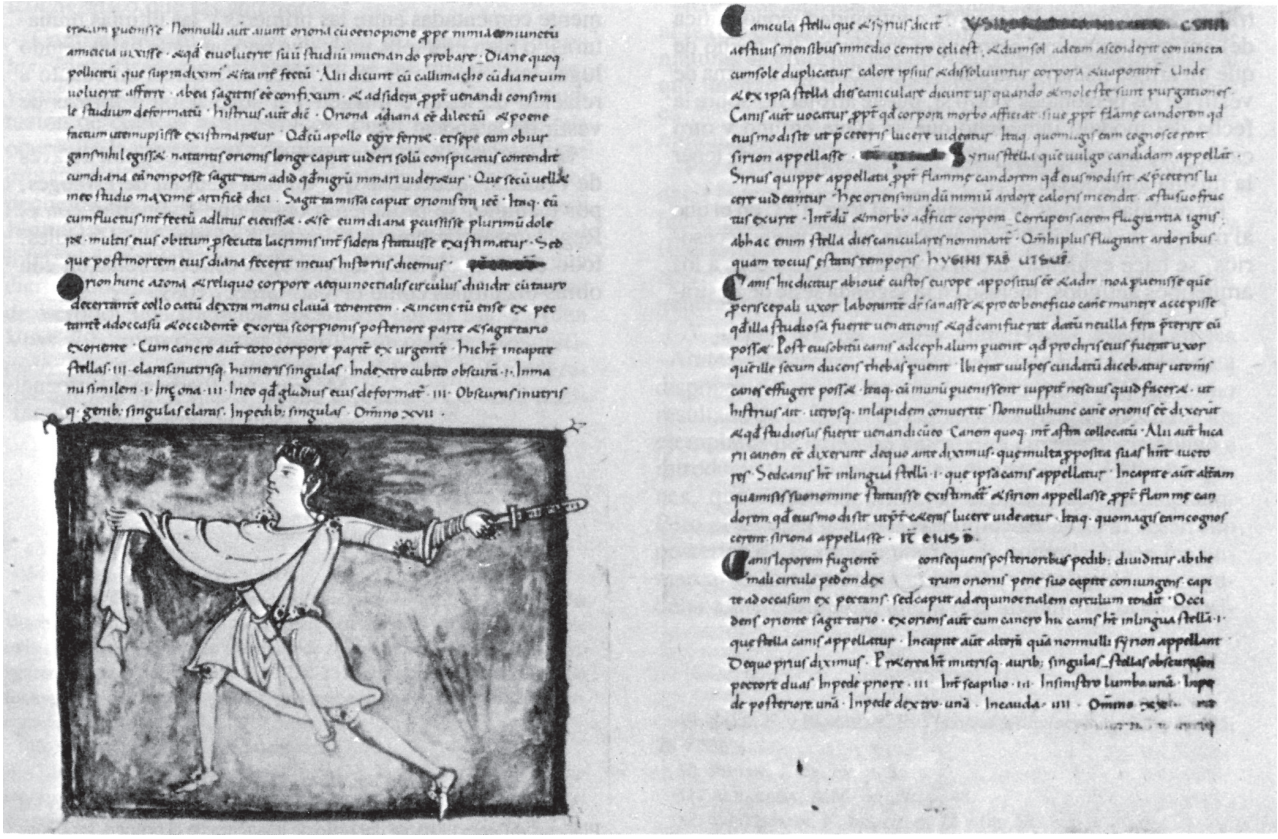


Fig. 2. Orión (Ms. Vat. Reg. 123, fol. 199v)

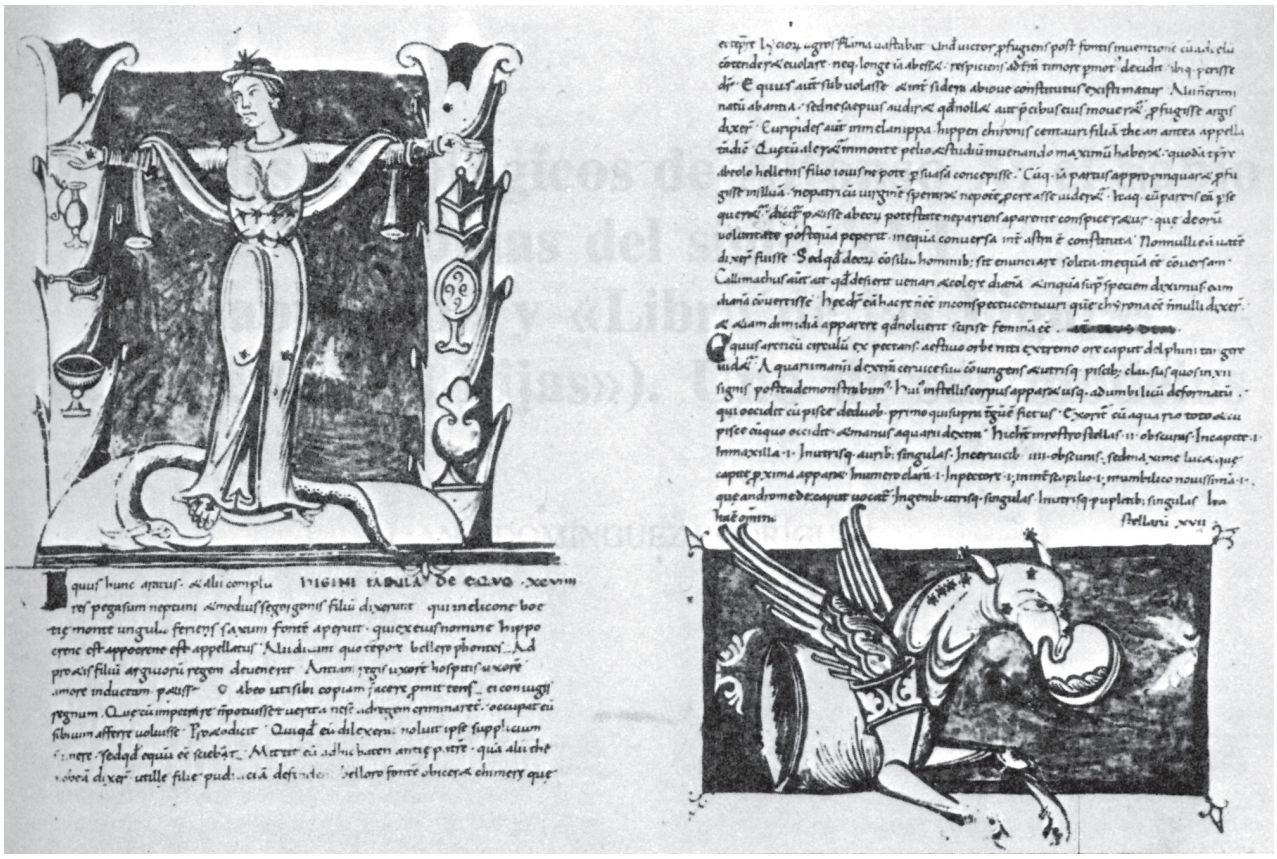


Fig. 3. Andrómeda y Equus (Ms. Vat. Reg. 123, fols. 192v y 193)

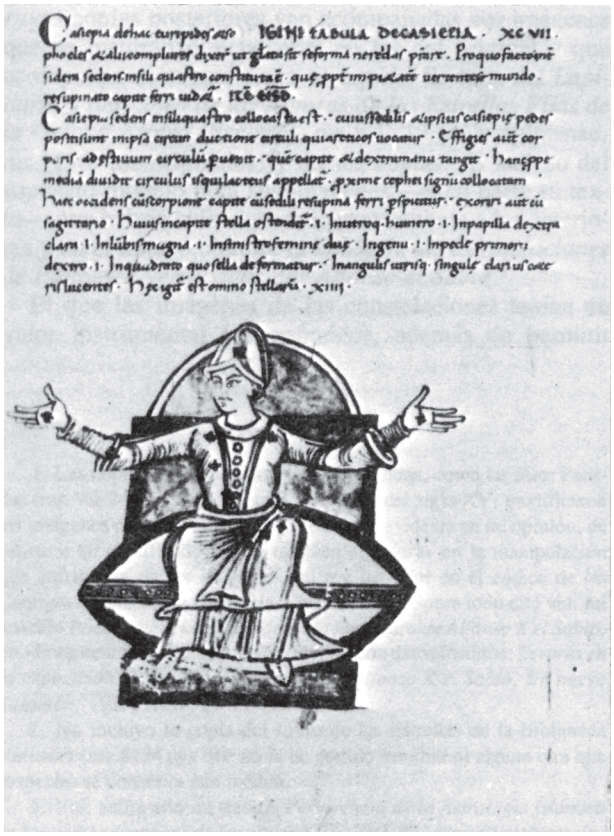


Fig. 4. Casiopea (Ms. Vat. Reg. 123, fol. 191v)

Fig. 5. Hércules (Ms. Vat. Reg. 123, fol. 186v).

Originales astrológicos de Alfonso X, el Sabio y copias del siglo XVI («Lapidario» y «Libro de las Figuras de las estrellas Fijas»). Uno de sus modelos

ANA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ

Esta comunicación se refiere a unos códices alfonsíes cuyas copias posteriores van acompañadas por imágenes que se inspiran directamente en las del original y que acompañan al mismo texto de aquél [1]. Se trata del *Lapidario* y del *Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas de la Octava Esfera* (Escorial, ms.h.I 15 y Complutense, ms. 156: los originales) y de sus copias [2]. E incluso del supuesto modelo para sus imágenes —y en parte su texto— que habría sido elaborado previamente a los anteriores y en el mismo círculo: la *Tabla de las Constelaciones de Ptolomeo verificadas por Alfonso el Sabio* [3].

El que las imágenes de las constelaciones tenían un valor instrumental (astronómico), además de permitir prácticas astrológicas, se deduce, además de los propios textos y de otros testimonios [4] de la fidelidad con que se presentan en las copias.

La primera cuestión a plantear es la de si se trata de una «pervivencia» o de un «revival». ¿Hubo una total desaparición de los textos astrológicos alfonsíes en la España de los siglos XIV y XV? Todo parece indicar que, mientras en algunos ambientes europeos de los siglos XIII al XV (cortes gibelinas y algunas ciudades italianas de la misma ideología) se copiaban y trasmitían esas imágenes en libros de lujo, los monarcas de la Corona de Castilla —sucesores directos del rey Sabio— y los sectores oficiales de la Iglesia ignoraron, o aparentaron ignorar, el legado astrológico del monarca. Así se explica que en las Escuelas Menores de Salamanca las pinturas de Constelaciones y Planetas atribuidas a Fernando Gallego se inspiraran en un texto del autor hispanorromano Higinio [5] y no en Alfonso X. En el siglo XVI se multiplican, sin embargo, las copias de los códices astrológicos alfonsíes en versio-

[1] Las copias de otras obras por mí conocidas, como las Siete Partidas (ms. Vit.24-6 de la Biblioteca Nacional) del siglo XV, modificaron las imágenes del original con el fin, bastante evidente en mi opinión, de censurar su significado. Hubo también «censura» en la manipulación que sufrió una de las imágenes del rey trovador en el códice de las Cantigas de Florencia (Bibl. Nac. ms.B.R.20). Sobre todo ello vid. mi artículo *Poder, ciencia y religión en la miniatura de Alfonso X el Sabio,* en «Fragmentos», núm. 2) y mi otro trabajo, con datos inéditos, *Errores en la exposición del séptimo centenario de Alfonso X el Sabio. Un nuevo Salomón,* «EL PAÍS», 27-12-1984, pág. 22.

[2] No incluyo la copia del Libro de las Estrellas de la Biblioteca Vaticana (ms. 8174) ya que no la he podido estudiar ni alguna otra que sospecho se conserva aún inédita.

[3] Vid. sobre ello mi trabajo *Pervivencia de la Astrología islámica en las cortes europeas de los siglos XIII a XVI,* 26.º congreso Internacional de H.ª del Arte, Viena, sept. de 1983, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología» (1984), págs. 227-238 y «Actas del Congreso de Viena» (en prensa).

[4] LÓPEZ PIÑERO: *El arte de navegar en la España del Renacimiento,* Barcelona, 1977, págs. 31 y sigs. recoge la importancia de los libros astronómicos de Alfonso X para la navegación. Creo que convendría revisar su significado en relación con el descubrimiento de América.

[5] SEBASTIÁN, S.: *Un programa astrológico en la España del siglo XV,* en «Traza y Baza», 1 (1972), op. 49-61. El autor comparó las pinturas con una edición grabada de Higinio sin pensar en otros manuscritos de este autor o de otros. Su trabajo, aunque interesante, es sólo —creo— un punto de partida para una investigación más amplia.

nes un tanto al margen del arte oficial de entonces. Pero sobre estas versiones manuscritas del siglo XVI parece proyectarse la sombra de Felipe II, cuyas afiniciones al hermetismo —y a sus instrumentos la astrología y la magia— le llevaron a promover —en clave oculta— la construcción de El Escorial y a representar a su antecesor Alfonso X el Sabio en las pinturas de su Biblioteca [6].

No hay que olvidar que en el año 1341 se copió en Sevilla la versión italiana del *Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas* (Vaticano, ms.lat.8174) cuyas miniaturas se inspiraron sin duda en el original —hoy mutiladísimo— y también el texto que constituye, según creo, la única versión íntegra del mismo, a diferencia de las copias del siglo XVI que me parecen versión reducida de aquel [7].

Así, a mediados del siglo XIV el códice original de las Estrellas Fijas de Alfonso X el Sabio se conservaba en Sevilla en donde fue copiado. No fue Sancho IV, por lo tanto, quién diseminó los libros que pertenecieran a su padre: el *Libro de los Juegos* se conservaba en la Capilla Real de Granada, antes de ser traído por Felipe II a El Escorial; las *Cantigas* seguían en la Iglesia de Santa María de Sevilla de dónde fueron a parar a El Escorial; otros códices salieron por caminos desconocidos de España [8].

Estas vicisitudes de los libros alfonsíes parecen derivar de un hecho que emerge cada vez con más firmeza: la obra cultural alfonsí estaba impregnada de una astrología paganizante y de una concepción del poder y de la religión rebeldes tanto al Papado y a las doctrinas religiosas de la Iglesia como a los Obispos. La astrología difundida por Alfonso X el Sabio formaba parte de un conjunto de saberes herméticos que se trasmitían de un modo secreto y que descansaban en un concepto de la realeza absolutista. El rey era el filósofo, el mago, pero además, poseía caracteres semidivinos, era el representante de la divinidad, usurpa al sacerdote e interpreta la religión. Así aparece al menos Alfonso X en esas imágenes del rey como trovador que constituyen un manifiesto en que el monarca se presenta como «un nuevo Salomón» y canta a la Virgen y Cristo, lo mismo que su antecesor hiciera en el Cantar de los Cantares [9].

Ahora me voy a referir por separado a las diversas obras.

1. El Lapidario

El códice original de Alfonso X (Escorial, h.I.15) carece de las ilustraciones astrológicas del *Tercer Lapidario* (salvo unas pocas) que se dedicaba a los Planetas. En la única copia conocida de la obra alfonsí (Biblioteca Nacional, ms. 1197 b) aparecen todas las ilustraciones astrológicas sin ningún espacio en blanco [10]. ¿Hubo, acaso, una edición latina del mismo Lapidario que estuviera al alcance de los ilustradores renacentistas que para un personaje desconocido —quizá Don Diego Hurtado de Mendoza— pintaron la copia castellana del siglo XVI?

Es muy posible que los diversos ilustradores —y entre ellos Alonso Berruguete— tuvieran a su alcance alguna versión latina con ilustraciones astrológicas que pudo servir de inspiración iconográfica para las pinturas del Salone en Padua y del Palacio Schiffaoia de Ferrara. Recientemente M. P. Lillich ha planteado la posibilidad de que la técnica del amarillo de plata, que se introdujo en las vidrieras

[6] Taylor, R.: *Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la «idea» de El Escorial,* «Traza y Baza», 6 (1976), págs. 5 y sigs. El autor prescinde de las obras de Alfonso X el Sabio —como ha sido habitual en la historiografía artística de los últimos años— a pesar de valorar la presencia de Don Alfonso en una de las pinturas (Fig. 31). En relación con el tratado de J. de Herrera, «Discurso de la Figura cúbica», analiza los antecedentes medievales en R. Llull, siguiendo a F. Yates y D. P. Walker, pero olvidando a Fritz Saxl (y a Alfonso el Sabio).

[7] Intento hacer un estudio de dicho libro que creo se ha difundido en versión reducida.

[8] Vid. sobre la dispersión de las Cantigas el estudio de G. Menéndez Pidal, *Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí,* «Boletín de la Academia de la Historia», CL (1962), págs. 25-51.

[9] Vid. mi artículo en «EL PAÍS» (27 de diciembre de 1984), en el que quise adelantar algunas noticias que he ido publicando. *El testamento de Alfonso X y la Catedral de Toledo,* «Reales Sitios» 82 (1984), págs. 73-75; *El «Officium Salomonis» de Carlos V en el monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo.* «Reales sitios» 83 (1985) págs. 11-28. Preparo además un estudio titulado: *Alfonso X, el Nuevo Salomón* en el que espero hacer un balance del tema.

[10] Véase mi trabajo *Un ejemplo de «revival» de la astrología alfonsí en el Renacimiento. Dibujos inéditos de Alonso Berruguete en una versión del Lapidario (Bibl. Nac. ms.1197)* en «Boletín del Instituto Camón Aznar» XVIII (1984), págs. 95-119 (4.º Congreso Español de Historia del Arte, Zaragoza, 1982).

europeas desde la corte francesa a partir de 1325, derivara de una versión latina o francesa del Lapidario de Alfonso el Sabio [11].

En la copia renacentista del *Primer Lapidario* se prescindió de las ingenuas miniaturas con Sabios antiguos y sus ayudantes que en el original castellano del siglo XIII se ocupan de la extracción de las piedras. En la copia renacentista conocida las letras capitales correspondientes se dejaron en blanco pues el texto alfonsí interesaba ante todo por sus imágenes astrológicas: las 48 constelaciones de la Octava Esfera, los 36 Decanos o Figuras de las Fazes de los Signos del Zodíaco *(Segundo Lapidario)* y Planetas *(Tercer Lapidario).*

La diferencia sustancial entre ambos Lapidarios (original y copia) consiste en que el primero es un códice de lujo, a cuya ilustración dedicó sin duda Alfonso X el mismo esfuerzo y empeño que puso su primo San Luis en las Biblias Moralizadas. La copia renacentista está escrita en papel (no se imprimió a pesar de la fecha), con un carácter rápido y poco cuidadoso, y se ilustró con simples aguadas pobres de medios. Mientras que el original presenta a Alfonso X en la letra inicial y menciona los títulos del monarca y su participación en la empresa, la copia no hace ninguna referencia a su patrocinador, aunque una serie de testimonios indirectos me han hecho pensar en Don Diego Hurtado de Mendoza y su círculo [12]. Los numerosos deterioros y mutilaciones que presenta permiten suponer un amplio uso clandestino: no hay que olvidar que la Inquisición condenó a un personaje por haber copiado de su propia mano el texto de Picatrix sobre los Planetas [13].

En la copia del siglo XVI hay que distinguir entre dos pintores diferentes: un ilustrador de poca personalidad que copió con extrema fidelidad iconográfica las constelaciones del siglo XIII; unas miniaturas magníficas que me parecen de la mano de Alonso Berruguete. Entre estas últimas estaría la constelación de Aries del f. 52v. (fig. 2) que aparece visto de espaldas y con el rostro totalmente oculto al espectador, en posición diferente a la del original alfonsí que se siguió sin embargo en la rueda de Aries del f. 54,v [14].

2. El Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas de la Octava Esfera

Se trata del primero de los llamados *Libros del Saber de Astronomía* cuyo título original conocemos únicamente a través de las copias posteriores. La más fidedigna se hizo en Sevilla en el año 1341 y lleva el texto traducido al italiano: parece ser una copia literal del original alfonsí por lo que conozco de la edición de Knecht; sus miniaturas sirvieron para los investigadores del Instituto Warburg como punto de partida de su interpretación de la obra de Alfonso X [15]. De las copias del siglo XVI —recogidas en diversos catálogos— creo haber publicado por primera vez alguna de las ilustraciones del ms. 1197a. de la Biblioteca Nacional [16] y quiero publicar ahora otra de esas copias [17].

El códice original alfonsí (Complutense, ms. 156) muy deteriorado y mutilado pues no sólo ha perdido el prólogo del mismo sino que conserva muy poco de su texto e incluso en los escasos folios conservados han sido recortadas la mayoría de las

[11] Parsons Lillich, M.: *European Stained Glass around Thirteenth Hundred: The Introduction of Silver Stain* comunicación presentada en el 25.º Congreso Internacional de H.ª del Arte, Viena, Sept. de 1983 (en prensa con las Actas del Congreso).

[12] Vid. mi trabajo *Un ejemplo de revival…*

[13] Vid. A. Labarta, *Ecos de la tradición mágica del «Picatrix» en textos moriscos,* en *Textos y estudios sobre astronomía española en el siglo XIII,* ed. por Juan Vernet, Barcelona, 1981. Y también *La Inquisición.* Catálogo de la Exposición, Madrid, 1982, pág. 149.

Vid. sobre ello mi trabajo *Los Planetas del Tercer Lapidario: versión de Alonso Berruguete,* en *Boletín de la F. Camón Aznar* (en prensa).

[14] Otros ejemplos en *Un ejemplo de «revival»…*

[15] Los estudiosos del Instituto Warburg se refirieron siempre de un modo indirecto a Alfonso X el Sabio —sólo al segundo Lapidario y a la copia del Vaticano del Libro de las Figuras de las Estrellas— con la excepción del ms. Astrológico Vaticano Reg.lat. 1283 que aproximaban totalmente a Picatrix sin apenas hacer alusión a Alfonso X como tal.

[16] Curiosamente en el *Catálogo* de la *Exposición Alfonso X Toledo 1284-1984,* celebrada recientemente, no se menciona mi libro *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio,* en donde, quizá por primera vez pero desde luego de forma importante, se hacía referencia al ms.1197a.

[17] En el «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología» (1984), págs. 406-410 publico una nota sobre unos mapas del cielo inéditos en el *Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas del Octavo Cielo,* ms. de la Real Academia de la Historia D-97. Ahora me voy a referir a otras de sus miniaturas.

miniaturas [18]. Para conocer las imágenes alfonsíes de las constelaciones de la Ochava Esfera hemos de recurrir al original del *Primer Lapidario* o a las copias posteriores de este texto o del *Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas del Octavo Cielo.*

Hay mucho en común en estas dos obras alfonsíes desde el punto de vista de la iconografía y de la ilustración: las imágenes de las constelaciones son las mismas en ambos libros y los textos que las explican en el segundo nos puede servir para conocer el proceso de creación de su iconografía. Este proceso refleja la originalidad de la obra astrológica de Alfonso X: luego veremos detalles que indican sin ninguna duda que el modelo de las Constelaciones estaba en una versión de Ptolomeo a través del catálogo de al-Sufi pero ese modelo sufrió modificaciones que lo occidentalizaron, aunque sin llegar a perder las tradiciones islámicas más significativas.

Aquí, como en el Lapidario, las ruedas son uno de los rasgos más notables. Las 48 grandes ruedas del Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas exhiben de un modo monumental, en torno al medallón con la constelación correspondiente, el texto que Ptolomeo en el Almagesto consagran a cada una de las estrellas. Se trata, como ya indicó Tallgren [19], de la versión que tradujo del árabe al latín Gerardo de Cremona hacia 1175 en Toledo.

Hemos perdido la miniatura inicial del *Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas* —si es que la hubo en el códice original— que probablemente acompañaría el prólogo —también perdido— a juzgar por lo que sucede en otras obras alfonsíes. En la copia de la Biblioteca Nacional aparece una portada arquitectónica (Fig. 1), como es usual en los libros impresos del momento, pero podemos suponer para el original un retrato de Alfonso X como astrólogo, que pudo servir de inspiración para las imágenes del rey castellano que encabezan dos códices bohemios de hacia 1400 que pertenecieron al rey Wenceslao II [20], o para las que se pintaron en la corte castellana en el siglo XV. Estas últimas ponen en manos del rey Sabio una esfera armilar y son por lo tanto mucho menos audaces que aquellas otras que lo presentaban abiertamente como astrólogo [21]. Bien es verdad que todo hace pensar que la «censura» oficial pudo haber actuado también en este campo lo mismo que fue, probablemente, quien suprimió la documentación de la corte alfonsí y muchos de sus manuscritos, hasta el punto de que don Marcelino Menéndez Pelayo no llegó a incluir a Alfonso X el Sabio en su «Historia de los Heterodoxos Españoles» [22].

En esta comparación no puedo incluir sino aquellos manuscritos que he visitado personalmente y que, aunque todos ellos mencionados por Rico y Sinobás [23], no han sido reproducidos desde entonces sino uno de ellos, el ms. 1197 a. de la Biblioteca Nacional [24]. El otro ha seguido inédito a pesar de encontrarse en la Academia de la Historia en Madrid, y por tanto bastante asequible para los estudiosos [25].

El pintor del códice 1197 a. de la Biblioteca Nacional era ante todo un decorador más que un artista, a excepción de la figura del Caballo Mayor (Pegaso) que destaca por su belleza. En las demás

[18] El original —ms. 156 de la Universidad Complutense— del Libro de las Figuras de las Estrellas ha perdido todas las constelaciones con figura humana o animal y muchas de las otras. Las pocas hojas que quedan han sido encuadernadas en desorden y presentan recortaduras de tijera para otras constelaciones desaparecidas. También la copia del XVI ms.1197 a. está encuadernada en desorden.

[19] TALLGREN, O. J.: *Survivance arabo-romance du Catalogue d'Etoiles de Ptolómée,* en «Studia Orientalia», t. II (1928), págs. 202-283.

[20] Uno de ellos la traducción al latín hecha por orden de Alfonso X el Sabio del *Tetrabiblos* de Ptolomeo y la otra una supuesta Tabla de las Constelaciones de Alfonso X (tiene el texto e ilustraciones de Miguel Escoto). Vid. J. von SCHLOSSER, *Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I,* y J. KRASA, *Rukopisy Vaclava* IV, Praga 1971.

[21] Cfr. SHRAMM, P. E.: *Las insignias de la realeza en la Edad Media española,* Madrid, 1969; PALACIOS MARTÍN, B.: *Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada,* en «VII Centenario del Infante D. Fernando de la Cerda», Instituto de Estudios Manchegos, 1976; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *Imágenes de Presentación de la miniatura alfonsí,* en «Goya», 131 (1976) págs. 287-291; COLLAR DE CÁCERES, F.: *En torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila* en «Boletín del Museo del Prado», IV, 10 (1983), págs. 7 y sigs.

[22] Hago a ello alusión —creo que por primera vez— en mi artículo antes citado en EL PAÍS del 27-12-1984, *Errores en la Exposición…*

[23] Vid. ALFONSO X EL SABIO, *Libros del Saber de Astronomía,* Madrid, 1863-1867, ed. e introducción de M. Rico y Sinobas.

[24] Cfr. A.A.V.V., *Alfonso X. 1284-1984, Catálogo,* Madrid, 1984, pág. 47; J. SAMSO, *La astronomía de Alfonso X* en «Investigación y Progreso», diciembre de 1984.

[25] B.S.E.A. A., 1984.

constelaciones resultan con frecuencia más interesantes las ornamentaciones marginales, como los yelmos con adornos vegetales que acompañan a la constelación del Arrodillado (Hércules) (Fig. 3) (f. 40v.), las máscaras de león con una anilla en la boca que vemos junto al Caballo Mayor (Pegaso) (f.5v.) las manos con pluma de ave de Virgo (f.45), las plantas de Libra (f.46) y las calaveras con gusanos que aparecen en Escorpio (f.47) (Fig. 4). El naturalismo del Renacimiento brilla por su ausencia en la representación de Cáncer (f. 43) (Fig. 5) y Leo (f.44) (Fig. 6). Ha habido modificaciones respecto al modelo (por lo que sabemos del Primer Lapidario) en los vestidos y peinados de Acuario (f.19) y Virgo (f.45), y en cuanto a los objetos en el brasero de Hogar (Ara) (f.16) y silla de la Mujer Sentada (Casiopea) (f.30v.).

No cabe duda de que la ilustración del libro ocupaba un puesto secundario en el rango de valores artísticos del Renacimiento —para los mecenas y para los propios pintores, salvo excepciones— mientras que en el mundo gótico —como se repetirá en el mundo contemporáneo desde fines del siglo pasado— era lugar habitual donde se desplegaba el trabajo de los mejores artistas que, en ocasiones —como en el caso de los Hermanos Limbourgs o de Andrè Beauneveu, documentados— eran también orfebres o escultores [26].

Frente al ms. 1197a., escrito en un grueso pergamino y pintado a todo color, con una técnica cuidadosa, que me ha hecho suponer pueda haber sido de la colección real [27], el códice ms. D-97 de la Academia de la Historia presenta otro carácter. Menos solemne en general, carece de la portada frontispicio del anterior así como de cualquier otra imagen inicial. Su ornamentación se reduce a las Ruedas —de mayor tamaño pues ocupan un doble folio abierto en todos los casos— que encierran, además del medallón con la constelación correspondiente, el texto de Ptolomeo sobre cada una de sus estrellas en disposición radial. Pintura y escritura poseen un carácter espontáneo y poco elaborado. Se trata de un libro destinado a finalidades prácticas y que no llegaría a la imprenta, seguramente, por miedo a la Inquisición. Los dibujos coloreados a tinta, pobres en medios técnicos y escasos en arte, se acercan en cuanto al carácter del libro a esa copia del s. XVI del Lapidario (Bibl. Nac. ms.1197b.) [28] que manifiesta sin embargo, aunque sólo en ocasiones, la mano de un gran artista —en mi opinión— Alonso Berruguete [29].

La mayor novedad que me deparó el estudio de este códice reside en los mapas del cielo que lleva al final y que han permanecido inéditos hasta ser publicados por mí [30]. Su importancia es doble: nos permiten suponer que el códice del XIII tenía también unos mapas del cielo. Nos proporcionan un nuevo dato sobre el avance científico e instrumental que llevaba consigo la ciencia alfonsí [31].

En las pinturas de las constelaciones del códice de la Academia de la Historia puedo destacar algunos datos. El Arrodillado (Hércules) (f.20) parece casi un patinador (Fig. 7) por su postura. La figura más atractiva es la de la Mujer sentada en la silla (Casiopea) (Fig. 8) (f. 26) que conserva cierto encanto indefinible aunque no parece una copia estricta del original del siglo XIII. De nuevo en los animales, a excepción del Caballo Menor (f.37), se aprecia una falta de naturalismo casi total, sorprendente en cuanto a que es lo contrario al original. La tortuga (f. 22) (Fig. 9) y el león (f.54v.-55) (Fig. 10) son de nuevo los casos más evidentes, sobre todo por su contraste con el naturalismo intenso del original alfonsí.

[26] Vid. M. MEISS, *French Painting in the time of Duc de Berry,* varios vol., London 1967 y New York, 1974.

[27] A ello me he referido en *Pervivencia de la Astrología Islámica…* pensando en la posibilidad que el ms. 1197 a. de la Bibl.Nac. formara parte —en el pasado— del ms.j.h.I de El Escorial. Este último conserva los otros libros que forman el *Libro del Saber de Astronomía* de Alfonso X: se trata de los instrumentos astronómicos; tiene el interés de que fue ilustrado por Juan de Herrera para el Infante Don Carlos, hijo de Felipe II, Vid. mi trabajo *Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas),* nota 1 en «II medio Oriente e l'Occidente nell arte del XIII secolo», en (Actas XXIV Congreso Internacional de H.ª del Arte, 1979), Bolonia, 1982, págs. 287-291.

[28] Vid. *Un ejemplo de revival…*

[29] Al expresar esta opinión en el Congreso de Zaragoza hubo numerosos rechazos orales de la misma, pero la he mantenido en la publicación definitiva. Manuela Mena vio el manuscrito y me expresó su opinión, a grandes rasgos acorde con mi atribución.

[30] Insisto porque no estuvieron desde luego en la Exposición de Alfonso X en Toledo, 1984.

[31] LÓPEZ PIÑEIRO.

3. La Tabla de las Figuras de las Constelaciones de Ptolomeo verificadas por Alfonso X el Sabio

Mientras que se han perdido, si es que existieron, las copias latinas del Lapidario y del Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas de Alfonso X, conservamos numerosas versiones latinas manuscritas y con miniaturas de lo que parece ser la *Tabla de las Constelaciones de Ptolomeo verificadas por Alfonso X el Sabio* [32]. Se trata sin duda — en mi opinión— del germen —fechado en 1252— de lo que hoy llamamos Tablas Alfonsíes. Estas últimas, que fueron impresas en Venecia a fines del siglo XV, y de las que se hicieron numerosas ediciones a lo largo del XVI, constan de hecho de tres elementos: unas Tablas Planetarias (que son las que se citan con frecuencia) parece el elemento más extenso pero va acompañado por unas Tablas cronológicas que hacen alusión a la era alfonsí y por una Tabla de las Constelaciones (sin miniaturas) que perpetúa los nombres árabes de las estrellas y que sigue los datos alfonsíes sobre las mismas que no son sino los de Gerardo de Cremona. Pero en estas Tablas impresas, lo mismo que en las manuscritas, se menciona con toda solemnidad a Alfonso X, rey de Castilla, al que se denomina Rey de Romanos, César, etc. Las versiones manuscritas de las Tablas alfonsíes sin miniaturas, como la que procedente de la catedral de Toledo se conserva en la Biblioteca Nacional, no son sino una versión censurada de las del siglo XIII: al despojarla de las imágenes de las constelaciones dejaba de tener, supuestamente, los valores mágicos y astrológicos.

Prefiero remitir a mi estudio sobre Pervivencia de la astrología islámica en las Cortes europeas de los siglos XIII al XVI o a un trabajo más amplio que preparo sobre el tema, los argumentos en torno a esta nueva atribución de un códice con miniaturas al círculo alfonsí. Fuera o no de Alfonso X —y aunque la bibliografía general lo atribuye al círculo de los Staufen— no parece haber duda de que el códice estuvo en el círculo regio: quizá se le añadieron entonces las menciones explícitas que a él se hacen. Fue por lo tanto el *modelo:* su texto y sus ilustraciones fueron reutilizados en diversos códices alfonsíes (Lapidario y Libro de las Figuras). Las miniaturas de esa Tabla-modelo siguen las imágenes de al-Sufí: se trata de modificaciones en la tradición árabe a las tradiciones científicas de Ptolomeo. Los cambios del *modelo* a los *originales* alfonsíes son básicamente de tipo estilístico: desde un sentido de ornamentación abstracta próximo a lo abasí —quizá almohade— se pasa a un elevado naturalismo. Las aportaciones iconográficas del círculo alfonsí no son casuales sino que derivan de una adecuación del *modelo* a las necesidades de los libros alfonsíes, los *originales* en este caso. Repito aquí lo que he estudiado en otro lugar [33]: los animales se hacen naturalistas como si se copiara de un Bestiario; los objetos son igualmente reales; los personajes se adaptan mejor a las definiciones de Ptolomeo: Virgo adquiere alas, el auriga dos pares de riendas, las figuras femeninas se despojan de pendientes y collares. E incluso, con un auténtico rigor de filólogo, Bootes aparece con la boca abierta (es el hombre que grita, el vociferante). Con las obras originales astrológicas de Alfonso X el Sabio se hizo el primer gran esfuerzo en Occidente de adecuar el legado árabe de las constelaciones de Ptolomeo con las tradiciones mitológicas occidentales pero lo islámico pervive: Hércules es el Arrodillado y lleva además una hoz; Lira es un Galápago o Tortuga; Cisne es una Gallina; Perseo lleva en la mano la cabeza de un monstruo; Águila es a veces un Buitre; Andrómeda lleva cadenas y peces; Orión viste una túnica con una manga muy larga que le llega a las rodillas; Cantoriz lleva en una mano un cuadrúpedo que se sostiene rígidamente y en la otra una rama [34].

Ana Domínguez Rodríguez
(Universidad Complutense de Madrid)

[32] Hago una mención muy ligera del tema ya que mi opinión sobre el mismo —ms. del Arsenal lat.1036— se expresa con más detalle en *Pervivencia…* (B.S.E.A.A. Valladolid, 1984) y le voy a dedicar un trabajo más extenso que el que tenía previsto.

[33] Vid. Astrología y Arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio.

[34] Ibídem.

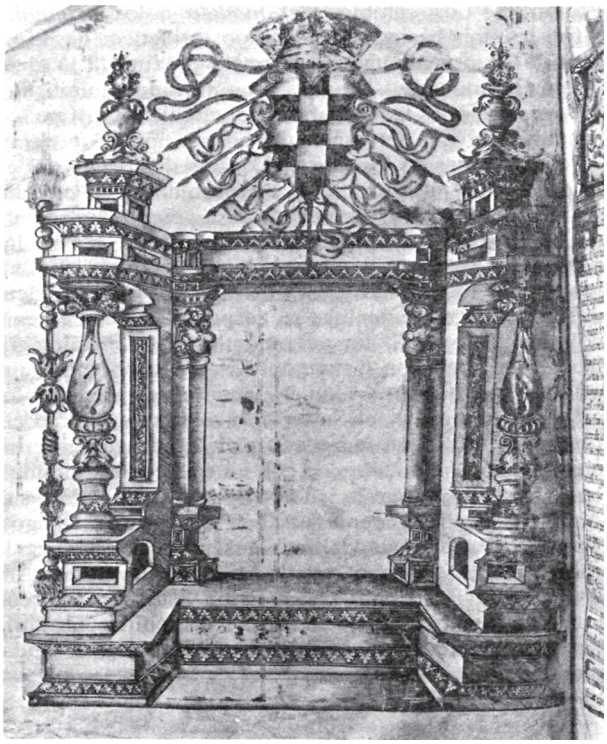


Fig. 1. Portada arquitectónica —desprovista de su título original, al parecer— del Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas ms. 1197 a. de la Biblioteca Nacional de Madrid (f.1v.).

Fig. 2. Aries, ms. 1197 b, f.52v., Primer Lapidario.

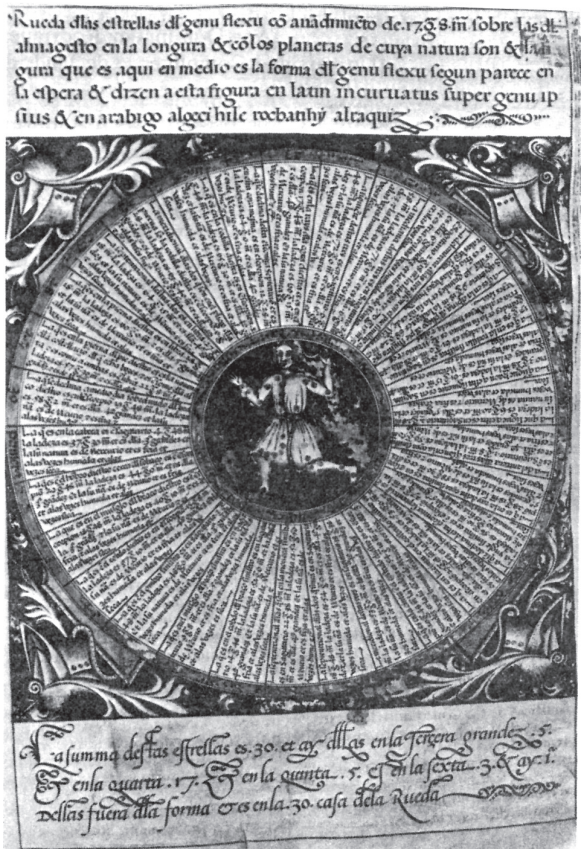


Fig. 3. El arrodillado (Hércules), ms: 1197 a. de la Bibl. Nac. f: 2 f.27v. Libro de las Figuras de las Estrellas Fijas.

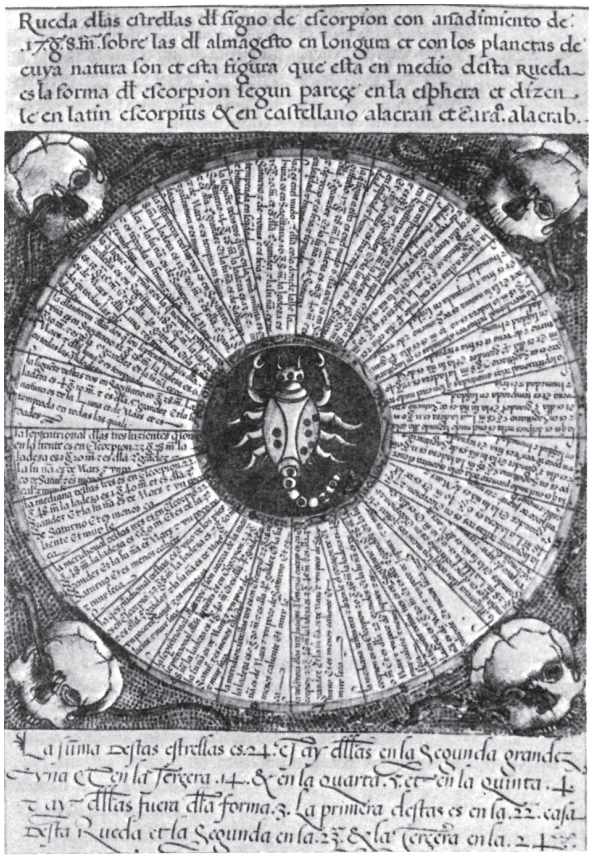


Fig. 4. Escorpio, ms. 1197 a., f.47.

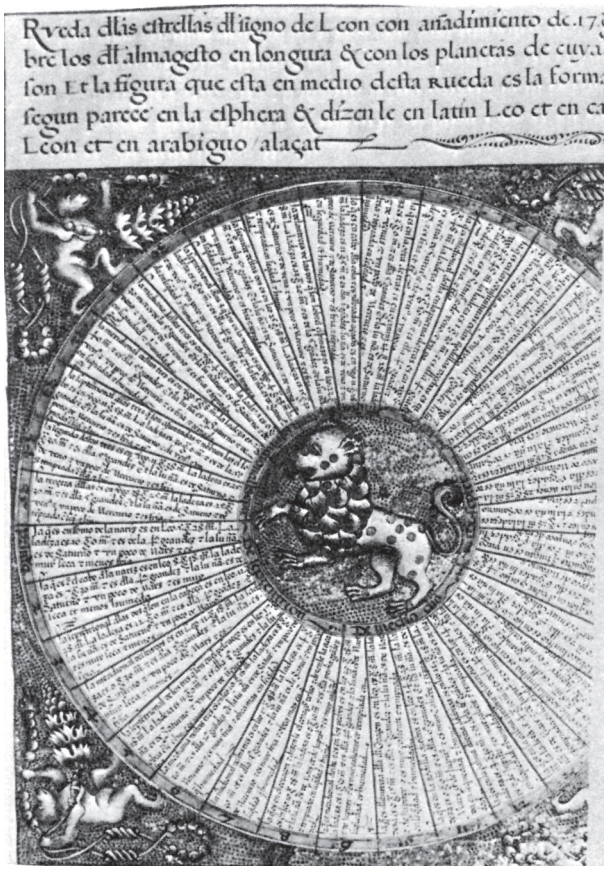


Fig. 5. Leo, ms. 1197 a., f.44.

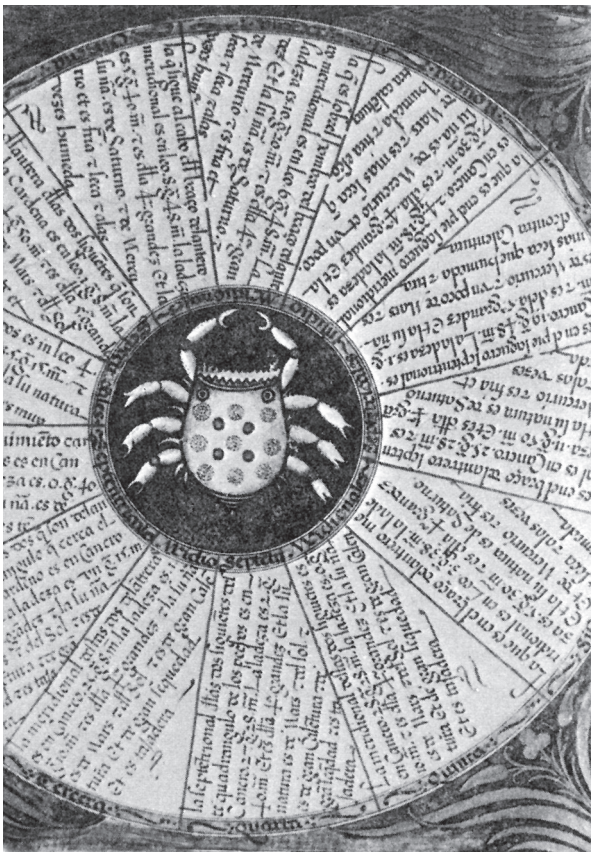


Fig. 6. Cáncer, ms. 1197 a., f.43.

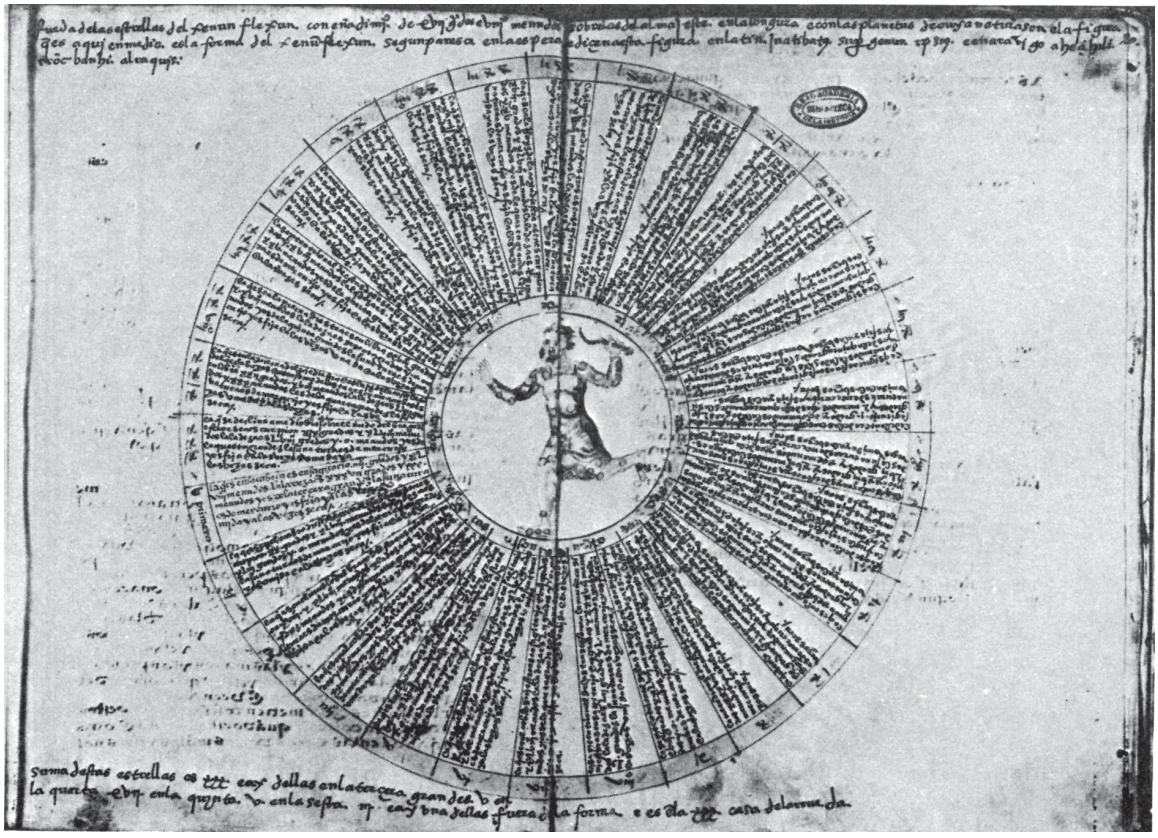


Fig. 7. Arrodillado (Hércules), ms. D-97 de la Academia de la Historia, f.20.

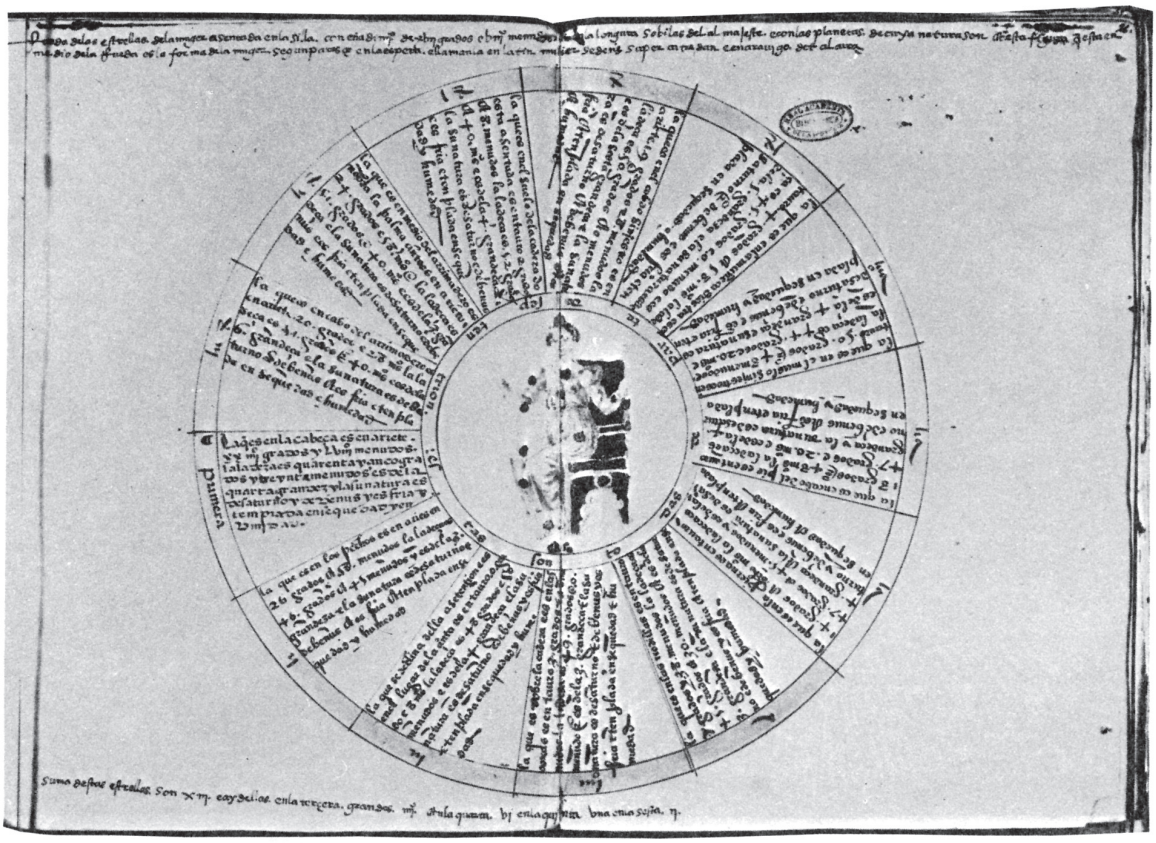


Fig. 8. Mujer sentada en la silla (Casiopea), ms.D-97, f.26.

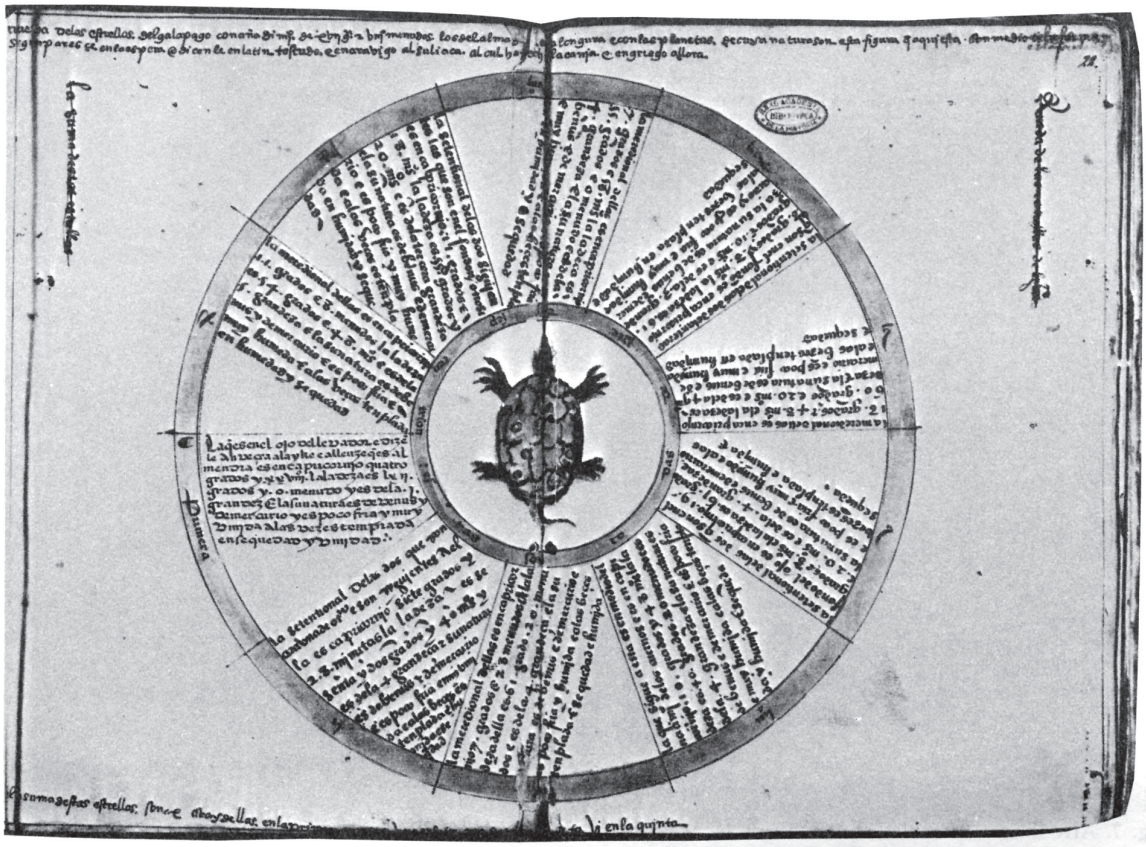


Fig. 9. Tortuga (Lira), ms.D-97, f.22.

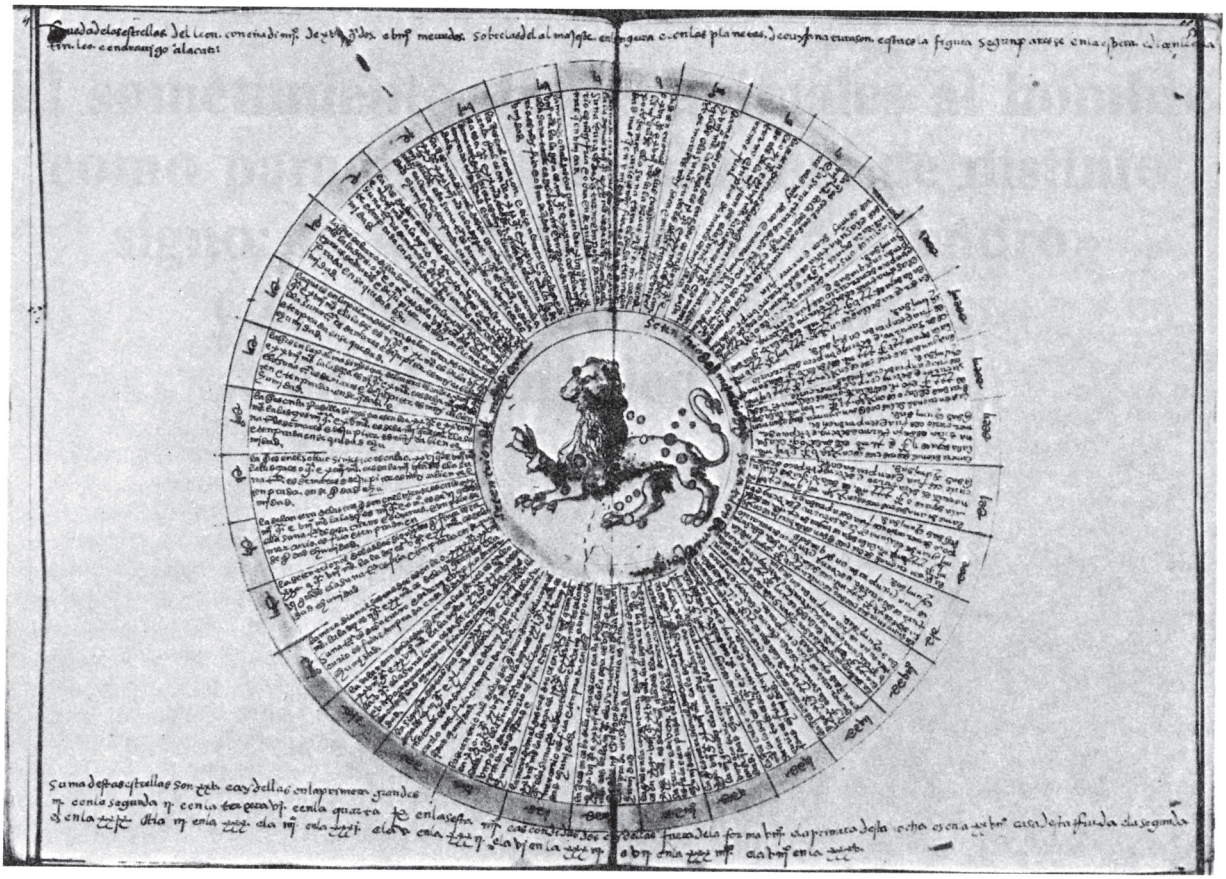


Fig. 10. León, ms. D-97 f.54v.

El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la «Ascensión de Alejandro» y el «Señor de los animales» en el romántico español

FRANCESCA ESPAÑOL BERTRAN

El favor de que gozaron, durante el románico, las leyes de simetría aplicadas a buena parte de las composiciones figurativas, favoreció la difusión de un particular esquema: el personaje flanqueado por animales o aves [1]. El tema presenta numerosas variantes pero, posiblemente, el carácter esencial que distingue unas imágenes de otras sea la actitud de los animales respecto a la figura central, o viceversa. Por un lado, pueden atacar al hombre; por otro, éste puede someterles mediante varios sistemas. Nosotros nos ceñiremos al análisis de diversas variantes del segundo grupo, es decir, aquellas de los animales apaciguados o sometidos a la figura central [2].

Esta composición constituye un tema de encuadre [3] cuyos orígenes más remotos pueden rastrearse y remontarnos a la representación del mítico Gilgamesh en el arte mesopotámico [4]. Desde época paleocristiana, tanto el tema de Daniel en el foso de los leones [5], como el de la creación de los animales [6], pasando por el de Adán dándoles nombre [7]

[1] Sobre aspectos generales relativos a la composición románica, véase especialmente BALTRUSAITIS, J.: *La stylistique ornementale dans la sculpture romane,* París 1931. También DEBIDOUR, V. H.: *Le Bestiaire sculpté en France,* París, 1961, págs. 111 y sigs.

[2] Existe un estudio reciente dedicado al análisis de los gestos en lo medieval (GARNIER, F.: *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique,* París, 1982) pero se han desatendido precisamente los aspectos que nos interesan a nosotros. Sin embargo, podemos apuntar que normalmente el sometimiento de los animales al hombre se señala, en las imágenes, bien con la «imposición» de las manos sobre sus lomos, bien con un gesto más rotundo como puede serlo el agarrarlos directamente por el cuello. En ocasiones, la simple presencia del personaje actúa como pacificadora de las bestias salvajes. Se trata de casos donde la prepotencia de la figura humana es indiscutible: Daniel, Orfeo, el propio Adán antes de la Caída…

[3] Utilizamos como punto de partida, la propia definición del autor respecto a los «temas de encuadre»: BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía,* Barcelona, 1973, pág. 113.

[4] Sobre la transmisión del tema véase: BALTRUSAITIS, J.: *Gilgamesh notes sur l'histoire d'une forme.* «Revue d'Art et d'Esthetique» 1-2 (1935), págs. 101-111.

[5] El tema de Daniel en el foso de los leones tuvo dos figuraciones posibles. No nos interesa la más compleja que incluye a Habacuc con el ángel, sino la simplificada. Aquella que reduce los protagonistas de la escena a tres: Daniel y los dos leones flanqueándole. Esta imagen, ya habitual en época paleocristiana, tendrá un gran predicamento durante los siglos medievales. Sobre el tema véase: SALOMONSON, J. W.: *«Voluptatem spectandi non perdat sed mutet». Observations sur l'Iconographie du martyre en Afrique Romaine.* Amsterdam-Oxford-New York, 1979, págs. 55 y sigs. (con abundante bibliografía).

[6] Sigue fielmente el esquema compositivo que comentamos, la creación de los animales que ilustra el pasaje correspondiente del «Hortus Deliciarum». Aunque, en este caso, la sumisión de las bestias al Creador parte de otras premisas. Dios, por un lado, es todopoderoso frente a los animales, y éstos aún no han asumido su condición salvaje consustancial a la Caída. Sobre el tema consúltese: CAMES, G.: *La Création des animaux dans l'Hortus Deliciarum.* «Cahiers Archéologiques» 25 (1976) págs. 131-142.

[7] La escena de Adán dando nombre a los animales se resuelve en sendos mosaicos del arte cristiano oriental mediante un esquema compositivo muy próximo al tema de Orfeo (MOROTOVA, X.: *«Adam donne leurs noms aux animaux». L'iconographie de la scène dans l'art du moyen Age: les manuscrits des bestiaires enluminés du XII^e. et du XIII^e. siècles.* «Studi Medievali» 1977 —fasc. II— págs. 367 a 394). Los personajes vestidos y entronizados de Huarte, del Museo Nacional de Copenague y del Museo de Hama en Siria, aparecen rodeados de animales que se les someten [Vid. CANIVET, M. T. y P.: *La mosaïque d'Adam dans l'eglise syrienne de Huarte —Ve. s.—.* «Cahiers Archéologiques» 24 (1975) págs. 49-

o el mismo Orfeo [8], se ciñen a este esquema compositivo. En los ejemplos enumerados el tema de encuadre tiene, a su vez, una lectura iconológica, por tanto, un significado preciso. Sin embargo, abundan durante el románico las imágenes, particularmente escultóricas, por ser las que obligan a un sincretismo mayor de los elementos a causa del condicionante que supone el soporte, que, aún presentando una disposición similar, se definen como meros temas decorativos de origen oriental. Por extensión, ello equivale a decir que se las considera exentas de contenido. También se recurre en exceso a identificarlas con temas tales como el de Daniel en el foso de los leones o el mismo Gilgamesh, cuando, en muchos casos, nada tienen que ver con ellos.

Nosotros intentaremos diferenciar dos de estas modalidades, con amplia difusión en la escultura románica de la Península, y señalar sus particularidades específicas. En ambos casos, nos hallamos ante tipos cuyo origen, de un modo u otro, se vincula a la antigüedad. En el primero, aun cuando su génesis sea estrictamente literaria (se trata del tema de Alejandro ascendiendo al cielo transportado por grifos), es evidente, y así se ha señalado, que la iconografía correspondiente se toma de la idea de apoteosis imperial romana [9]. En el segundo, si bien existe numerosas fuentes escritas que aluden a ello, su difusión en la Edad Media arranca verosímilmente de modelos figurativos griegos y romanos. Nos referimos al llamado «Señor de los animales» en cuyo esquema se halla implícita la leyenda del héroe Gilgamesh [10]. Tangencialmente analizaremos también el tema del «Hombre cautivando pájaros», igualmente popular durante el románico, que va a servirnos para precisar el contenido de los ejemplos integrados en el segundo grupo [11].

El común denominador de estos conjuntos es, como se ha dicho, el sometimiento de los animales al hombre. Generalmente se trata de bestias salvajes, o mejor aún no domesticadas. En un caso los míticos grifos, en otro leones, en el tercero aves. Igualmente temas como Daniel en el foso de los leones y Adán dando nombre a los animales, que ya se han citado como paralelos en el orden compositivo, participan de esa idea. Ya en la literatura clásica aparecen alusiones al carácter negativo de los animales salvajes [12]. Esta imagen asumida y aún potenciada por distintos autores en los primeros siglos del Cristianismo, se utilizará como símbolo de las pasiones desatadas, del vicio, y, por tanto, del mal en última instancia [13]. Consecuen-

---

65, con ilustraciones de los tres conjuntos comentados]. El mismo tema tuvo, contemporáneamente en Occidente, una formulación algo distinta. Como paradigma de esta variante puede utilizarse el marfil del Museo Nacional del Bargello de Florencia (s. IV) (WEITZMANN, K. ed. *Age of spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century.* New-York-Princeton 1979. Número 454 del catálogo, págs. 505-507). Derivan precisamente de esta última sendas imágenes conservadas en pintura mural de época románica. Nos referimos a las escenas de Adán dando nombre a los animales de San Pablo de Spoleto y de San Pedro de Ferentillo, ambas de la segunda mitad del XI. Aquí, como la hoja del díptico del Bargello, Adán está desnudo y rodeado por las bestias (Vid. DEMUS, O.: *La peinture murale romane,* París, 1970. Para Spoleto, remitimos a la lámina 46, par Ferentillo a la fig. 5 en la pág. 118).

[8] El tema de Orfeo cristianizado participa del contenido que comentamos, además de ceñirse estrechamente a la composición que hemos definido como «tema de encuadre». Analiza este asunto iconográfico STERN, H. *Orphée dans l'Art Paléochrétien.* «Cahiers Archéologiques» 23 (1974), págs. 1-16.

[9] Precisamente incide en ello el estudio más completo que existe sobre el tema. Vid. SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem». Origini, iconografia e fortuna di un tema.* Roma, 1973, págs. 47 y sigs. y 85 y sigs. Por lo que respecta a la bibliografía existente sobre Alejandro, tanto desde el punto de vista literario como iconográfico, su abundancia es manifiesta. Por lo mismo remitimos al capítulo que se le dedica en FRUGONI, Ch.: *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al Medioevo,* Firenze, 1978, pág. 25 a 32. Más adelante aludiremos a los estudios elaborados sobre la repercusión del tema en nuestra Península.

[10] Estudiado por HINKS, R.: *The Master of Animals.* «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 1 (1937-1938), págs. 263-265. Tratado también por SETTIS-FRUGONI, Ch.: *Historia Alexandri…,* págs. 75-78.

[11] Le dedica un artículo LUNDSTRÖM, P.: *The man with the captive birds.* «Acta Archaeologica» 31 (1960) págs. 191-198. El trabajo es, no obstante, muy puntual y versa sobre un esmalte anglosajón. El autor establece conexiones entre el tema y la «Ascensión de Alejandro».

[12] Muy documentado, por lo que respecta a este punto, el trabajo de CANIVET, M. T. y P. (*op. cit.,* págs. 61 y 62, nota 51) donde se recogen textos que van desde Platón a Filón de Alejandría y Basilio de Cesarea. También es útil por la abundancia de citas relativas a lo que apuntamos: CAMES, G.: *A propos de deux monstres dans l'«Hortus Deliciarum»,* Leiden, 1971, págs. 63 y sigs. y págs. 116 a 120.

«Cahiers de Civilisation Médiévale» 11 (1968), págs. 587-603. Y del mismo autor: *Allégories et symboles dans l'«Hortus Deliciosum».*

[13] Aún insiste sobre el particular San Bernardo en pleno siglo XII. En el sermón número 12 de sus «Sermones Varios» (Vid. BERNARDO, SAN: *Obras Completas I,* edición de Gregorio Díez

temente, las representaciones que muestren al hombre en pugna de las bestias, sometiéndolas, habrá que considerarlas figura de todo lo contrario: superación del pecado y triunfo del bien.

Esta superioridad respecto a los animales es el íntimo nexo que aproxima a los personajes que analizaremos seguidamente. Sin embargo, no es sólo la sumisión lo que proporciona la clave interpretativa de los sucesivos tipos iconográficos que trataremos. Como se verá, y aún contando de antemano con el vacío de contenido de algunos ejemplos que se incluyen en cada uno de los dos apartados, la lectura adecuada de la imagen no siempre tiene carácter positivo. Ello es particularmente manifiesto en el caso de la «Ascensión de Alejandro», aunque habrá que precisar las causas que motivaron tal transformación en un tema que, en su origen, era de carácter positivo.

1. La Ascensión de Alejandro

La figura de Alejandro disfrutó de gran predicamento durante los siglos medievales que se debe, en gran medida, a la extraordinaria difusión de sus sucesivas biografías [14]. Su personalidad casi mítica, sus gestas que le elevaron a la categoría de héroe, le hacían especialmente apto como modelo de gobernantes y, desde los emperadores bizantinos a Alfonso X «el Sabio», muchos monarcas poseyeron la historia del macedonio en sus bibliotecas [15].

El carácter heroico de numerosos episodios incluidos en ella tuvo, obviamente, sentido positivo y, por lo mismo, se transformó en posible modelo a imitar. Sin embargo, no siempre la personalidad de Alejandro fue contemplada desde este prisma. Hubo una de sus aventuras que fue considerada negativa o positiva, indistintamente, según fuera la jerarquía que la interpretara. Nos referimos a su «Ascensión» al cielo transportado por grifos [16].

El relato, en principio, no formó parte de la novela del Pseudo-Calistenes compuesta en el siglo III d.d.C. Posiblemente existió como historia independiente, pero ya en la redacción griega que consultó, y más tarde tradujo al latín, el arcipreste León

Ramos, Madrid, 1952, págs. 929 y sigs.) utiliza la imagen del hombre animalizado a causa de sus pecados. Vid. asimismo: Penco, G.: *Il simbolismo animalesco nella letteratura monastica.* «Studia Monastica» 6 (1964), págs. 7-38.

[14] Como ilustración de lo que apuntamos remitimos a la introducción de la edición crítica de la Historia de Alejandro que poseyó Alfonso X. Allí se recogen las distintas familias de manuscritos, con sus diversas ramificaciones, que dan idea de lo abundante y de la gran difusión que alcanzó la biografía del macedonio. Alfonso X, El Sabio: *La historia novelada de Alejandro Magno.* Edición de Tomás González Rolán y Pilar Saquero Suárez-Somonte, Madrid, 1982, págs. 14 y sigs.

[15] El papel de Alejandro desempeñó en el mundo bizantino lo ha estudiado inicialmente Grabar, A.: *L'Art profane en Russie pré-mongole et le «Dit d'Igor»* recogido en «L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Agen» I, París, 1968, págs. 301-338, especialmente págs. 318 y sigs. Sale precisamente de Bizancio (siglo X) la copia que contribuirá a la extraordinaria difusión de las aventuras del Macedonio, singularmente la de su Ascensión al cielo, en Occidente. El conocimiento de las gestas de Alejandro, colaborará a la expansión de su imagen como «topos», presente ya en el mundo bizantino: el del emperador como modelo de gobernantes. Para esto último Vid. Frugoni, Ch.: *La fortuna di Alessandro…,* págs. 17-19. Alejandro, como otros monarcas del Antiguo Testamento, singularmente David y Salomón, se convertirá en un ideal de príncipe durante el medioevo. No deja de ser sugestivo, al respecto, que se redacte un poema alusivo a su vida contemporáneamente al reinado de Federico II Hohenstaufen y que se hallen en él coincidencias nada casuales entre las biografías de ambos gobernantes. Vid. Gigquel, B.: *Alexandre le Grand et Frederic de Hohenstaufen chez Rudolf von Ems.* «La representation de l'Antiquite au Moyen Âge» —Actes du Colloque au Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie, 26-28 mars 1981— Wien 1982, págs. 203-209. Probablemente en el caso que acabamos de citar el poeta perseguía halagar a un monarca que poseía un concepto muy preclaro de su papel como gobernante. Puede que tampoco se deba al azar el interés que demostró Alfonso X por la biografía del macedonio. Recordemos que hizo traducir su historia incorporándola a la «Cuarta Parte de la General Estoria». También en este caso estamos ante una figura que, aún viendo malogrados sus proyectos políticos, tenía plena conciencia de su papel como soberano. Señalemos, por último, la utilización de la imagen de Alejandro como «topos» en las Crónicas de Desclot y Muntaner al respecto de Pedro el Grande. No hay que ver en ello tanto un anuncio del Humanismo renacentista como la herencia de una tradición medieval aplicada nuevamente a un monarca que ante todo eligió ser «soberano» (Referencias sobre el particular en Riquer, M. de Comas, A.: *Història de la literatura catalana* I, Barcelona, 1980, 2.ª ed., pág. 466).

[16] Si bien en el terreno político Alejandro fue siempre un modelo de gobernantes (salvo excepciones muy puntuales Vid. Frugoni, Ch.: *La fortuna di Alessandro…,* págs. 6-7), para la Iglesia ciertas hazañas contenidas en su historia tuvieron incuestionablemente carácter negativo que conllevaron su identificación con el Anticristo. Entre éstas destaca su «Ascensión». Existe sobre ello un estudio muy documentado del que fuera gran especialista: Cary, G.: *Alexander the Great in medieval theology* «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 17 (1954), págs. 98-114. También trata este punto Frugoni, Ch.: *La fortuna di Alessandro…,* págs. 21-23.

de Nápoles, se hallaba interpolada. Su extraordinaria difusión en Occidente arranca, precisamente, entre otras, de esta copia traída durante el siglo X desde Bizancio a Nápoles [17]. Existían en la aventura numerosos componentes que favorecían de antemano su posterior éxito. De un lado, la propia naturaleza de la gesta que contaba con una larga tradición en el mundo romano: la apoteosis imperial como exaltación del personaje difunto [18]. De otro, la astucia del monarca puesta de manifiesto en la estratagema utilizada para conseguirlo. Dejó de alimentar durante varios días a unos grifos y luego los ató a un artilugio sobre el que se sentó. Tras ensartar unas piezas de carne a dos varas que sostuvo con sus manos, los animales echaron a volar pretendiendo, inútilmente, alcanzar su presa.

El episodio que se intercaló en la redacción definitiva del Pseudo-Calistenes, entre otros varios relativos a la estancia del rey en la India, tuvo pronto su traducción figurativa. Los artistas contaban con imágenes previas que pudieron adaptar al tema y así surgieron las distintas variantes que hallaremos en la iconografía alejandrina [19]. De ellas, la más extendida será sin duda la que presenta al emperador flaqueado por los grifos (excepcionalmente podremos hallar águilas en su lugar) [20], visto frontalmente, dentro de los cánones más tradicionales de la apoteosis imperial [21]. Otra como amplia difusión lo será aquella que nos muestre a Alejandro sobre un carro tirado por animales, ascendiendo lateralmente [22]. Por último, la variante menos frecuente presentará al macedonio montado sobre el dorso de un pájaro gigante [23].

La identificación del tema, tanto en sus ejemplos orientales como occidentales, es relativamente fácil. El esquema sufrirá pocas alteraciones desde su aparición hasta finales de la Edad Media y podemos reconocerlo en aquellas variadas manifestaciones artísticas donde se ha conservado: escultura monumental, miniatura, tejidos, orfebrería etc. [24]. Sin embargo, es difícil precisar, en muchas ocasiones, el significado que tuvo el tema. Mientras en el mundo bizantino y área de influencia, el sentido positivo del mismo parece estar fuera de duda, Grabar lo supone imbuido de potencia protectora contra el mal y lo define, por ello, como tema apotropaico [25], en Occidente su contenido real surge mucho más confuso.

Esta situación viene dada por la interpretación negativa que la Iglesia dio al episodio. Así, mientras el asunto podía aparecer en un relieve reutilizado en la fachada de San Marcos de Venecia, con el sentido profiláctico común al área bizantina, contemporáneamente, en el sur de Italia, se inter-

[17] Para ello Vid. SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* págs. 5 y sigs. y 107 y sigs.

[18] Remitimos a la nota número 9.

[19] El «corpus» más completo sobre la imagen de Alejandro ascendiendo al cielo en el arte es el de SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…».* Sin embargo, se echa en falta un mayor análisis de las imágenes en relación al contexto en el que aparecen. Este punto nos parece fundamental si consideramos el carácter ambiguo del tema. En unas áreas, la lectura de la «Ascensión» deberá ser necesariamente negativa y en otras positivas, pero este «contenido» que puede ser evidente en determinadas zonas no lo es tanto en otras (por ejemplo en Francia). Posiblemente un análisis iconográfico más imbricado en el programa general donde surge la imagen proporcionaría resultados más fiables.

[20] La presencia de águilas en esta escena sustituyendo a los canónicos grifos se documenta iconográficamente en área francesa y derivadas. La sustitución tiene su origen en uno de los textos que transmitió la aventura. Vid. SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* págs. 17 y sigs. y 276.

[21] Se trata de una composición tomada de la habitual en las apoteosis imperiales romanas. La idea de la «Ascensión» coincide plenamente con ellas y, además, los elementos constitutivos de ésta respondían plenamente a lo que se había utilizado en las imágenes previamente elaboradas: un personaje sentado sobre un «carro» tirado por grifos. Otros asuntos, cuando requieran su traducción figurativa, acudirán igualmente a la difundida y ya totalmente elaborada «apoteosis imperial» frontal. Es el caso del carro solar o lunar y asimismo el del ascenso al cielo de Elías (este último más excepcional). Vid. CHATZIDAKIS, T.: *Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide.* «Cahiers Archeólogiques» 22 (1972), págs. 96 y sigs.

[22] También en esta ocasión se recurre a una variante de la apoteosis imperial y, nuevamente, no es sólo la iconografía alejandrina la que se apropia de ella. La Ascensión de Elías en su variante más extendida sigue fielmente esta disposición. Remitimos nuevamente el artículo citado en la nota anterior.

[23] SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* pág. 180 comenta y publica la imagen (un detalle de la decoración de la Capilla Palatina de Palermo). Aunque la autora no acaba de tomar partido, recoge diversos testimonios bibliográficos que sugieren identificar la escena con una «Ascensión de Alejandro». Nos interesa particularmente la polémica porque uno de los capiteles del claustro de San Pedro de Soria repite este mismo esquema.

[24] Remitimos al «corpus» publicado por SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…».*

[25] GRABAR, A.: *Op. cit.,* pág. 318. SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* págs. 147 y sigs. retoma esta idea y la desarrolla extensamente.

cala la escena entre otras en sendos mosaicos pavimentales: los de Trani y Otranto. Aquí Alejandro ascendiendo al cielo está en contacto y complementa, singularmente en el primer caso, otros temas tradicionalmente negativos, e imágenes incuestionables del pecado en el mundo, la caída de Adán y Eva entre ellos. Y no encarna una falta menor sino la soberbia, el vicio más combatido durante la Edad Media [26].

Esta particular situación no es excepcional por cuanto, durante el XII; también un tema tradicionalmente positivo como lo era el de la tierra-madre mantiene en las miniaturas de los «exultet» italianos este contenido mientras ya en otros ejemplos franceses, incluso en alguno autóctono como el de Monopoli, se la ve como imagen de la lujuria [27]. La transformación de este motivo en concreto se ha analizado, pero quedan incógnitas por resolver. Otro tanto podemos afirmar respecto al tema de Alejandro ascendiendo al cielo. Para éste se acepta, no obstante, la valoración negativa que tuvo en Alemania e Italia, mientras se destaca su carácter positivo en área francesa [28]. No nos parece tan evidente esto último [29]. Por ello, dadas las relaciones

[26] El uso de la «Ascensión de Alejandro como paradigma de la literaria eclesiástica que hemos señalado en la nota 16. SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* págs. 240 y sigs. incide nuevamente en el tema. El trabajo de LITTLE, L. K.: *Pride goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom.* «American Historical Review» 76 (1971) págs. 16-49, —Non Vidimus— analiza igualmente el papel del Alejandro medieval desde esta perspectiva. Para el mosaico de Trani, donde coinciden sendas imágenes negativas que hallaremos reunidas también en conjuntos hispánicos. Vid. SETTIS FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* pág. 289. Por lo que respecta a la consideración de la soberbia como el principal de los vicios, la tradición medieval que ejemplificarán Alain de Lille o el propio Peraldus (principios del siglo XIII), arranca de la ordenación que Gregorio Magno incluyó en sus «Moralia» (Vid. GREGORIO MAGNO, SAN. *Los Morales.* Ed. a cargo de Alonso Álvarez de Toledo, Buenos Aires, 1945, vol. IV: Libro 31, cap. 45, págs. 457-462). No obstante, a lo largo de la obra las alusiones a la soberbia, en este sentido, son reiteradas. Sobre la obra de Peraldus que sigue en su jerarquización de los vicios a San Gregorio, Vid. EVANS, M.: *An illustrated fragment of Peraldus's «Summa» of vice: Harleian Ms. 3244.* «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 45 (1982) págs. 14-68. En el «Hortus Deliciarum» de Herrade de Landsberg, leemos también «Superbia principale vitium, Diabolus est princeps superbie» (CAMES, G.: *Allegories et symboles…,* pág. 54).

[27] Esta problemática particular se ha analizado en LECLERQ-KADANER, J.: *De la Terre-Mére à la Luxure. A propos de «la migratio des symboles».* «Cahiers de Civilisation Médiéval» 18 (1975) págs. 37-43. Es, no obstante, ilustrativo, el comportamiento de este tema si lo comparamos con el del ascenso de Alejandro a los cielos. Ambos participan de una singular ambivalencia. Las imágenes de la Tierra-madre de los «exultet» italianos se fechan hacia fines del XII, principios del XIII Vid. BERTAUX, E.: *L'Art dans l'Italie méridionale I,* repr. París-Roma 1968, pág. 236; para las ilustraciones remitimos al vol. VI, tavola CCXLVIII, CCLIV). Sin embargo, observamos que el sentido positivo de los ejemplos italianos mencionados, se mantiene también en otras zonas. Así lo vemos en un marfil inglés, del segundo cuarto del XII, donde una inscripción aclara perfectamente la identidad de la escena: «Terra. Lepus. Draco», leemos. Se publica en WECKWITH, J.: *Ivory Carvings in early Medieval England.* London, 1972, pág. 145, pieza del catálogo número 113. La lujuria de Monopoli (Vid. DECKER, H. *El arte románico en Italia,* Barcelona, 1969, fig. 179), está incorporada a un «Descensus ad Inferos», como paradigma del castigo del pecado en el Infierno, dispuesta de modo similar a como lo vemos en el «Hortus Deliciarum» (CAMES, G.: *Allegories et symboles…,* fig. 38).

[28] SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* pág. 268 escribe al respecto de Francia: «Ma anche quando la leggenda profana è accolta dalla Chiesa accanto a temi più propiamente religiosi, nella decorazione dell'edificio sacro, conserva la sua carica «positiva», a volte esaurendosi nel dispiegarsi stesso del racconto prodigioso, storia bella e gratuita (come ad esempio, si vedrà, a Chalon-sur-Saône), a volte invece in appoggio ad episodi biblici (come ad esempio a Thouars)».

[29] Pensamos que en Nîmes (SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* fig. 90, referencias en págs. 278-279) el Alejandro no debe ser interpretado necesariamente desde un prisma positivo. En el desaparecido friso aparecen en este orden un David luchando con el león, un probable Zacarías y la «Ascensión». David es imagen de la «humilitas» mientras que Zacarías lo es de la «superbia». En contextos distintos a lo francés, la «Ascensión» también se interpreta como ejemplo de «superbia». Quizá en Nîmes lo que se pretendió plasmar fue una traducción figurativa de la pugna «superbia-humilitas» con sendas imágenes paradigmáticas de la virtud y su correspondiente vicio. Para la contraposición superbia-humilitas véase más adelante nota 51. Otro ejemplo francés que Chiara Settis-Frugoni interpreta positivamente es el de Oloron-Sainte Marie (vid. págs. 279 y sigs.). Este caso concretamente nos interesa de modo especial. Aún considerando con toda la prudencia debida la portada de esta iglesia, dado lo drásticos que fueron los trabajos de restauración, insistimos en su notable importancia para lo hispánico, ya que el tema se representa de modo muy similar en uno de los capiteles de San Pedro el Viejo de Huesca, que más adelante trataremos. No compartimos la interpretación positiva de la «Ascensión» de Oloron-Sainte Marie, dado que aquí se ha utilizado como «pendant» de un Daniel entre los leones, escena esta última situada en el tímpano izquierdo de la portada. Si no aparecieran ambos temas conjuntamente, la lectura de la subida de Alejandro al cielo debería ser positiva por figurar en una zona destacada de la portada: el tímpano. Es el caso, por ejemplo, de la imagen del macedonio que preside la portada de Charney Basset (Berkshire) (Vid. SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* fig. 28). Sin embargo en Oloron nos hallamos ante dos imágenes que, en nuestra opinión, se complementan pero por oposición. Esta portada reúne dos temas antitéticos: uno de signo positivo y otro de signo negativo. El segundo, la «Ascensión» ocupa el tímpano derecho respecto al espectador, pero el izquierdo si

de lo hispano con lo francés en el ámbito artístico y para evitar basarnos en una identificación —posiblemente inexacta— que pudiera condicionarnos los resultados finales, vamos a tratar cada uno de los ejemplos que presentamos aisladamente. Su análisis se hará en función del contexto iconográfico en el que aparecen, pero sin partir de juicios valorativos previos.

Que sepamos, somos los primeros en abordar el estudio de este tema en la Península. Algunas imágenes ya han sido identificadas como tales [30] pero quedan dispersas en publicaciones puntuales y monográficas. La mayoría, sin embargo, son inéditas. Debemos advertir que nuestro propósito no es, ni mucho menos, exhaustivo. Pretendemos pues que este incompleto «corpus» constituya un toque de atención y puedan documentarse en un futuro nuevos ejemplos. El problema, no obstante, no reside tanto en conocer mayor o menor número de imágenes sino en identificar acertadamente el papel que éstas desempeñan en el contexto donde están insertadas. Y ésta no es, sin duda, tarea fácil. Hemos encontrado «Ascensiones de Alejandro» en Cantabria, Aragón, Castilla, Cataluña y Navarra. Evidentemente su difusión fue notable. Los ejemplos corresponden en su práctica totalidad al siglo XII y, en su mayoría, han sido identificados erróneamente desde el punto de vista iconográfico.

1a. **Cantabria**

En Santander, hallamos la «Ascensión de Alejandro» en la fachada de San Pedro de Cervatos. Concretamente en un relieve engastado a la derecha de la portada del edificio. Hasta ahora, que sepamos, la identificación que se había propuesto era la de Daniel en el foso de los leones [31]. Aparece una figura vestida y flanqueada por dos «grifos» levantados sobre sus patas traseras. Por encima de la cabeza de estos animales asoman otras dos, situadas oblicuamente respecto al personaje central. Deben

consideramos el interior del templo y, por tanto, el espacio sagrado. Podemos aducir dos paralelos iconográficos que pueden apoyar nuestra hipótesis. En ellos los escultores, jugando con dos asuntos de distinto contenido, reservaron la zona derecha para los de signo negativo. Nos referimos a los tímpanos de Saint-Daniel en la región de Bouches-du-Rhône (Vid. ROUQUETTE, J. M.: *Provence romane I.* La-Pierre-qui-vire 1974, fig. 57) y al de Anzy-le-Duc en el Brionnais (Vid. OURSEL, R.: *Bourgogne romane.* La-Pierre-qui-vire, 1968, 5 ed. fig. 120). En ambos también se recurre a dos escenas contrapuestas y también, por ello, complementarias. En el primero, igualmente un Daniel entre los leones (a la izquierda) funciona como imagen de la superación del pecado de Adán y Eva, a su derecha. El tema de la Caída señala el origen del mal en el mundo, Daniel, en cambio, anuncia la redención que llegará con Cristo. En el segundo, una Epifanía ocupa la zona izquierda del tímpano, la derecha, respecto al espectador, la presiden dos secuencias de un mismo episodio: también la Caída de nuestros Primeros Padres. Adán y Eva flanquean, en una primera instantánea, el árbol del fruto prohibido y Eva extiende la manzana a su compañero. En la siguiente, la pareja, escondida tras unos arbustos, gesticula ostensiblemente, mostrándonos que ya han comido ambos del fruto. No vamos a insistir, más de lo necesario, en la contraposición Ave-Eva que aquí se ha utilizado para indicarnos el origen del mal en la tierra y su superación a través de otra mujer, María, madre del Salvador. El premio de los justos y la condenación de los pecadores se refleja en la parte inferior del tímpano ocupada por un Juicio Final. En los dos casos comentados, las escenas, aunque antetéticas por su sentido, se complementan estrechamente. En ambos, la zona reservada a la imagen negativa corresponde a la derecha del espectador, aunque se convierte en la izquierda si consideramos el interior del templo. En Oloron-Sainte Marie, Alejandro ascendiendo al cielo, preside una zona reservada en muchos casos a los temas de signo negativo.

[30] Debemos mencionar en primer lugar el trabajo circunscrito a unas miniaturas y breve de: ROSS, D. J. A.: *Alexander iconography in Spain: El libro de Alexandre.* «Scriptorium» 21 (1967) págs. 83-86. Respecto al tema puntual de la «Ascensión» se ha sugerido esta identificación para un capitel de San Quirce de Burgos (Vid. GUERRA, M.: *Simbología románica,* Madrid, 1978, pág. 107). En nuestra opinión, el asunto desarrollado aquí puede que se equipare más al que aparece en un capitel del claustro de la catedral de Gerona. Los personajes someten y a la par son atacados por las bestias. Se trata pues de una doble imagen sintetizada en un solo capitel. Trataremos más adelante, en el texto, estas dos piezas. Otro capitel que ha sido identificado con una «Ascensión» es el que aparece en la portada de la Magdalena de Tudela. Coincidimos plenamente con los autores que han sugerido esta lectura [Vid. MALAXECHEVERRÍA, I. *El bestiario esculpido en Navarra,* Pamplona, 1982, pág. 105; MELERO MONEO, M.ª L.: *Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra).* «Principe de Viana» 173 (1984), págs. 466 y sigs.]. También se ha propuesto similar identificación para una de las misericordias del coro de la catedral de Barcelona (Vid. MATEO GÓMEZ, I.: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro,* Madrid, 1979, págs. 208 y sigs., fig. 205). Por lo que respecta a la bibliografía alejandrina en la Península (singularmente literaria) remitimos al trabajo de LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La leyenda de Alejandro en la literatura medieval.* En «La tradición clásica en España», Barcelona, 1975, págs. 167-206 y al estado de la cuestión elaborado por MICHEL, I.: *Estado actual de los estudios sobre «El Libro de Alexandre».* «Anuario de Estudios Medievales» 2 (1965), págs. 581-595.

[31] Vid. RODRÍGUEZ, A. LOJENDIO, L. M.: *Castille romane I,* La Pierre-qui-vire 1966, pág. 123. GARCÍA CUINEA, M. A.: *El románico en Santander II,* Santander 1979, pág. 352.

ser consideradas las dos astas, con las piezas de carne ensartadas en ellas, que hicieron volar incansablemente a los grifos hambrientos durante varios días. El Alejandro de Cervatos es el único caso hispánico que conocemos donde el tema se ha labrado en un relieve.

La fachada del edificio, a pesar de su rusticidad manifiesta, no está exenta de interés. La puerta se abre en el lado sur y está centralizada en un cuerpo saliente de forma rectangular. Es abocinada, con tres arquivoltas y sus respectivos capiteles y columnas. La temática que aparece en ellos, al igual que en el tímpano y en el dintel, es de carácter puramente ornamental y hallamos cierto preciosismo en el cuidado de la labra. Un calado vegetal cubre la totalidad del tímpano y dintel inferior. Animales afrontados ocupan el dintel intermedio y también alguno de los capiteles. La escultura es igualmente abundante en el alero superior donde aparece una notable variedad temática en canecillos y casetones. Sin embargo, nuestro interés se decanta por los seis relieves engastados a izquierda y derecha de la puerta, cuyos caracteres estilísticos se alejan un tanto de los restantes elementos mencionados.

A la izquierda, en la parte baja, aparecen Adán y Eva flanqueando el árbol de la ciencia. Ambos llevan sus manos al sexo, señal inequívoca de que ya han sido tentados y han caído en el pecado. Por encima de este relieve se sitúa otro con la imagen de la Virgen con el Niño. No se trata de una *«Sedes sapientia»* genuina dado que el Hijo aparece a un lado, factor que nos confirma lo tardío de estas piezas. La superior la ocupa un San Miguel venciendo al dragón. Las conexiones iconográficas entre las dos inferiores son evidentes. El paralelo Ave-Eva como origen y superación del pecado en el mundo es frecuente en lo medieval [32]. El papel de San Miguel, por otro lado, como protector de Israel frente a las fuerzas del mal, como vencedor, a su vez, del pecado en manifiesto [33].

En los relieves situados a la derecha de la portada aparecen, en el inferior, el que nosotros identificamos como Alejandro. Por encima de él se sitúa un ángel. Tiene cuatro alas, bien pudiera tratarse de un querubín o un serafín. El superior lo preside la figura de San Pedro, titular de la iglesia. Desconocemos si existe otro paralelo iconográfico donde la superación del pecado de soberbia de Alejandro se haya concretado en un ángel. Sin embargo, las analogías entre ambos existen. El sentido del vuelo de uno y otro tienen carácter opuesto e irreconciliable para la Iglesia. El que el artista los haya dispuesto así denota, no sólo que conocía el carácter negativo de la «Ascensión», sino que sabía que precisamente en el vuelo radicaba el pecado y por ello pudo establecer su relación con un ángel.

Si existen, en cambio, paralelos en cuanto a considerar a Adán y Eva y a Alejandro como paradigmas del mal en el mundo. Uno de ellos aparece en el mosaico pavimental de Trani, en el sur de Italia [34], otro en uno de los capiteles de la catedral de Basilea [35]. Obviamente, en San Pedro de Cervatos, las dos imágenes que hacen *«pendant»* en la portada se complementan estrechamente y su sentido negativo se contrarresta con las que se han dispuesto en la parte superior. Pensamos que quizá se deba a la poca habilidad del escultor de Cervatos el que la imagen sea algo «equívoca». Ciertamente, los animales que flanquean la figura central no son grifos «genuinos» y lamen al personaje, algo muy común en las representaciones de Daniel en el foso de los leones. Sin embargo las dos varas que sobresalen en la zona superior y el que la escena se utilice como *«pendant»* de otra en donde se representa la Caída abonan nuestra hipotética identificación. Se trataría de una contaminación iconográfica o del uso de una imagen conocida para representar otro tema de sentido contrapuesto.

---

[32] Remitimos a: GULMAN, E.: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bilamotiv.* Graz-Köln 1966, con numerosos ejemplos iconográficos y literarios sobre el particular. También: AMORÓS, L.: *«Nova Eva» «Corredemptrix» de S. Bernardini Senensis sententia analytica disquisitio.* «Estudis Franciscans» 41 (1929), págs. 184-201 y CECCHELLI, C.: *Mater Christi, I,* Roma, 1946, págs. 7 y sigs.

[33] Las referencias a San Miguel contenidas en el Antiguo Testamento (Daniel 10,13; 10,21; 12,1; Apocalipsis 12, 7-8) dieron lugar a una de las dos variantes iconográficas del arcángel. Su papel como defensor del pueblo de Israel frente a sus enemigos y también su protagonismo en el combate de los ángeles contra el dragón, configuraron la imagen de San Miguel, militar y guerrero.

[34] El mosaico de Trani constituye un paralelo innegable respecto a Cervatos. La coincidencia de ambos temas se ha interpretado allí como imagen de dos pecados específicos: el orgullo (Adán y Eva), la soberbia *(Alejandro). Vid. SETTIS-FRUGONI, Ch.: «Historia Alexandri…»,* pág. 289. Se reproduce el mosaico mencionado en la fig. 99, pág. 288.

[35] Vid. SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* págs. 319 a 321, fig. 110, 111.

1b. **Aragón**

En Aragón el tema aparece por dos veces en la provincia de Huesca. Una en San Pedro el Viejo, otra en San Salvador de Agüero. Ambas escenas responden a dos variantes distintas de las «Ascensión».

En el claustro de San Pedro la hallamos en el capitel 25 (una de las copias, cuyo original se guarda en el Museo de Huesca). Su iconografía fue identificada por Crozet y Canellas San Vicente [36] como ejemplo de lucha moralizante entre hombres y monstruos. Una figura masculina, de pie, agarra con sus manos a dos grifos afrontados por el pescuezo. El esquema representativo guarda similitudes con el del tímpano sur de Oloron Sainte-Marie, en los Pirineos franceses. Allí el tema se ha considerado de carácter positivo, aunque disentimos de tal valoración [37]. También siguen disposición similar las «Ascensiones» de Santo Domingo y San Pedro de Soria, como luego veremos.

El ala sur de San Pedro el Viejo presenta un conjunto de capiteles sumamente interesantes desde una perspectiva iconográfica. Aparecen luchas de monstruos, seres de naturaleza negativa incuestionable tales como sagitarios y sirenas y también castidos de pecados, etc. Próximo al ángulo de las galerías sur y oeste se encuentra nuestro capitel. Una de sus caras la ocupa en su totalidad lo que identificamos como «Ascensión». En la opuesta aparece una mujer semidesnuda con una larga cabellera. Un simio tira de su lengua con una cadena y éste es atacado en la cabeza, a su vez, por una serpiente. No dudamos en relacionar esta escena con el pecado de lujuria. La desnudez de la mujer, la presencia del simio y la de la serpiente son elementos estrechamente relacionados con este pecado. Completa el capitel una tercera escena situada en la cara menor que da al patio del claustro. Allí se ha situado un guerrero armado con espada en lucha con un león. Las tres imágenes pueden complementarse perfectamente entre sí. Se habría hecho coincidir dos pecados especialmente penalizados por la Iglesia: orgullo y lujuria [38], y entre ambos aparecería un *«Miles Christi»* luchando contra un animal salvaje por excelencia: el león. La utilización de un «Soldado de Cristo» en lucha contra los vicios tiene una larga tradición literaria e iconográfica, y su presencia en este capitel quedaría, por ello, plenamente justificada y cargada de significado» [39].

Por lo que respecta al otro ejemplo aragonés, se trata de una imagen algo equívoca, por cuanto, los animales que flanquean la figura humana, son leones. Generalmente el artista seguía con cierta fidelidad el texto literario que dio lugar a la «Ascensión», pero no siempre fue así. Ya hemos señalado que en ocasiones en lugar de grifos aparecen águilas [40]. Los leones que en este caso encontramos en Agüero, pueden deberse a una incorrecta transmisión del tema.

La «Ascensión» ocupa el capitel interior derecho de la portada del Salvador, la parroquial de Agüero. El personaje central sostiene con sus manos dos varas. En el extremo de las mismas se sitúan dos círculos. Pensamos que puede tratarse del elemento habitual en las imágenes de Alejandro que alude a las piezas de carne que sostuvo el macedonio para hacer volar a los grifos. El capitel que hace *«pendant»* con éste, presenta una figura desnuda, sentada en cuclillas, picoteada por dos grifos. El tema parece copiar otro parecido que se encuentra en el interior de la iglesia de Santiago en la misma villa. En el Salvador, el tímpano de la portada, con

[36] CANELLAS LÓPEZ, A.; SANVICENTE, A.: *Aragon roman.* La Pierre-qui-vire 1981, pág. 344.

[37] Vid. nota 29.

[38] GREGORIO MAGNO, SAN: *op. cit.* vol. IV, Libro 33, Cap. 3-8, pág. 564 escribe: «Pues éstos son los dos vicios principales que en el linaje humano cruelmente se enseñorean: el uno es del espíritu y el otro es de la carne; la soberbia levanta el espíritu y la lujuria corrompe la carne».

[39] La idea arranca de los versículos 11 a 17 del capítulo VI, de la Epístola a los Efesios. El poeta Prudencio cuando escriba su «Psicomachia» también presentará a las virtudes que participan en la lucha alegórica, armadas. (KATZENELLENBOGUEN, A.: *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art.* New York, 1964). La traducción figurativa de este combate contribuirá a popularizar esta imagen y, aunque tardía para los ejemplos que nosotros presentamos, podemos considerar paradigmática la ilustración que acompaña una «Summa de vitiis» de William Peraldus. Se trata de una miniatura de principios del XIII (Londres, British Library, Ms. Hard, 3244, fol. 27 v.º-28r.º) donde un caballero, totalmente armado se enfrenta a los siete vicios capitales. El interés de la imagen radica especialmente en los rótulos que acompañan cada una de las piezas del armamento del soldado. Por ellos advertimos que cada elemento de este completo arnés posee una cualidad «cristiana» y por lo tanto ahí reside su efectividad en la lucha. Para la miniatura que comentamos Vid. EVANS, M.: *op. cit.,* pl. 1 y 2.

[40] Vid. nota 20.

una «Maiestas» rodeada por el tetramorfos, descansa sobre los dos capiteles descritos: la «Ascensión» y el hombre atacado por grifos. Si bien es cierto que puede tratarse de imágenes sin contenido específico, la conjunción de ambos con la temática del tímpano no parece casual. A la izquierda, lo que podríamos calificar de pasiones desatadas (pecado en definitiva) atacando a un hombre desnudo. A la derecha, Alejandro, como paradigma de la soberbia. Por encima, una visión Apocalíptica que anuncia el final de los tiempos y el Juicio Universal.

1c. **Castilla**

Sendas imágenes de Alejandro aparecen en Soria. Una de ellas en la fachada de Santo Domingo, otra en el claustro de San Pedro. Ambas responden a la misma variante —que ya encontramos en San Pedro en Viejo de Huesca— un personaje central flanqueado por grifos a los que agarra por el pescuezo.

En Santo Domingo (fig. 1) el tema se ha representado en el cuarto capitel de las arquerías interiores de la fachada, a la derecha de la portada. Puede que contribuya a esclarecer su significado el capitel situado a su izquierda, el tercero con respecto a la puerta. Vemos allí una figura que empuña una espada con la que lucha con uno de los leones que le flanquean. Mientras es relativamente fácil identificar e interpretar el sentido de la temática que se distribuye por capiteles y arquivoltas en la portada de Santo Domingo, no lo es tanto establecer el de los restantes capiteles que se dispusieron en la fachada, bajo las arquerías. Puede que haya que buscar significados parciales como ocurre en numerosas ocasiones en galerías de claustros. A partir de ello, es posible plantear la iconografía de los dos capiteles descritos, como complementaria. De un lado, Alejandro ascendiendo al cielo, como imagen del pecado en el mundo. De otro, el hombre luchando con el león, símbolo de la pugna contra el mal [41].

En San Pedro (fig. 2 y 3), nuestro tema figura por dos veces en el cuarto capitel de la galería este, delante de la sala capitular. Se trata de una pieza doble y la escena se ha representado en las caras que miran hacia el patio y hacia el interior de la galería, respectivamente. Ya se ha indicado la disposición de la imagen, aunque aquí cabe hacer una puntualización. La pieza está mejor conservada que la de Santo Domingo y puede advertirse que el personaje va vestido. Además se le ha dispuesto sentado, a diferencia del caso anterior. Los capiteles próximos presentan decoración vegetal y, por tanto, no podemos establecer una conexión respecto al significado. El Alejandro de San Pedro de Soria queda absolutamente aislado y hay que suponer bien que funcionase simplemente como tema ornamental, exento de contenido, o que la iconografía en cuestión fuera totalmente preclara.

En el mismo claustro hallamos una nueva imagen que pudiera responder a una variante de la «Ascensión», aunque somos prudentes en nuestra hipótesis dada la infrecuencia de este tipo iconográfico. Se trata del séptimo capitel en el ala oeste. Aquí el personaje cabalga un grifo [42]. También se ha doblado la imagen como en el caso anterior y completan la pieza una Epifanía y dos diablesas con escudo.

1d. **Cataluña**

Un interesante ejemplo lo encontramos en la catedral de Lérida (fig. 4), en uno de los capiteles de la nave norte de la iglesia. Se trata de una «Ascensión» muy próxima compositivamente a las de Tudela y San Pedro de la Rúa, en Estella, que trataremos más adelante. A un personaje central, sentado, lo flanquean sendos grifos rampantes que colocan sus patas delanteras sobre sus rodillas. En la cara lateral visible aparecen otros dos grifos afrontados.

El capitel corona el segundo pilar de la nave a partir del crucero y se dispuso a la derecha del central que presenta una singular *«Traditio Legis»* [43].

[41] La misma coincidencia de ambos temas la encontramos en San Pedro el Viejo de Huesca y en el claustro de San Pedro de la Rúa, en Estella. En los tres casos consideramos que hay que tener presente la idea del «Miles Christi» —Vid. nota 39.

[42] Vid. nota 23.

[43] No siendo muy frecuente este tema en el románico peninsular, los paralelos catalanes pueden contribuir a señalar la originalidad de la escena leridana. Los hallamos en los tímpanos

Cristo, en el centro, y sentado en su cátedra, está situado en alto, sobre una especie de peana, quizá alusión a la bóveda celeste [44]. El deterioro de la imagen impide precisar si realiza o no el gesto oratorio, ni tan siquiera si sostiene el libro. Su derecha la ocupa San Pablo con la espada y a su izquierda San Pedro que sostiene lo que debieron ser unas llaves. Ambos están arrodillados. Detrás de San Pablo, en la cara lateral del capitel, descubrimos una figura femenina que no tienen *«pendant»* en el lado opuesto porque esa zona queda oculta. Dejando a un lado las particularidades de esta *«Traditio»* [45], es obvio que la imagen cobra mayor interés si consideramos su ubicación y, en definitiva, su proximidad a la «Ascensión de Alejandro». El tercer capitel del pilar queda al margen por cuanto presenta ornamentación vegetal.

Hemos insistido reiteradamente en la utilización de Alejandro por parte de la Iglesia, como figura de la soberbia, el vicio más condenable. Sin embargo esta lectura negativa del personaje conllevó también su identificación con el Anticristo [46]. Puede que en el caso presente haya que buscar las razones de la coincidencia del tema con una *«Traditio Legis»* justamente en este punto. Mientras el Anticristo anuncia el triunfo del pecado y en consecuencia de la muerte [47], el Cristo de la *«Traditio»,* por serlo ya resucitado, constituye una imagen triunfante y antagónica.

También hallamos el tema en la portada de Sant Martí Sarroca (Barcelona). La iglesia, modificada a finales del XII, presenta dos estilos en su escultura monumental. La que encontramos en la cabecera es contemporánea a la segunda intervención en el edificio. La portada, abierta en el muro norte, forma parte de la fábrica primitiva y, por los caracteres estilísticos de su decoración, hay que emparentarla con los talleres roselloneses que estuvieron activos en Cataluña a finales del XII. Su ornamentación se limita a seis capiteles que coronan sus correspondientes columnas y a la imposta superior de los mismos. El más externo, a la izquierda, lo ocupa un David venciendo al león y el inmediato la «Ascensión de Alejandro» [48]. Este úl-

de dos portadas de iglesias dedicadas a San Pablo: la de Sant Pol en Sant Joan de les Abadeses y la de Sant Pau del Camp en Barcelona. Uno y otro, aún considerando sus peculiaridades, responden a similar esquema compositivo, aunque no variante iconográfica. En el centro, la figura de Cristo entronizado pero a igual nivel que Pablo y Pedro, a derecha e izquierda respectivamente en Sant Pol, e invertidos en Sant Pau del Camp. Esto último más extraño por cuanto la inscripción del dintel inferior señala la ubicación más corriente de los Apóstoles. En ella leemos: «SANCTVS PAVLVS / SANCTVS PETRVS», indicando la derecha e izquierda de Cristo. Resulta más incomprensible, por ello, la inversión de las imágenes en el tímpano. Aquí Pedro y Pablo participan de una «Traditio Legis» y una «Traditio Clavis» coetáneas y aparecen inclinados ante el Cristo central. En Sant Pol sucede lo contrario. Ambos ya han recibido los símbolos y los vemos de pie, flanqueando a Cristo que realiza el gesto oratorio. En los extremos del tímpano, dos ángeles, arrodillados, levantan sus brazos con las manos abiertas en aclamación. Para la imagen e inscripción de Sant Pau del Camp: VIGUE, J.: *El monestir romànic de Sant Pau del Camp.* Barcelona, 1974, págs. 110 y sigs. Por lo que respecta a Sant Pol: CARBONELL, E.: *L'Art romànic a Catalunya (segle XII) I.* Barcelona, 1974, fot. 43.

[44] Precisamente ésta es una de las particularidades que la distinguen de las imágenes comentadas en la nota anterior. La «Traditio» medieval responde generalmente al esquema que siguen los tímpanos de Sant Po, y Sant Pau del Camp. Como paralelos podemos citar los de San Miguel de Pavía, donde la «Traditio» ocupa el dintel inferior del tímpano (RICCI, C.: *Romanische Baukunts in Italien.* Sttutgart, 1925, pág. 17). Cristo aparece dentro de una mandorla pero Pablo y Pedro están situados a igual nivel, recibiendo conjuntamente el rollo y las llaves. Lo mismo sucede en el tímpano de Mont Saint-Vincent [STAMATIS PENDERGAST, G.: *The lintel of the west portal at Anzy-le-Duc.* «Gesta» 15 (1976), pág. 139, fig. 10] y en los de Saint Paul-les-Dax y Saint Pierre de Sevignac (CABANOT, J.: *Gascogne romane.* Le pierre-qui-vire 1978, fig. 111 y Plancha pág. 303). Estos dos últimos con un claro parentesco iconográfico respecto a la «Traditio» de Sant Pau del Camp. En los tres Pedro ocupa el lugar de honor. Según SOTOMAYOR, M.: *San Pedro en la iconografía paleocristiana,* Granada, 1962, págs. 140-141, nota 26 y 143 y sigs. responderían al modelo de la «Traditio» romana, mientras que los restantes citados deberían adscribirse a la tradición oriental. En Lérida, contrariamente a lo que hallamos en los ejemplos citados, los Apóstoles y Cristo no están situados a igual nivel. Éste aparece en alto sobre una peana que, en nuestra opinión, podría corresponder a la bóveda celeste o incluso a la montaña, presentes en las imágenes paleocristianas del tema. Sería un indicio, por lo tanto, de su proximidad a modelos antiguos.

[45] Este personaje podría interpretarse como otro más de los caracteres antiguos que revela la imagen. SOTOMAYOR, M.: *op. cit.,* pág. 132 alude a la presencia de sendas figuras femeninas en determinadas «Traditio» paleocristianas identificadas como la Iglesia «ex gentibus» y la Iglesia «ex circumcisione» respectivamente. En Lérida, la ubicación del capitel no permitía labrar más que una de las caras laterales. Es posible que por esta razón el artista hubiera eliminado uno de los protagonistas de la escena, presente, creemos, en el modelo utilizado.

[46] Sobre la identificación Vid. SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* págs. 240 y sigs.

[47] SOTOMAYOR, M.: *op. cit.,* 116 y 142.

[48] Para consultar las imágenes mencionadas véase: CUESTA, P.: *L'església romànica de Sant Martí Sarroca…,* Barcelona, 1976, figuras de las páginas 136 y 137. En esta última se describe el capitel que nosotros identificamos como la «Ascensión de Alejandro».

timo está muy deteriorado (fig. 5). No obstante, se observa un personaje flanqueado por dos animales alados —parecen águilas— y, por encima de sus cuerpos, sobresalir sendas varas a un lado y otro, en sentido oblicuo. Los restantes capiteles son de tipo vegetal y dos de ellos presentan figuras flanqueadas por animales. El sentido negativo de una de estas escenas es evidente toda vez que el personaje tira de sus cabellos, señal inequívoca de dolor y desesperación.

La coincidencia de la «Ascensión» con David venciendo al león la encontramos en Francia, en la desaparecida portada de la catedral de Nîmes [49] y también en la puerta del coro de la catedral de Friburg [50]. En estos casos ambos temas funcionan como símbolos de carácter contrapuesto. En Sant Martí Sarroca, Alejandro constituye nuevamente imagen del pecado de soberbia, mientras que David lo es de la *«humilitas»*. Otros ejemplos del románico español plasman la pugna de ambas [51].

1e. **Navarra**

Tudela conserva dos ejemplos de la «Ascensión de Alejandro». Uno en la portada de la Magdalena (fig. 6), otro en el interior de la catedral.

En la portada, ocupa el capitel exterior, a la izquierda. Los tres restantes de este lado muestran diversas secuencias de las tentaciones de Cristo en el desierto. Los de la derecha son todos vegetales a excepción del interior que muestra a Daniel en el foso de los leones [52]. Alejandro aparece flanqueado por los grifos a los que agarra por el cuello. Ambos colocan una de sus patas delanteras (como también lo veremos luego en la catedral) sobre el regazo del rey, que está sentado. La presencia de una «Ascensión» en contextos similares no nos es conocida. Sin embargo, dentro de lo que puede definirse como imagen moralizante, es obvio que la superación de las distintas tentaciones por parte de Cristo puede ser un *«exemplum»* a seguir. En este caso, Alejandro tendría nuevamente carácter negativo por encarnar al hombre que ha sucumbido a la tentación. Sin duda el tema de Daniel en el foso de los leones completaría el ciclo.

En la catedral de Tudela hallamos una disposición similar del tema. Aunque en este caso su significado puede estar complementado por el capitel inmediato (ambos coronan uno de los pilares próximos al presbiterio) [53]. En éste, una figura humana, de pie, lucha contra dos monstruos. Ya hemos aludido repetidamente a la posible lectura de esta imagen, no vamos a insistir en ello.

También en Navarra documentamos otra posible «Ascensión» en el claustro de San Pedro de la Rúa, en Estella (fig. 7). Se halla en el quinto capitel (de este a oeste) en el ala norte [54]. Se trata de una pieza doble que, a nuestro parecer, presenta una temática interrelacionada. En la cara interior del mismo vemos a Alejandro flanqueado por dos grifos a los que agarra por el cuello. El rey está sentado y los animales posan sus patas delanteras en su regazo. La disposición recuerda estrechamente lo que vimos en Tudela. En uno de los lados mayores de la pieza se han representado dos variantes de la discordia (fig. 9 y 10). En un caso luchan dos guerreros, ambos llevan escudo; en otro, dos hombres vestidos con túnicas cortas, estos últimos según la disposición habitual del tema en otros ejem-

[49] La portada no se ha conservado pero queda de ella un dibujo que publica SETTIS-FRUGONI, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* fig. 90.

[50] *Ibídem,* pág. 279, nota 33.

[51] RUIZ MALDONADO, M.: *La contraposición «Superbia-Humilitas». El sepulcro de doña Sancha y otras obras.* «Goya» 146 (1978), págs. 85-81. En los casos analizados aquí se toma como imagen de humildad a David, pero la soberbia la encarna el propio león que éste somete. A su vez, en la lucha de los dos caballeros cabría identificar nuevamente a David contra Goliat. En ambos casos se trata de la pugna del bien contra el mal, de la virtud contra el vicio correspondiente. Sin duda la lectura que proponemos nosotros para el David de Sant Martí Sarroca no se ciñe exactamente a estas premisas. Se trataría de una interpretación unitaria que se contrapondría a la escena del capitel inmediato donde aparece Alejandro. Se trataría, por ello, de dos imágenes unitarias, independientes entre sí en cuanto a significado y complementarias por su carácter opuesto.

[52] Para el estudio de esta portada remitimos a MELERO MONEO, M. L.: *op. cit.* Agradecemos a la autora de este trabajo que nos haya proporcionado la fotografía de la «Ascensión» para su publicación en nuestro estudio.

[53] Para la ilustración Vid. URANGA GALDIANO, J. E.; ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: *Arte Medieval Navarro,* IV, Pamplona, 1973, lámina 42, a y b.

[54] *Ibídem* pág. 151 referencias a nuestro capitel y se reproduce en lámina 296, a. Agradecemos a Javier Martínez de Aguierre su amabilidad al proporcionarnos distintas fotografías de este capitel y el permitirnos publicarlas en nuestro estudio.

plos hispánicos conocidos [55]. Tienen los brazos y las piernas entrecruzados y se agarran por el cuello. En su cara opuesta, el capitel se ha decorado con dos escenas gemelas: dos personajes, con túnica y escudo, se enfrentan a sendos animales fantásticos. En la cara contraria a la ocupada por Alejandro se ha recurrido a la imagen doblada de Sansón venciendo al león (fig. 8). La coincidencia de estas cuatro escenas no debe considerarse casual. Si, en cambio, un estímulo a favor de la búsqueda de contenido en casos similares. Creemos viable considerar complementarias temáticamente las respectivas escenas del capitel, como intentaremos demostrar.

Existe una cuestión previa que hay que tener en cuenta, no obstante. Hemos aludido ya en otra ocasión a la ordenación, mediante categorías jerárquicas, de los vicios [56]. Gregorio Magno en su *«Moralia»* situó en primer lugar la soberbia y tanto Alain de Lille como William Peraldus le siguen. Centrándonos ahora en el capitel navarro, hay que destacar la cuidada y nada casual elección de determinados pecados. Hubo de serlo porque se trata de paradigmas y, además, responden ambos a estas categorías jerárquicas mencionadas. La «Ascensión» constituiría imagen de la soberbia y la discordia de la ira. Aunque esta última puede ser, a su vez, consecuencia de la envidia. Recordemos, en este sentido, que la lucha de Caín y Abel puede ejemplificar a la vez ambos vicios [57]. En el mismo capitel, ocupan las caras opuestas a las escenas comentadas, un Sansón venciendo al león y la lucha de dos guerreros con dos animales fantásticos, uno de ellos con aspecto de dragón. Podemos considerar estas últimas como complementarias de las anteriores. Sansón, prefigura de Cristo por su superioridad frente al león, imagen de la resurrección de éste y, por tanto, anuncio de la superación de la muerte consecuencia del pecado en el mundo. En lo que atañe a la segunda hemos aludido reiteradamente a su significado en páginas anteriores.

1f. **Otros ejemplos**

Queremos reunir en este apartado aquellas imágenes que, mostrando una temática parecida a la de los ejemplos descritos hasta ahora, responden a un contenido distinto y, en la mayoría de los casos, puede que ni siquiera lo tengan. Se trata de diversas variantes del «Hombre cautivando pájaros»

[55] Sobre el tema de la discordia remitimos al artículo de YARZA, J.: *En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel* «Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 1975». Teruel, 1981, págs. 42 y sigs. En concreto, la discordia más canónica de San Pedro de la Rúa sigue la misma disposición que la de la Biblia de Burgos (fol. 12 v.º). Esta última viene reproducida en el artículo citado fig. 4. También una «discordia» de San Andrés de Ávila sigue este esquema (LUIS LÓPEZ, C. y otros: *Guía del románico de Ávila y primer mudéjar de la Moraña,* Ávila, 1982, fig. 19).

[56] Remitimos a la nota 26.

[57] Yarza en su artículo citado pág. 42 y sigs., relaciona la aparición del pecado en el mundo, posterior a la Caída, con el enfrentamiento de los hermanos Caín y Abel. Estos últimos simbolizan uno de los vicios capitales: la discordia. Si consideramos que la falta de Adán y Eva fue consecuencia del orgullo, en las imágenes que aduce Yarza se contemplan dos vicios paradigmáticos. Esta coincidencia no puede ser en modo alguno casual porque existen nuevos ejemplos para corroborarlo. Adán y Eva tras la Caída junto a una escena de lucha volvemos a encontrarlos en Manresa. La antigua puerta románica de la catedral presenta un tímpano con la Virgen y el Niño rodeada por el Tetramorfos. A uno y otro lado de la portada sendos capiteles aparecen decorados con la Caída —el de la izquierda— y con la discordia, el situado a la derecha. Faltan otros dos capiteles, desaparecidos cuando se realizó el traslado de la puerta al emplazamiento actual [Vid. *Catalunya románica. XI (El Bagès),* Barcelona, 1984, pág. 269]. El segundo capitel tuvo, además, un notable éxito dentro del taller escultórico con el que se emparenta Manresa y así encontramos «discordias» en Sant Cugat del Vallés, catedral de Girona, y en uno de los ventanales de un notable edificio civil en esta última ciudad (Fontana de Oro). Todos estos ejemplos siguen fielmente el esquema de los presentados por Yarza en su artículo, y, en el caso de Manresa, se ofrece al espectador con su adecuado complemento: la Virgen María del tímpano, Madre del Salvador, con quien llegará al mundo la esperanza de Redención —erradicación— de los pecados. Nuestra hipótesis al respecto del capitel de San Pedro de la Rúa puede apoyarse, además, en otros ejemplos. La idea de representar conjuntamente distintos vicios con/sin su contrapartida, o lo que es lo mismo con/sin imagen de superación del pecado en cuestión la encontramos en el propio artesonado de Teruel donde coexisten discordia y lujuria (Vid. YARZA, J.: *op. cit.,* págs. 44 y sigs.). A una idea similar podría corresponder una extraña imagen que decora un capitel de Frómista (Vid. para la ilustración: GAILLARD, G.: *Les débuts de la sculpture romane spagnole,* París, 1938, Lámina LXXI, capitel 24; GARCÍA GUINEA, M. A.: *El arte románico en Palencia,* Palencia, 1971, fig. 54 a). Aquí la cara frontal del capitel la ocupan tres figuras que parecen masculinas. Una de ellas acerca inequívocamente su mano al sexo de otra. Las caras laterales se decoran con sendas «discordias», aunque la situada a la izquierda responde con mayor fidelidad a los ejemplos enumerados anteriormente. También coexisten dos vicios en el capitel que hemos analizado del claustro de San Pedro el Viejo en Huesca. Aquí se trata de la lujuria y la soberbia (vid. nota 38).

que también se ha puesto en contacto con el «Alejandro ascendiendo al cielo». Ya se ha dicho que, en alguna ocasión, los grifos de este episodio podían ser sustituidos por águilas. Ello ocurre con frecuencia en suelo francés [58]. Al producirse esta modificación en la iconografía alejandrina ésta se aproximó a temas cuyo origen figurativo podía haber sido similar (apoteosis imperiales romanas en las que el animal pisopompo fuera el águila), mientras que su transmisión a la Edad Media era independiente y no tenía, por lo tanto, las connotaciones negativas de la aventura del macedonio.

No nos vamos a detener excesivamente en estos ejemplos, excepción hecha de un caso. Simplemente vamos a señalar dónde aparecen. La dominación del águila puede plasmarse de forma diferente: una de ellas es agarrándola por el cuello. Así la encontramos en un capitel interior de la catedral de Santiago [59], en San Quirce de Burgos [60], San Andrés de Ávila [61] o en el claustro de Gerona [62], aunque aquí no son águilas sino dragones.

Otra forma de amansamiento puede serlo la colocación de las palmas de la mano sobre su dorso. Es un simple gesto cargado de significación, e indica superioridad. Con esta variante aparece en Queralps (Gerona). La imagen, en este caso, tiene una larga tradición dentro de los talleres roselloneses y la escultura del pórtico de esta iglesia no es más que una versión local y pobre de esta escuela [63]. También la encontramos en Santa Cruz de la Serós (Huesca) [64], ejemplo al que deberemos volver posteriormente, y también en un capitel procedente de Santa María de Besalú (Gerona) que en la actualidad se halla en Barcelona [65]. El mismo tipo, aunque no se trata de águilas sino de grifos, lo encontramos en Carboentes (Pontevedra) [66].

Hemos indicado antes que íbamos a detenernos en un caso. Lo incluimos en este apartado marginal ya que nada tiene que ver con la iconografía alejandrina *«sensu stricto»,* pero posiblemente, en el modelo utilizado por el artista éste haya estado presente. Nos referimos al Herodes que preside el friso superior de la portada sur de Santa María de Carrión de los Condes. El monarca aparece situado frontalmente y sentado sobre un trono que aunque probablemente aluda al *«faldistorium»* real, nada tiene que ver tipológicamente con él. Herodes está sentado y, a ambos lados de su trono, se sitúan sendas aves —parecen águilas—. El rey sostiene con su mano izquierda el cetro. Las conexiones tipológicas con una «Ascensión» son evidentes. Puede que casuales, ciertamente, pero nos resistimos a dejar de conectar ambas imágenes.

2. El Señor de los Animales

Se define como tal la escena que presenta a un hombre flanqueado por dos animales a los que sujeta o mantiene atados. En cierta medida podría considerarse incluido en este apartado al «Hombre cautivando pájaros» pues responde a un contenido y esquema compositivo parejo. No obstante, entre las imágenes que se recogen en un estudio que constituye un seguimiento de este tema a través de la Antigüedad, escogeremos sólo la que se plasmó en un bronce romano conservado en la actualidad en el «British Museum» de Londres [67]. Puede constituir un indiscutible precedente de otra tipología que hallaremos frecuentemente en el románico: el hombre

[58] Vid. nota 20.

[59] Chamoso Lamas, M. y otros: *Galice romane.* La pierre-qui-vire, 1973, fig. 57.

[60] Guerra, M.: *op. cit.,* fig. 28.

[61] Luis López, C. y otros: *op. cit.,* fig. 17.

[62] Carbonell, E.: *L'Art romanic a Catalunya (segle XII).* II, Barcelona, 1975, fig. 71 y 73. Este esquema coincide con el que ocupa uno de los capiteles de San Quirce de Burgos, aunque en Gerona se trata de dragones, como hemos señalado. Las conexiones entre estas imágenes se establecen por cuanto se trata de composiciones dobladas y antitéticas. El personaje central en un caso domina a las bestias y en el otro es atacado por ellas. Para el capitel de San Quirce de Burgos vid. nota 60.

[63] Para la ilustración Cirici, A.: *Dues esglésies romàniques: Queralps, Fustenyà,* Barcelona, 1975, pág. 18, capitel 1. La misma composición la encontramos en un capitel del claustro de Cuxà [Durliat, M: *La fin du cloitre de Saint-Michel de Cuxa.* «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa» 2 (1971), fig. 4]; en otro de la tribuna de Serrabona (Durliat, M.: *El arte románico en Francia,* Barcelona, 1969, fig. 108); en Sant Martí del Canigó [Ponsich, P.: *Chronologie et typologie des cloitres romans roussillonais.* «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa» 7 (1976) Planche V, fig. 3]; también en un capitel procedente del claustro de Sant Andreu de Sureda, ahora en Cabanes.

[64] Vid. nota 79.

[65] Para la ilustración: Deulofeu, A.: *L'Empordà-Roselló bressol de l'escultura romànica.* Figueres, 1968, fig. 29.

[66] Bango Torviso, I. G.: *Arquitectura románica en Pontevedra.* La Coruña, 1979, referencias al capitel en pág. 65, lámina XIX-b.

[67] Publica este bronce: Hinks, R.: *op. cit.,* fig. También Settis-Frugoni, Ch.: *«Historia Alexandri…»,* fig. 22.

flanqueado por leones a los que sujeta mediante una cuerda colocada alrededor de sus cuellos (fig. 11). El tema según se ha indicado en la introducción a este trabajo, tiene signo positivo, por cuanto conlleva dominar de algún modo a un animal salvaje.

Este motivo iconográfico lo hemos documentado en Asturias, la Rioja, Navarra y Aragón y no excluimos la existencia de nuevos ejemplos, pues nuestra labor no puede considerarse, en modo alguno, exhaustiva.

2a. **Asturias**

Aparece en un capitel interior de la iglesia de Santa María en Villanueva de Teverga [68]. El personaje central va vestido y está sentado entre dos leones a los que sujeta con una cuerda. El carácter positivo del tema se ha enfatizado contraponiéndolo a la composición del capitel que hace *«pendant»* con éste, en el lado opuesto a la nave. Vemos allí unas figuras humanas que están siendo atormentadas por dos monstruos con cabeza de ave rapaz (puede tratarse de grifos). La utilización de los animales como símbolo de los vicios que degradan la pureza del alma cuenta con una vasta tradición literaria y no vamos a insistir, por lo mismo, en ello. En oposición, el hombre que sabe dominar a las bestias, como imagen del sometimiento de las pasiones a la razón.

2b. **Navarra**

En Navarra se utiliza el «Señor de los animales» para decorar un capitel del claustro de la catedral de Tudela (fig. 12). Concretamente uno de los cuatro que coronan el pilar del ángulo de las galerías sur y oeste. Aunque se ha identificado como un Daniel en el foso de los leones [69], consideramos que el tema corresponde estrictamente al esquema que tratamos. Los capiteles inmediatos los ocupan sendas imágenes de unicornios afrontados y dos basiliscos pisoteando a un hombre [70]. Como la tercer pieza está destruida, aún considerando el carácter negativo de la ocupada por los basiliscos, no nos aventuramos a una lectura global.

En la propia Tudela, en la iglesia de la Magdalena, encontramos otro capitel que, aún habiendo sido analizado como un Daniel entre los leones, pudiera corresponder al «Señor de los animales» [71]. Sin embargo, en este último caso la imagen presenta ciertas peculiaridades que hay que considerar prudentemente.

[68] Reproducida en: CASARES, E.; MORALES, M. C.: *El románico en Asturias (centro y occidente).* Gijón, 1978, fig. 48. Referencias en página 182.

[69] El claustro ha sido estudiado por EGRY, A.: *La escultura del claustro de la catedral de Tudela.* «Príncipe de Viana» 20 (1959), págs. 63-107. Se producen los tres capiteles conservados en fig. 148 a 150. También se encuentran referencias al claustro y a nuestro capitel en CROZET, R.: *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon.* «Cahiers de Civilisation Mediévale» 2 (1959), pág. 337, fig. 7.

[70] El carácter negativo del tema puede determinarse a partir de una lectura inversa del comentario de Honorio Augustodunensis (en su «Speculum Ecclesiae») al respecto de un versículo del Salmo XC que él aplica a la figura de Cristo: «Super aspidem, et basiliscum ambulabis: et conculcabis leonen, et draconem». Para Honorio, Cristo, al andar sobre estos animales, manifiesta su superioridad y su triunfo sobre ellos. Añadamos a esto que el basilisco es imagen de la muerte en el mismo texto. Según Mâle, la figura de Cristo que ocupa el mainel del portal central de Amiens, está concebida a partir del comentario de Honorio (MÂLE, E.: *L'Art religieux du XIII^e. siècle en France,* I París, 1968, 9.ª ed., pág. 100 a 102). En realidad, aunque excepcionalmente, la imagen del «Christus Victor» aparece ya en el arte paleocristiano y uno de los escasos ejemplos lo hallamos en el frontal de uno de los sarcófagos de San Félix de Gerona. La imagen identificada ya en 1954 por BOVINI, G.: *Sarcofagi paleocristiani della Spagna,* Roma, 1954, págs. 111-113; fue interpretada como tal también por SOTOMAYOR, M.: *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico,* Granada, 1975, págs. 35-37. El tema, no obstante, es poco frecuente [PARTYKA, J.: *La représentation disparue du Christ d'Alexandrie et la nouvelle peinture nubienne du «Christus Sol et Victor»,* «Rivista di Archaeologia Cristiana» 60 (1984), págs. 109-122; SIMON, S. C.: *Le Christ Victorieux: L'iconografie d'un chapiteau de Jaca,* «Les cahiers de Saint Michel de Cuxa» 10 (1979), págs. 125 a 129] pero puede ser un factor a considerar al respecto de la imagen de Tudela y por otra que encontramos en la Puerta de San Bartolomé en la catedral de Lérida (BERGOS, J.: *L'escultura a la Seu Vella de Lleida,* Barcelona, 1935, fig. 120, refer. en pág. 138), porque ambas responden a una idea similar pero contrapuesta. Aquí los basiliscos pisotean al hombre. La lectura posible contemplaría ver en ello el triunfo de la muerte. A pesar de la desaparición de uno de los cuatro capiteles del pilar de Tudela (núm. 31), puede que la coincidencia de un «Señor de los animales» con el de los basiliscos no sea casual. Agradecemos a J. Yarza su indicación al respecto del texto Honorario.

[71] Vid. MELERO MONEO, M. L.: *op. cit.,* pág. 469-470.

2c. **La Rioja**

También se ha recurrido a esta composición en Santo Domingo de la Calzada, para ornamentar uno de los capiteles de la girola. Los autores que han analizado este edificio han identificado reiteradamente la figura central como la de una mujer [72], pensamos que erróneamente. Se trata, en nuestra opinión, de un «Señor de los animales» totalmente canónico: el personaje, flanqueado por los dos leones, sostiene la cuerda que los mantiene sujetos. No adelantamos una interpretación de este capitel en su contexto, por cuanto las piezas que decoran el ábside se han identificado y analizado parcialmente. Existe un ciclo con escenas del Nuevo Testamento, pero entre estos capiteles historiados se intercalan otro cuyo significado depende indiscutiblemente de una correcta identificación, todavía por hacer.

2d. **Aragón**

En la cabecera del castillo de Loarre (Huesca) existen una serie de capiteles que tipológicamente están próximos entre sí. A nuestro entender constituyen variantes del mismo tema. El más claro de todos ellos presenta un hombre flanqueado por dos leones que muerden un tallo vegetal [73]. Una de las lianas les envuelve y luego pasa por la cintura del personaje. Éste coloca sus manos sobre ella. De algún modo los animales aparecen sujetos a él. En otro capitel se repite el tema, aunque, en este caso, las caras laterales del mismo están ocupadas por otras figuras humanas [74]. En un tercero, vemos a una mujer que sujeta a dos leones cabalgados por otras dos que están desnudas. Tradicionalmente se ha visto en esto último una representación de tipo negativo. El personaje central continúa funcionando como «Señor de los animales», sometiendo, por lo tanto, al vicio [75]. Esta composición de Loarre presenta ciertas analogías con otras identificadas como imagen de la paz y la tregua de Dios [76]. En éstas, una figura central, que en ocasiones es la de un clérigo, separa y pacífica —somete, en definitiva— a dos caballeros dispuestos para la lucha.

2e. **Otros ejemplos**

Al igual que en el caso anterior, incluimos aquí aquellos ejemplos que, teniendo una relación indiscutible con el tema del «Señor de los animales», responden a un tipo iconográfico diferente. El paradigma de lo que apuntamos puede constituirlo un capitel de Santa María de Bareyo en Santander, donde una figura central aparece flanqueada por dos toros a los que tiene presos [77]. En la iglesia de San Andrés de Valdebárcena (Asturias), en un capitel en el interior de la nave, un personaje de pie coloca sus manos sobre las cabezas de dos leones que le flanquean [78]. También encontramos algo similar en Santa Cruz de la Serós. Dos capiteles, a la izquierda de la portada, presentan por un lado a un hombre entre pájaros (el más exterior) al que ya hemos aludido en páginas anteriores. En el inmediato, con idéntica disposición, las aves han sido sustituidas por leones. En ambos casos la figura central coloca sus manos sobre el lomo de los animales, indicando así su superioridad. Iconográficamente no podemos desconectar estos dos capiteles del tímpano que preside la portada. Aquí se ha dispuesto del tímpano flanqueado por leones. La imagen se enriquece con la inscripción correspondiente: «IANVA SUM P(er)I ES P(er) ME TRANSITE FIDELES: /FONS EGO SUM VITE PLVS ME QUAM VINA SITITE / VIRGINIS HOC TEMPLVM QVISQVIS PENETRARE BEATVM / CORRIGE TE PRIMVM VALEAS QVO POSCERE

[72] URANGA GALDIANO, J. E.: ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: *op. cit.,* III, pág. 152, lámina 270 c. También: ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M. J.: *La escultura románica en piedra en la Rioja Alta,* Logroño, 1978, págs. 48-49.

[73] CANELLAS LÓPEZ, A.; SANVICENTE, A.: *op. cit.,* lámina 67.

[74] GAILLARD, G.: *op. cit.,* lámina LXIII, fig. 15.

[75] *Ibídem.* Lámina LXV, fig. 24 (el capitel se reproduce sólo parcialmente).

[76] Para este tema véase: RUIZ MALDONADO, M.: *La paz y la tregua de Dios en el románico español.* «Traza y Baza» 6 (1976) págs. 107-116. Las conexiones con el «Señor de los animales» se establecen, en nuestra opinión, tanto a nivel compositivo como «ideológico». Responderían ambos a un mismo «tema de encuadre» por cuanto, en los capiteles que se presentan en este estudio citado, la figura central domina y somete también a los caballeros que le flanquean. Éstos, en la imagen, ejemplifican la idea de pugna o discordia.

[77] GARCÍA GUINEA, M. A.: *El románico en Santander II,* pág. 95, fig. 105.

[78] Barcelona, Archivo Mas, clixé: C. 25566.

(Chri)STVM» («Soy la puerta eterna, pasad por mi, fieles. Yo soy la fuente de la vida, deseadme más que a los vinos. Quienquiera que entre en este feliz templo de la Virgen, corrígete primero para que puedas invocar a Cristo») [79]. De la inscripción, la segunda parte dispuesta en la parte inferior del tímpano, alude incuestionablemente a la necesidad de vencer el pecado e insta a ello. Ya hemos indicado que, en nuestra opinión, los dos capiteles mencionados podían relacionarse con el tímpano. Precisamente en su temática moralizante (símbolo del dominio de las pasiones) radica el nexo.

Francesca Español Bertran
Universidad de Barcelona

[79] La transcripción y la traducción de esta inscripción epigráfica la hemos tomado de: DURÁN GUDIOL, A.: *Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca.* «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón» 8 (1967), págs. 105-106. Se reproduce la portada, aunque insuficientemente para nuestro propósito en: CANELLAS LÓPEZ, A.; SANVICENTE, A.: *op. cit.,* fig. 74.

[*] Ya en prensa este artículo, apareció el volumen 2.º de la XXI «Settimane» de Spoleto. Por el interés y relación que algunas de las ponencias tienen para nuestro trabajo (especialmente la de P. Testini), incluimos la cita bibliográfica. *L'uomo di fronte al mondo animale n'ell Alto Medioevo* («XXXI Settimane di Studio»), vol. II, Spoleto, 1985.

Fig. 1. *Santo Domingo de Soria.* Fachada, capitel situado en las arquerías bajas, a la derecha de la portada.

Fig. 2. *San Pedro de Soria.* Claustro, capitel doble de la galería este. Cara lateral.

Fig. 3. *San Pedro de Soria.* Claustro, capitel doble de la galería este. Cara frontal.

Fig. 4. *«Seu Vella» de Lérida.* Interior, capitel del segundo pilar de la nave norte.

Fig. 5. *Sant Martí Sarroca (Barcelona).* Portada de la iglesia.

Fig. 6. *La Magdalena de Tudela.* Portada oeste. (Foto M. Melero Moneo.)

Fig. 7. *San Pedro de la Rúa de Estella.* Claustro, capitel doble del ala norte: «Ascensión de Alejandro» (foto J. Martínez de Aguirre).

Fig. 8. *San Pedro de la Rúa de Estella.* Claustro, capitel doble del ala norte: Sansón venciendo al león. (Foto J. Martínez de Aguirre.)

Fig. 9. *San Pedro de la Rúa de Estella.* Claustro, capitel doble del ala norte: doble imagen de la «Discordia». (Foto J. Martínez de Aguirre.)

Fig. 10. *San Pedro de la Rúa de Estella.* Claustro, capitel doble del ala norte: doble imagen de lucha. (Foto J. Martínez de Aguirre.)

Fig. 11. Bronce romano (s. I d. C). British Museum, Londres.

Fig. 12. *Catedral de Tudela.* Claustro, capitel del pilar del ángulo de las galerías sur y oeste.

Los capiteles del pórtico de Escalada [1], entre la tradición clásica y la bizantina, lo islámico y la creación local

ENRIQUE DOMÍNGUEZ PERELA

La disolución del Imperio romano puso en marcha un conjunto de fenómenos históricos escasamente conocidos todavía que, en líneas generales y por lo que se refiere a la cultura material, gravitan en un universo dominado por la tradición clásica, los procesos endógenos tardorromanos, los escasos aportes germánicos y el influjo oriental [2]. Estas circunstancias habrán de cambiar poco hasta el siglo XI, si bien a partir del VIII la implantación del Islam en la Península impulsará una clara diferenciación respecto al resto del mundo europeo; interesa resaltar en este punto que, para el caso español, el viejo componente «bizantino» será suplantado por una cultura que debe una parte de su origen a ese mismo sumando. Mientras que hay que esperar al siglo XI para que en el resto de Europa se haga sentir, por efecto de las cruzadas, una revitalización orientalista, en la «España» cristiana tal componente será una constante próxima que tardará mucho en ser abandonada. Por esta razón, podemos deducir que cualquier obra realizada entre los siglos IV y XI será definible en función de las variables que señalábamos al principio.

Los capiteles del pórtico de Escalada, globalmente, forman parte de uno de los pocos conjuntos altomedievales de cierta homogeneidad en el que también se integran una parte de los que existen en las iglesias «mozárabes» leonesas y otros reutilizados o dispersos en la misma área. Son características comunes a todos ellos: la inspiración en el orden corintio, una talla a bisel muy depurada con trepanaciones puntuales, el ábaco fuertemente articulado, así como el collarino con doble sogueado (de espina o espiga de pez) [3]. De todo este amplio conjunto, atendiendo a su organización estructural, pueden extraerse una serie de grupos [4]. Llamaremos tipos estructural A al definido por las piezas de Escalada, las de Peñalba, una parte de los de Lebeña y otros diseminados en las proximidades del Esla [5]. Estos capiteles se distinguen por presentar una sola fila de hojas en el cesto y una segunda bajo cartelas

[1] Se ha excluido el que se separa de la línea dominante.

[2] SCHLUNK, H.: en *Relaciones entre la península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda,* «Archivo Español de Arqueología», XVIII (1945), págs. 177-204, págs. 177 a 183 matiza la problemática influjo oriental-influjo bizantino.

[3] VERGARA, V.: *Elementi architettonici tardoantichi e medioevali nella cripta della Cattedrale di Otranto,* en «Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», IV, 1981, págs. 71-103, pieza D-6.

[4] GÓMEZ MORENO, M: *Iglesias Mozárabes,* Madrid, 1919; ídem, *Arte árabe español hasta los almohades* (A. H., t. III), Madrid, 1951; GAILLARD, G.: *Remarques sur les chapiteaux espagnols aux origines de la sculpture romane,* en «Melanges offerts à René Crozet», I, Poitiers, 1966, págs. 145-149; FONTAINE, J.: *El Mozárabe,* Madrid, 1978; SCHLUNK, H.: *Die Auseinandersetzung der chrislichen und der islamischen Kunst auf dem Gebiete der islamischen Halbinsel bis zum Jahre 1000,* en «Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo», XII (1964), Spoleto, 1965, t. I, págs. 903-931; ídem, *«Entwicklunsläufe der Skultur auf der iberischen Halbinsel vom. 8 bis 11. Jahrhundert»,* en «Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur», Mainz, 1972, págs. 121-137.

[5] GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo monumental de León,* Madrid, 1925.

y volutas, que son dobles, caulículos muy reducidos y «cálato» visible y liso; carecen de espata, florón y pedúnculo. A su vez, dentro de este grupo es posible establecer un conjunto de variables, si tenemos en cuenta las diferencias proporcionales y decorativas, de la siguiente forma:

— A1. En ella incluimos los nueve ejemplares de Peñalba, con alturas diversas y proporción entre ancho máximo y alto que se aproxima considerablemente a 1,20. Se distinguen de la serie siguiente por carecer de toda referencia al cáliz.
— A2. Familia de los capiteles más occidentales del pórtico de Escalada, exceptuando el que carece de volutas (A2a), semejantes a los anteriores a salvo de lo ya mencionado. Sus alturas están comprendidas entre los 25,5 y los 28 cm.; su canon (proporción entre ancho y alto) oscila entre 1,06 y 1,19, de forma que son un poco más «cúbicos» que los anteriores. (Ver fig. 1).
— A3. Integran esta variedad las piezas más orientales del pórtico y otras dispersas por los alrededores; los cinco de Escalada fueron concebidos para estar adosados a muro, por lo que presentan una cara lisa que se obtuvo seccionando el bloque, sensiblemente cúbico, inicial tangencialmente al cesto (no conozco ningún capitel califal «entrego» con esta particularidad). Sus alturas son: 41, 40, 38,5, 39,5 y 34 cm. y el canon es un poco mayor que 1 (1,01 a 1,05), salvo en un caso (1,17). La organización decorativa de todos ellos es muy semejante, no obstante, la variación que se aprecia en la parte central de las hojas da lugar a que podamos definir dos nuevas subvariedades: A3-a, de aquellas piezas que presentan hojas con incisiones verticales en el eje, y la A3-b, en la que ese mismo espacio está cubierto por hojitas anulares que, dispuestas simétricamente, definen pequeños corazones.
— Por último, dentro de este mismo grupo estructural genérico, podemos señalar una serie de variedades de menor alcance numérico o de importancia limitada de acuerdo con el objetivo de este trabajo: A4, de las piezas de Lebeña con dos filas de hojas, A5, del capitel de Mellanzos, A6, del de Valdealcón, A7, correspondiente al de hojas lisas de Escalada, A8, procedente de San Pedro de las Dueñas, etc.

Una vez establecido este cuadro tipológico, y esbozadas sus características morfológicas, vamos a pasar ahora a referirlas individualmente con respecto a las coordenadas mencionadas al principio de estas líneas; para ello, consideremos aquellas de las que participan tanto la variedad A2 como la A3: la estructuración general, sus proporciones, los diferentes elementos decorativos, así como los ausentes (espata, pedúnculo y florón), el collarino, el cálato, el tipo de talla y la configuración del ábaco.

1. Estructuración general

Conociendo que todos estos capiteles se distancian del orden corintio romano por la carencia de algunos de sus elementos característicos, hemos de pensar que los primeros paralelos comparables habrán de buscarse a partir de finales del siglo II [6], en que comienzan a proliferar los tipos «heterodoxos». El paulatino crecimiento de la importancia oriental, a partir de estos años, se manifestará en el terreno del capitel en la expansión masiva del denominado «corintio asiático». De esta variedad irán surgiendo otras que, desde Constantinopla [7], llegarán a Kairouan [8], Rávena [9] y parece que también a la Península Ibérica: por lo que interesa al tema que planteamos, cabe destacar la existencia de uno, de tipología bizantina muy clara, en Santa María de Bamba [10]. A partir de estos tipos «primitivos», y como resultado de la escasa cohesión imperial, aparecerá una «segunda generación» de piezas de cierta relación con los modelos originales, pero de una fuerte impronta local. Entre ellas encontramos los mayores paralelos estructurales con el conjunto de Escalada. Destaquemos una pieza del Claustro de San Salvatore de Brescia [11] fecha-

[6] Pensabene, P.: *Scavi di Ostia,* vol. VII, *I Capitelli,* Roma, 1973; ídem, *Les chapiteaux de Chercel,* Alger, 1982, con bibliografía actualizada.

[7] Kautzsh, R.: *Kapitellestudien Baiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten von 4 bis ins 7. Jahrhundert,* Berlín-Leipzig, 1936.

[8] Harrazi, N.: *Chapiteaux de la grande Mosquée de Kairouan,* Tunis, 1982.

[9] Farioli, R.: (Olivieri), *«Corpus» della Scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna, III. La Scultura architettonica,* Roma, 1969.

[10] Schlunk, H.: *Arte visigodo. Arte Asturiano* (A. H., t. II), Madrid, 1947, pág. 242.

[11] Penazza, G. y Tagliaferri, A.: *Corpus della scultura altomedioevale, III, La Diocesi di Brescia,* Spoleto, 1966, núm. 172, pág. 135.

do en el siglo VI, otro de la iglesia del Spirito Santo [12] del siglo V-VI, un conjunto de piezas [13], así como algunas de diferentes puntos de Oriente [14] y del norte de África [15]; también al norte de los Pirineos pueden encontrarse paralelos estructurales comparables, de época merovingia, en Saint-Pierre de Montmatre [16].

Tanto los capiteles hispano-islámicos atribuidos al siglo IX como los del siglo X no presentan, en este terreno, lazos de conexión con los leoneses, ya que los tallistas cordobeses prestan una atención muy especial al tratamiento del cáliz, obteniendo con ello una organización radicalmente distinta [17].

En época visigoda puede señalarse, a grandes rasgos, algún paralelo eventual, si bien no es normal que los capiteles del siglo VII mantengan la «lógica» del orden [18] hasta los extremos que vemos en Escalada.

Entre los ejemplares asturianos, sobre todo en Santa María del Naranco, hallamos piezas de organización estructural similar, aunque tanto su definición volumétrica como los temas formales o el aspecto del ábaco reflejan un distanciamiento de los modelos clásicos muy superior al que manifiestan las piezas leonesas, por una «vía» bien distinta a la seguida por éstas: los capiteles de Oviedo, a pesar de su «degradación», mantienen la referencia al conjunto espata, pedúnculo, florón, mientras que las volutas son débiles tallos retorcidos, no existe caulículos y el cáliz ofrece un diseño extraordinariamente heterodoxo.

El resto de los capiteles de Escalada, con seguir en cierto modo la tradición del orden corintio, a salvo de los que, como señalara Gómez-Moreno, son reutilizados, presentan una degradación del orden tal que impide que podamos establecer la más mínima comparación en este sentido.

2. Canon

La relación entre ancho máximo y altura presenta los siguientes valores: para la variedad A2, oscila entre 1,06 y 1,19; valor medio, 1,11; dispersión, 4,50%. Para la A3, entre 1,01 y 1,18; media, 1,095; dispersión, 7,76%. Sin embargo, estas magnitudes no se mantienen en el resto de los capiteles conocidos de esta misma serie; así, por ejemplo, las piezas de San Román de Hornija dan valores comprendidos entre 1,00 y 1,60, el de Valdealcón, 1,26, los de Peñalba, alrededor de 1,20 e, incluso, los más alejados tipológicamente de San Cebrián de Mazote presentan un canon comprendido entre 0,93 y 1,10 (sin contar aquellos que tienen ábaco supletorio). Resumiendo, y ateniéndonos solamente a las piezas de los grupos A2 y A3, podemos decir que su canon está situado entre 1,00 y 1,33 (no incluimos aquí las series de Sahagún de canon 1,26 a 1,70); el valor más bajo lo da un capitel de Escalada y el más elevado el de Valdabasta.

Desgraciadamente y éste puede ser un dato a tener muy en consideración, pocos son los capiteles de época romana que han llegado a nuestros días procedentes de la Meseta Norte, de manera que no es posible intentar buscar una tradición, en este sentido, en las proximidades geográficas de Escalada. Dentro de Hispania, el canon de los capiteles de época Imperial presenta un amplio abanico de valores que van desde 1,50 a 1,25, con algunas magnitudes dispersas menores. El paso de los años viene acompañado de una corriente que tiende a aproximar este valor a 1, de manera que las piezas de los siglos III y IV, de influencia oriental, se acercan a 1,25, mientras que en piezas más tardías este factor disminuye llegando a 1. Entre los capiteles atribuidos a época visigoda pueden distinguirse varias corrientes. Así, por ejemplo, los de San Juan de Baños marcan cierto crecimiento de este valor, mientras que en los del Sur (Córdoba y Sevilla, fundamentalmente) se aproxima a 1,00, sin que por ello dejen de aparecer algunos valores mayores. Esta tendencia a la proporción cúbica se manifiesta, igualmente, en Toledo; más al norte se obtienen bandas de dispersión más amplias: Palencia (San

[12] Farioli: *Corpus… ob. cit.,* núm. 12, pág. 21; Tavano, S.: *Constantinopoli, Ravenna e l'Alto Adriatico: la scultura architettonica dell'Antichità al Medio Evo,* en «Antichità Altoadriatiche», XII (1978), págs. 507-536.

[13] Kautzsh, *ob. cit.,* núm. 107, 108, 110, 114, etc.

[14] Schlumberger, D.: *Les formes anciennes du chapiteau corinthien en Syrie, en Palestine et en Arabie,* en «Syria» XIV (1933), págs. 238-317.

[15] Thouvenot, R.: *La maison à l'ephebe,* en «Publications du Service des Antiquités du Maroc», 7 (1945) pl. XI, núm. 1.

[16] Fossard, D.; Vieillard-Truiekouroff, M. y Chatel, E.: *Recueil Géneral des monuments sculptés en France pendant le haut Moyen Age. IV-X-siecles,* t. I, París, 1978, págs. 94 y sig.

[17] Gómez Moreno, M.: *Capiteles árabes documentados,* en «Al-Andalus», VI (1941), págs. 423-427; Torres Balbás, L.: *Arte hispanomusulmán,* en H.ª de Esp. dir. por M. Pidal, t. V, 1957.

[18] Schlunk, *Arte visigodo, ob. cit.,* págs. 242-247.

Antolín), 1,08 a 1,19; Bande, más de 1,19; Oviedo, 1,03 a 1,62; Pontevedra, alrededor de 1,10, etc.

En el resto del mundo Mediterráneo se asiste a un proceso comparable al de la Península, del que únicamente parece conveniente destacar la aparición, muy temprana, de capiteles de canon cúbico en Pompeya [19] y la relativa «imposición» de valores cercanos a 1,20 tras la expansión de los modelos orientales [20] en todo el área de influencia bizantina, sin que ello quiera decir que se olviden valores más altos [21] y más bajos.

Los capiteles atribuidos a época asturiana tampoco poseen un canon estandarizado, si bien, entre los de inspiración corintia puede observarse una muy elevada concentración de valores alrededor de 1,00, mientras que en los facetados de Santa María del Naranco esta proporción oscila alrededor de 1,80.

En el resto de los capiteles de Escalada y deduciendo los adosados, esta magnitud va de 1,00 a 1,65 (muy superior a la que acreditan los del pórtico).

En definitiva, los valores que toma la relación entre el ancho y el alto de los capiteles de Escalada están más cerca de los que es habitual entre los siglos V y VII que de los modelos hispano-islámicos o asturianos. Considerando a todo el conjunto de piezas con collarino doblemente sogueado, hemos de señalar que la dispersión de esos valores es muy semejante a la que acreditan las atribuidas a época visigoda.

3. Tipos de hojas

Como el lector supondrá, la estructuración que estamos planteando no se basa en una compartimentación cerrada, de manera que unas variables condicionan a otras; por ello el modelo decorativo empleado en la resolución de las hojas dependerá tanto del tipo de talla como de la organización estructural del capitel, no obstante, podemos estudiar individualmente estos elementos (fig. 2).

Hoja 1. Característica de los capiteles de Peñalba, presenta la particularidad de romper la estructuración tradicional del primer piso del cesto, al agruparse con la inmediatamente próxima formando una palmeta invertida de tres folios lanceolados rectos y dos encurvados. Según Riegl [22], esta convergencia formal entre la pareja de «acantos» y las palmetas de cinco foliolos tuvo lugar, por primera vez, en Bizancio. Durante el siglo VI, fórmulas de esta naturaleza pasarían a las áreas vinculadas al Imperio [23] para ser retomadas más tarde por el Islam [24]. En la Córdoba islámica el mismo tema está documentado en la puerta de San Esteban [25] (ver fig. 3).

Hoja 2. Empleada, como la anterior, tanto en los capiteles de Peñalba como en los de Escalada, o como ella, marginando las variantes derivadas del diferente tratamiento técnico, puede rastrearse hasta época romana temprana [26], aunque lo más corriente es encontrarla en piezas vinculadas al influjo

[19] Cocco, M.: *Due tipi di capitelli a Pompei: «corinzio-italici» e «a sofa»,* en «Cronache Pompeiane», III (1977), págs. 57-155; Ziino, V., *Reflesi architettonici italici in Grecia, Studi sull'capitelo,* en *«Atti III conz. naz. St. Architettura (1938)»,* Roma, 1940, págs. 39-60.

[20] Ronczewski, K.: *Variantes des chapiteaux romains.* «Actas Universitatis Latviensis», 16 (1927).

[21] Kautzsch, *ob. cit.*

[22] Riegl, A., *Stilfragen,* Berlín, 1983, traducción española: *Problemas de estilo,* Barcelona, 1980, págs. 176-194.

[23] Pueden verse: Torp, M.; *The Carved decorations of the North and South Churches at Bawit* en «Kolloquium über Spätantike und Frühmittelalterliche Skulptur», Mainz am Rheim, 1970, II, págs. 35-41; Walters, C. C.: *Monastic Archaelogy in Egypt,* Warminster, 1974; Beckwith, J.: *Coptic Sculture,* London, 1963, pág. 21, figs. 79 a 84; Mathews, T. F.: *The Byzantine Churches of Istanbul,* Pensylvania, 1976 (con abundante bibliografía); Venditti, A.: *Architettura bizantina nell'Italia meridionale,* Napoli, 1967; Rice, T. D.: *Byzantine Art,* Oxford, 1935; Grabar, A.: *L'âge d'or de Justinien,* París, 1966 (ed. italiana, págs. 219 y sigs.); Duval, N.: *Les basiliques de Sbeitla,* París, 1971, pág. 276 y fig. 315; Scheppard, C. D.: *Pre-Romanesque Sculpture: Evidence for the Cultural Evolution of the People of the Dalmatian Coast,* «Gesta», XXIII/1 (1984), págs. 7-16 (este autor cataloga una serie de cornisas con palmetas muy similares a las hojas tipo 1 en el siglo VIII).

[24] Dimand, M.: *Studies in Islamic Ornament,* «Ars Islamica», IV (1937), págs. 293-337; también los trabajos de Hamilton, R. W. en «The Quarterly», XII y XIII (1946-48).

[25] Fernández Puertas, A.: *La decoración de las ventanas de la Bab al-Uzara, según los dibujos de Don Félix Hernández Giménez,* «Cuadernos de la Alhambra», 15-17 (1981), págs. 165-210; también: Pavón, B.: *El arte hispano-musulmán en su decoración floral,* Madrid, 1981; Hernández, F.: *Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña,* «Archivo Español de Arte y Arqueología», VI (1930), pág. 27, fig. 37.

[26] Se pueden ver antecedentes, sobre todo, en capiteles jónicos.

oriental [27]. Motivos comparables fueron muy empleados bajo la dinastía Sasánida [28].

Hoja 3. En ésta, más que en ninguna, su organización depende especialmente del tratamiento técnico de talla. Básicamente recoge una variedad de «acanto», difundido tras la hegemonía bizantina, compuesto de palmetas de tres golios rectos y uno encurvado, formando anillo [29]. El reducido tamaño de la última digitación es lo que caracteriza primordialmente a este modelo. Los paralelos más próximos a su manera de solucionar las hojas los encontramos en una colección de capiteles de Cividale del Friuli, realizados entre finales del siglo V y principios del VI [30].

Hoja 4. Dentro de la misma línea que el modelo anterior, rompe la tradición del acanto desvirtuando su sentido, al abrir su zona central con los pequeños corazones que tanta originalidad aportan al resultado global. No conozco ejemplares formales comparables ni en el mundo islámico, ni en el de tradición clásica o bizantina [31].

Hoja 5. Dispuesta en un pequeño triángulo que resta libre, por efecto de su facetado, en los capiteles de la serie A3. Básicamente es media hoja 2. En ella se recoge un tipo de palmeta de innegable tradición oriental.

Hoja 6. Cumpliendo semejante función a la anterior, puede considerársela como una hoja 2 muy alargada.

En resumen, contamos con dos familias: una (números 1, 2, 5 y 6) compuesta mediante «palmas» de perfil con hojas descendentes y otra derivada del acanto clásico. Si observamos los capiteles no reutilizados del interior de la iglesia, nos encontramos con que sus hojas distan de éstas; son muy frecuentes las pencas gruesas y lisas y aunque en algunos de ellos aparecen modelos que pueden relacionarse con la primera familia, su solución técnica es bien diferente de la de aquéllas. Otro tanto puede decirse del modelo núm. 8, sin duda, inspirado en los tipos 3 y 4, con una geometrización que no ha tenido en cuenta su «sentido» original.

Para acabar con las hojas, señalemos que la forma característica con que vuelve la parte superior de las mismas cuenta con paralelos en un capitel copto, fechado entre los siglos III al V, del convento Rojo [32].

4. *Caulículos, cáliz y volutas*

A partir del siglo III, dentro del mundo mediterráneo, se aprecia una clara tendencia a romper la tradición clásica, sacrificando las volutas y los caulículos en beneficio del cáliz. Sin embargo, permanecerá una corriente más vinculada al purismo clasicista con apariciones esporádicas en el norte de África y en los alrededores de Rávena. Cuando hablábamos de la estructura general ya mencionábamos los paralelos más importantes. Bástenos ahora reiterar el caso de los capiteles de Santa María in Valle de Cividale del Friuli [33] y de la iglesia del Espíritu Santo de Rávena [34], todos ellos fechados en el siglo VI, con dobles volutas, cálices semejantes a los del pórtico de Escalada y reducidos caulículos.

En la Hispania visigoda son frecuentes los ejemplares sin caulículos y con volutas simples. En Al-Andalus la fuerte valoración de los elementos vegetales irá acompañada de la hegemonía del cáliz sobre las volutas y los caulículos, a pesar de que, incluso, en pleno siglo X se seguirán realizando algunos capiteles que imitan literalmente al orden corintio clásico.

5. Espata, pedúnculo y florón

Todos los capiteles de la serie carecen de estos motivos. En el área mediterránea, su desaparición comienza a ser una constante a partir del siglo III [35], por las razones ya apuntadas anteriormente.

[27] Colasanti, A.: *L'arte bizantina in Italia,* Milano, 1912 y obras citadas en la nota 23.

[28] Dimand, *ob. cit.*

[29] De concepción comparable pero menos evolucionadas son las de algunos capiteles de Hornija y Sahagún.

[30] Tagliaferri, A.: *Corpus S.A., X. La diocesi di Aquilei e Grado,* Spoleto, 1981, págs. 215 y sigs.

[31] Existe un capitel en el Museo Arqueológico de León en el que el eje central está ocupado por un trenzado.

[32] Además de la bibliografía citada en la nota 23, puede verse: Severin, H. G.: *Problemi di scultura tardoantica in Egitto,* «XXVIII Corso di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina», 1981, págs. 315-336.

[33] Tagliaferri, *ob. cit.*

[34] Farioli, *ob. cit.*

[35] Pensabene, *ob. cit.,* págs. 235 y sigs.

Las piezas de Escalada, junto con las de Peñalba y Lebeña, ofrecen la peculiaridad de que tal desaparición está recogida por la más elemental coherencia del «orden» clásico, ya que en éste, los tres elementos forman una misma unidad decorativa: el florón surge de un tallo (pedúnculo) que, a su vez, posee brácteas (espata).

Dentro del mundo de la decoración andalusí, se aprecia una tendencia muy acusada a suplantar el florón por una cartela que, a veces, se decora con palmetas, de forma que no conozco ningún capitel con ella lisa.

De nuevo es en el ámbito de influencia bizantina donde podemos buscar paralelos comparables: el capitel de Brescia, ya mencionado, y algunos de Rávena [36], presentan esta misma peculiaridad siempre dentro de los siglos V y VI.

6. Astrágalo sogueado

No es normal, en general, que las piezas romanas posean collarino, sobre todo en el sur peninsular; sin embargo, ya desde los primeros años del Imperio e incluso antes, esporádicamente, aparecen capiteles o conjuntos de ellos con este particular; tal es el caso de algunos prototipos de época augústea [37]. En Hispania, entre los ejemplares más tempranos, podemos señalar uno de Jerez, otro procedente de San Roque, algunos de Zaragoza, Tarragona, Barcelona, etc… Sin embargo, a partir del siglo III, con la dispersión formal del Imperio, van a proliferar capiteles con este elemento. La hegemonía de Bizancio se verá acompañada por la expansión de unos modelos de capiteles que, prácticamente en todos los casos, presentan collarino en alguna de sus diversas modalidades: banda lisa (carácter occidental), moldura tórica (ídem), bandas de palmeta (netamente bizantino) bandas de cordón sogueado, simple o, como en el caso de Esacalada, doble, también llamadas de espina de pez [38], particularmente importantes en los capiteles denominados de «dos zonas» [39].

Dentro de los modelos atribuidos a la tardoantigüedad y a época visigoda [40], es relativamente frecuente encontrar capiteles con collarino, sobre todo en la zona norte: prácticamente la totalidad de las piezas de esa cronología de Asturias y Galicia [41] presentan este motivo; en San Juan de Baños se usa para el mismo fin una pequeña banda lisa. Por el contrario, en Al-Andalus no se conoce ningún capitel con collarino antes de los años finales del siglo XI.

El astrágalo sogueado es sobradamente conocido en la zona asturiana dentro de edificios catalogados en el siglo IX, si bien, su tratamiento técnico es muy distinto del de las piezas leonesas.

Tal vez, el ejemplar más antiguo con este tema sea un cesto de capitel compuesto, conservado en la Iglesia de Sto. Tomás de Toro [42], que muy bien pudo ser realizado entre los siglos IV y V [43] y que, desgraciadamente, ha llegado a nuestros días aislado y fuera de contexto. A partir de él puede seguirse un nexo de unión entre todo el grupo de piezas leonesas; tipológicamente, puede creerse que tras el de Toro cabe citar los tres núcleos más vinculados a los modelos clásicos, localizados, según los datos que conocemos, en San Román de Hornija, San Cebrián de Mazote y Sahagún. El resto de capiteles con collarino sogueado parece ligarse a este último foco mediante un proceso evolutivo que permanece dentro de unos impulsos orientales, cuyos últimos reflejos serían los de Sta. María de Lebeña.

[36] Piezas citadas reiteradamente.

[37] Gutiérrez Behemerid, M. A.: *Sobre la sistematización del capitel corintio en la península Ibérica,* «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología» XLVIII (1982), págs. 25-39; de la misma autora: *El capitel corintizante. Su difusión en la península Ibérica,* «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología» XLIX (1983), págs. 73-93.

[38] Vergara, *ob. cit.,* págs. 80-82.

[39] Sobre estas piezas se dieron cronologías muy tardías: Wackernagad, M.: *Die Plastik des XI und XII Jahrhunderts in Apulien,* Leipzig, 1911; Colasanti (*ob. cit.*) corrigió poco después esta apreciación; a destacar en este sentido: Fevrier, P. D.: *Artes aux IV et V siècles; ville imperiale et capitale regionale,* «XXV Corso di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina», 1978, págs. 127-158, pág. 145, fig. 7.

[40] Núñez Rodríguez, M.: *Estudio estilístico de los capiteles de los siglos V al VII en Galicia,* «Conimbriga», XV (1976), págs. 45-54.

[41] Schlunk, H.: *Los monumentos paleocristianos de Gallaecia, especialmente los de la provincia de Lugo,* «Actas del Coloquio Internacional sobre el Bimilenario de Lugo», Lugo, 1977, págs. 193-235.

[42] Gómez Moreno, M.: *Catálogo de Zamora, ob. cit.,* págs. 74-75.

[43] Ídem, este autor tras considerarla de «la decadencia romana», unos renglones después, la atribuye al siglo X.

7. «Cálato» liso

También esta circunstancia arranca de los ejemplares más clásicos, manteniéndose mientras pervive la tradición helenística. La paulatina disolución tardoimperial afectará al capitel haciendo que se vaya perdiendo el concepto del «cálato» como superficie geométrica (situación plenamente consumada en Hispania en el siglo VII). En los ejemplares asturianos apenas si se puede detectar alguna leve referencia a ese tema. Los de Al-Andalus, fuera de los más clasicistas [44], a los que ya hemos aludido, ocultan el «cálato» bajo la decoración tapizante. No obstante, merece la pena señalar que algunos capiteles, tradicionalmente atribuidos al siglo IX, presentan visibles una parte del «cálato» incluso con labio (en los leoneses nunca existe labio).

8. Talla a bisel con trepanaciones puntuales

La tendencia a simplificar el trabajo de talla de todo tipo de escultura comienza a apreciarse, en la órbita de influencia romana, a partir del siglo III; lógicamente, desde ese momento empieza a dejarse sentir la misma técnica en la realización de capiteles tanto en Oriente como en Occidente. En el mundo hispano-islámico y muy especialmente, por lo que se refiere al capitel, se preferirá la técnica de talla a trépano con fuerte valoración del fondo oscuro. Sin embargo, dentro del siglo IX podemos encontrar algún ejemplar que puede ser relacionado por su tipo de talla con estos leoneses [45], si bien con una organización estructural notablemente diferente. Fuera de estos casos excepcionales, la magnífica labor que acreditan los capiteles de Escalada solamente halla parangón en las mejores tallas paleocristianas y tardoantiguas del sur y noreste.

9. Ábaco (Ver fig. 1)

Una de las características que más individualiza a toda la colección de capiteles leoneses es, precisamente, la configuración del ábaco. Este elemento es uno de los que más ayudan a la hora de determinar la clasificación de una pieza, de manera que, normalmente, cuanto más articulado está tanto mayor es su antigüedad. Los capiteles de época romana presentan una superficie superior similar a la que tienen aquellos que suelen considerarse del siglo IX cordobés (núm. 14). En época visigoda, sin que exista una norma fija, se aprecian dos corrientes: en el sur peninsular suelen mantenerse formas comparables a las de época romana (núm. 12), mientras que al norte la curvatura de los brazos tiende a disminuir. Los modelos islámicos del siglo X recogen nuevamente la tradición clásica (núm. 15) y los asturianos (núm. 13) parecen dar culminación al proceso desarrollado durante el siglo VII, con ábacos prácticamente cuadrados.

En ese contexto general, los capiteles de Escalada pueden agruparse en dos modelos: los del pórtico (números 1, 2 y 3) y los del interior de la iglesia (núm. 10); de manera que mientras los últimos son muy similares a los de Santa María del Naranco, los primeros plantean una configuración sumamente original no exenta del concepto clásico de la articulación. Ábacos semejantes a éstos no son muy conocidos en el mundo mediterráneo si exceptuamos algún caso suelto del capitel copto [46] o del ámbito de influencia bizantina.

10. Consideraciones finales

Como ya fuera puesto de relieve, primero por Gómez Moreno y luego por Schlunk [47], nuevamente hemos podido apreciar las profundas vinculaciones que existen, a grandes rasgos, entre los capiteles del pórtico de Escalada y los prototipos derivados del área de influencia bizantina. Ahora

[44] Torres Balbás, *ob. cit.,* fig. 501.

[45] Ídem, figs. 195196, pieza atribuida al siglo IX desde Gómez Moreno, *Capiteles…, ob. cit.*

[46] Pieza procedente de Saqqarah (siglo VI), Kautzsh, *ob. cit.,* núm. 176 y 837 a; Raspi Serra, J.: *Sculture tardoantiche, paleocristiane ed altomedioevali di Otranto,* «Bull. d'Arte», 1972, págs. 138-143, fig. 27. No me es posible ser más categórico porque las publicaciones que conozco de estas piezas no registran con claridad este particular.

[47] En obras citadas en nota 4.

bien, lo expuesto hasta aquí da pie a recapacitar sobre algunos de los aspectos más significativos:

— Los capiteles estudiados no presentan apenas relación con los hispanoislámicos: ni en el terreno formal, ni en el estructural ni en el técnico. Ello obliga a adscribirlos a una corriente cultural en nada deudora del foco cordobés.
— Su estrecha dependencia de la tradición del orden corintio, tanto en el aspecto formal como en el estructural, hace sospechar que nos hallamos ante ejemplares derivados de los prototipos clásicos. Si además tenemos en cuenta la escasa existencia de capiteles clásicos en la misma zona, habremos de deducir la dificultad de explicar su talla en el siglo X, a través de un fenómeno de «renacimiento» de carácter local.
— No es posible imbricar ninguno de estos ejemplares dentro de la corriente que, arrancando en el siglo IX, dentro del arte asturiano, va a desembocar en los capiteles que, situados en el interior de San Miguel, fueron realizados al mismo tiempo que la parte más significativa de la iglesia [48].
— Todos los elementos unitarios, que aparecen en estos capiteles, cuentan con paralelos dentro del mundo mediterráneo a partir del siglo V.
— Por otra parte, todo el grupo de capiteles corintios de collarino doblemente sogueado [49] aparecen en un área en el que está documentado ampliamente el influjo oriental directo. El sarcófago de Ithacio, los relieves de Saamasas, el capitel de Bamba o algunos de los de San Cebrián de Mazote, fueron realizados bajo ese influjo entre la mitad del siglo V y el año 600 [50]. Tal fenómeno ha sido explicado gracias al interés imperial de controlar la Península Ibérica mediante dos vías bien diferenciadas: la militar, al sur, y la religiosa por el oeste y noroeste [51]. En estas condiciones la vinculación de todo el conjunto de capiteles a un área, que viene a coincidir sensiblemente con los límites del viejo *conventus* de Asturica [52], facilitaría su adscripción a una fase cronológica anterior a la disolución de la organización administrativo-religiosa heredada de Roma, esto es, antes del 711.
— Todos los capiteles de la serie A3 son reutilizados ya que fueron concebidos para estar adosados y ahora aparecen exentos. La relación de proximidad formal entre ellos y los de la A2, unida al distanciamiento que hay respecto a las piezas del interior de la iglesia, atribuibles al siglo X, permite deducir que también esta última serie fue reutilizada.
— De todo ello pueden deducirse dos posibilidades:

a) Que los capiteles de collarino sogueado son el resultado de una corriente cultural profundamente vinculada a fórmulas bizantinas desarrolladas por una población autóctona todavía deudora de la cultura clásica, en un momento próximo a la segunda mitad del siglo VI [53].

[48] Entre los capiteles de la iglesia de Escalada, son reutilizados: los dos primeros exentos de la nave —ambos tardorromanos—, el segundo de la arquería sur (¿siglos VIII-IX?) y tal vez, el cuarto exento de la arquería norte; el resto, incluido el del pórtico, son del siglo X.

[49] El capitel de Cellórigo publicado por MOYA, J. G.: en el *Inventario Artístico de Logroño y su provincia,* Madrid, 1975, t. I, págs. 311-312 y lám. 197, no presenta otros rasgos que le vinculen a la serie considerada a salvo del collarino.

[50] Permítaseme aventurar la hipótesis de que los capiteles de collarino doblemente sogueado de San Cebrián de Mazote participan de la misma corriente que los de Escalada, si bien, probablemente en una fase anterior. Para las otras piezas citadas puede verse el magnífico trabajo de SCHLUNK, H.: *Los monumentos…, ob. cit.*

[51] SAYAS, J. J., y GARCÍA, L. A.: *Romanismo y Germanismo. El despertar de los pueblos hispánicos,* Barcelona, 1981, y a través de ellos: HAMANN, S.: *Vorgeschichte und Geschichte der Sueben in Spanien,* Munich, 1971; DUCHESME: *ob. cit.,* págs. 564 y sigs.; TRANOY, A.: *Contexto histórico del priscilianismo en Galicia en los siglos IV y V,* «Monografía de los Cuadernos del Norte, 1 Prisciliano y el priscilianismo», Oviedo, 1982, págs. 77-81. En base a este último trabajo, podrá plantearse la posibilidad de un núcleo histórico de cierta independencia, al margen de suevos y visigodos, en torno a Astorga que explicaría el carácter de insularidad del grupo de capiteles de collarino sogueado. Otra justificación podría buscarse en el intento de las instituciones suevas de garantizarse el control o, al menos, la neutralidad de la zona de fricción con los visigodos, bastión clave para defender el acceso a las ricas minas de oro leonesas.

[52] DÍAZ DÍAZ, M. C.: *Orígenes cristianos en Lugo,* «Actas del Coloquio Internacional del Bimilenario de Lugo», Lugo, 1977, págs. 237-250; QUINTANA, A.: *Primeros siglos del cristianismo en el convento jurídico asturiense,* «Legio VII, Gemina», León, 1979, págs. 443-474; DUCHESME, M. L.: *L'Eglise au VI^eme^ siècle, París,* 1925; FLÓREZ, H. (e), *España Sagrada,* Madrid, 1787, T. XV y XVI.

[53] Las peculiaridades de los capiteles de collarino doblemente sogueado de la diócesis de Astorga podrían explicarse por su vinculación a una cultura que basa sus cualidades en el aspecto rural de la romanización de esta área. Véase: PALOL, P. de WATTEMBERG, F.: *Carta arqueológica de España. Valladolid,* Va-

b) Que fueran tallados a partir del año 900. En este caso habremos de advertir que para ello fuera posible las piezas de la serie A3 (al menos) y sus semejantes, debieron de ser realizadas para edificios que no se han conservado, obedeciendo a un impulso cultural bizantino del que carecemos de datos históricos y que, de acuerdo con lo que ocurre dentro del mundo mediterráneo, tendría mejor justificación en el siglo XI [54]. Este supuesto nos obliga a citar el máximo escollo con que cuentan ambas posibilidades: la existencia de capiteles de collarino sogueado en Santiago de Peñalba y en Santi María de Lebeña, concebidos unitariamente.

Como el lector habrá ya deducido, quien esto escribe se inclina del lado de la primera posibilidad. No obstante, es de justicia advertir que la dualidad cronológica propuesta repite una problemática común en las zonas de influencia bizantina a la que ya se ha aludido [55].

Enrique Domínguez Perela
Universidad Complutense de Madrid

lladolid, 1974, págs. 51-55, la problemática de época visigoda propuesta en esta obra no se contradice con lo que se ha expuesto. Para completar el panorama: GORGES, J. G.: *Les villas hispano-romaines,* París, 1979; a través de la dispersión de *villae* podemos intuir el nivel cultural de la zona en época tardorromana, incompatible con los escasos restos de carácter religioso atribuidos a la misma fase. Ello todavía es más notable si tenemos en consideración las crónicas de la época o las noticias que poseemos sobre la existencia de comunidades cristianas alrededor del río Esla en fase temprana —ver obras citadas en nota 51— y sus frecuentes alusiones a expansiones monásticas acrecentadas a partir del siglo VI como, por ejemplo, la de Martín de Braga (llamado el «griego»).

[54] Sobre todo a partir de las primeras cruzadas.

[55] Véase especialmente la bibliografía de la nota 39 que recoge un problema muy similar al que plantean las piezas de Escalada.

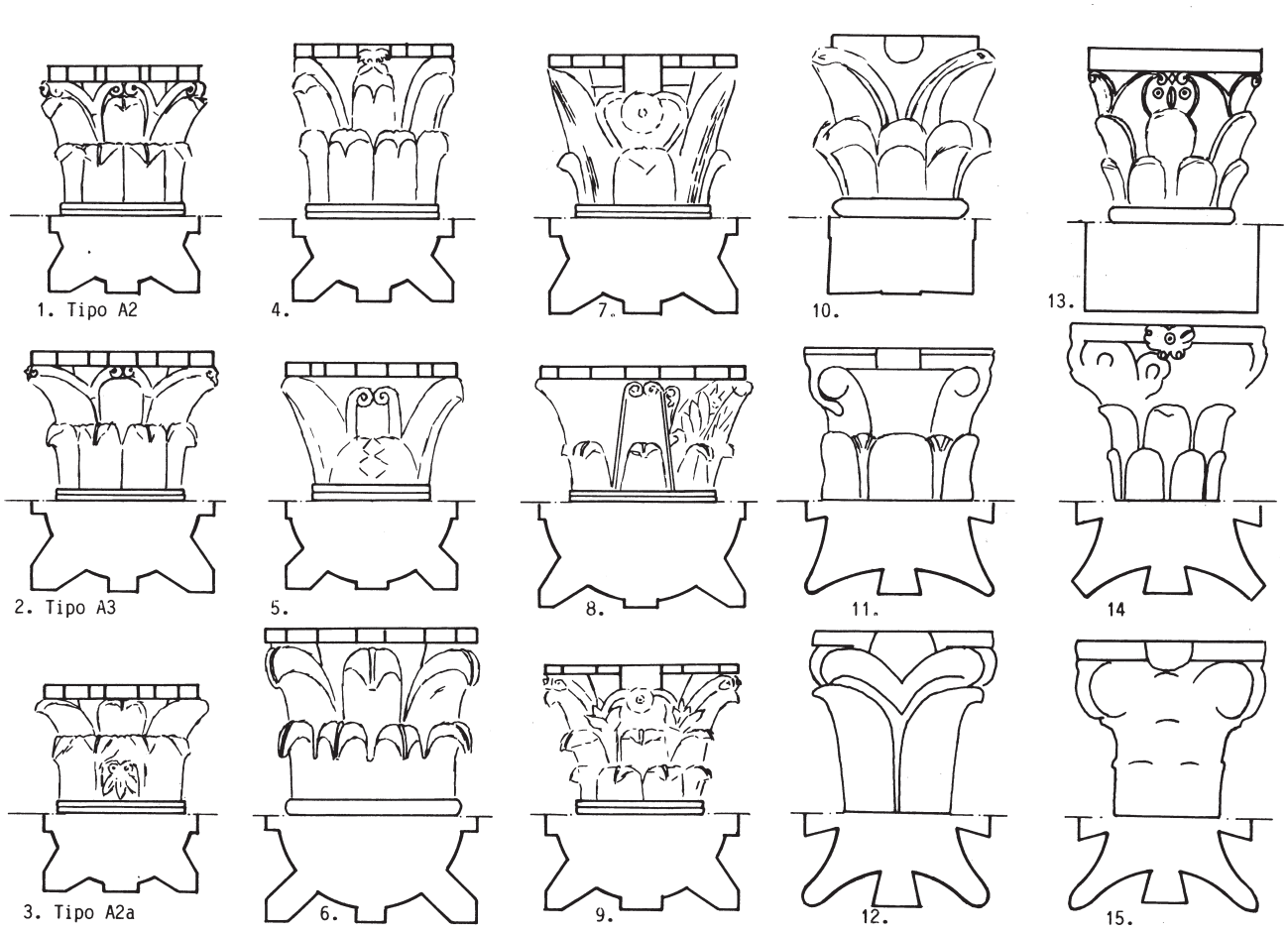


Fig. 1. 1, San Miguel de la Escalada, tipo A2; ídem, tipo A3; 3, ídem, tipo A2a; 4, Ayoo de Vidriales; 5, Morales de Toro; 6, Peñalba (pieza suelta); 7 a 9, San Román de Hornija; 10, pórtico de San Miguel de Escalada, pieza aislada; 11, capitel del Museo Arqueológico Nacional (MAN12) epigrafiada atribuida al tiempo de Abd al-Rahman II; 12, siglos VI-VII; 13, Santa María del Naranco; 14, pieza atribuida al siglo IX (Córdoba); 15, califal.

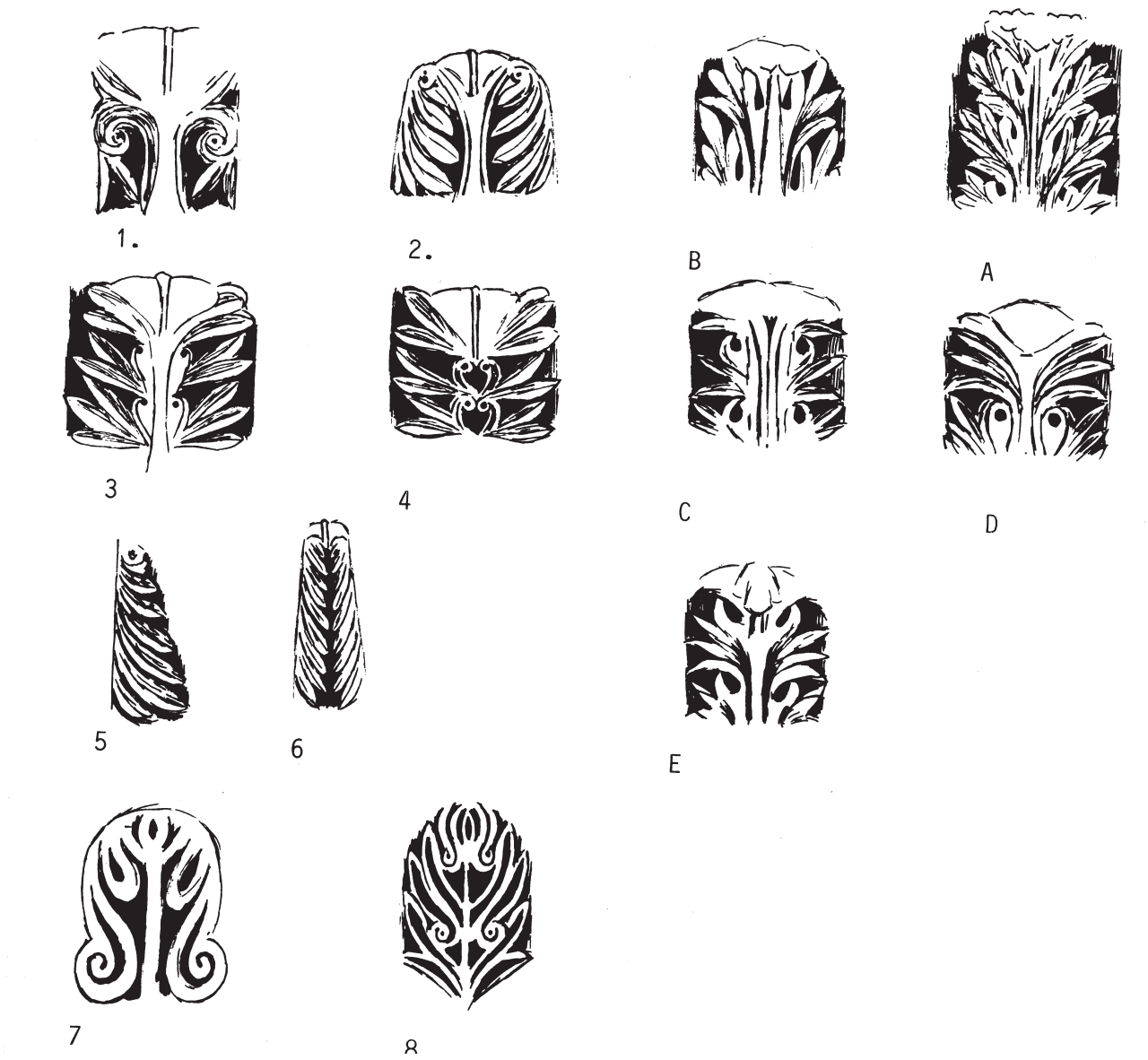
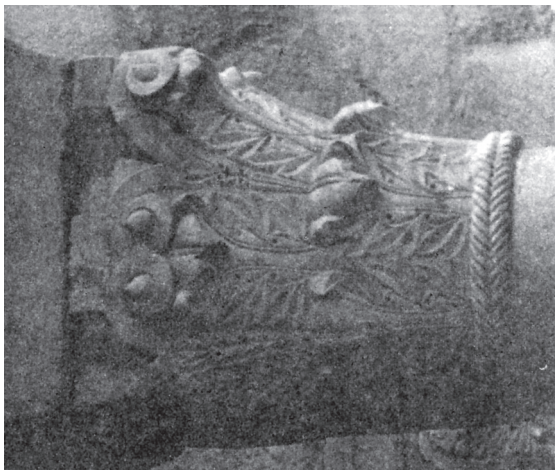


Fig. 2. 1 a 6. Capiteles del pórtico de San Miguel de Escalada. Santa María del Naranco núm. 7. Interior de San Miguel de Escalada, núm. 8. A, Aezani; B., Segóbriga; C, San Salvatore de Brescia; D, Cividale da Friuli; E, cordobés del siglo X.



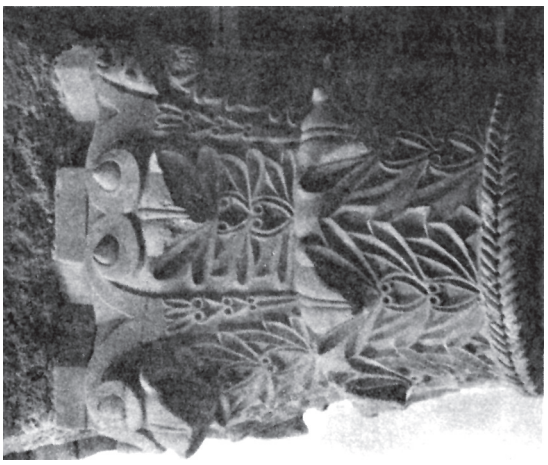
LME23

LME26

LME22

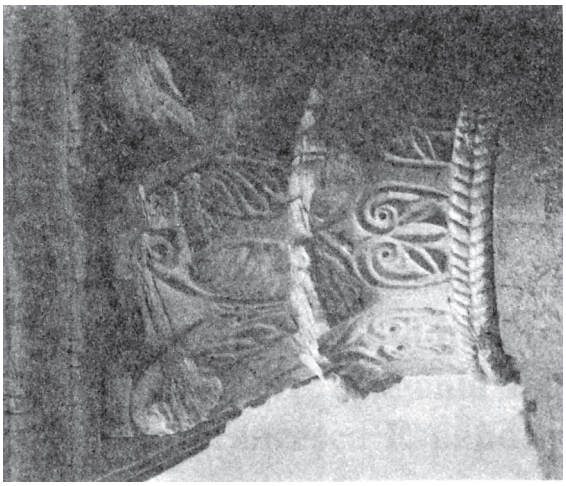
LME25

LME21



LME24

Fig. 3



LME30

LME33

LME29

LME32

LME28

LME31

Fig. 4

Coloquio sobre las ponencias de M.ª Eugenia Ibarburu, Ana Domínguez, Francesca Español y Enrique Domínguez Perela

FITÉ, Frances. Yo quería contestar a la ponencia de Francesca Español, más que nada para ratificar un aspecto que ha tratado de iconografía: el tema del bien y el mal, que nosotros hemos también investigado en los capiteles de la escuela de Lérida sobre todo en la portada de Agramunt (que según sugerencias del Dr. Yarza, podría ser la iniciadora de toda esta escuela). Lo hemos estado investigando y viendo desde un punto de vista de la rivalidad de bien y mal, que se manifiesta a través de las influencias cátaras. Es, por ejemplo, en el momento que en Cataluña llegan también una serie de trabajadores de la zona del Languedoc que estaban influenciados por estas corrientes. Es una cosa que se tendría que investigar, pero que nosotros hemos estudiado en estas portadas porque se ve un proceso diferente al estudiado, por ejemplo, también por el Dr. Yarza en la portada de Covet. Es decir, el sentido centrífugo que había en Covet, aquí se ha convertido en un sentido ascendente de tal forma que esta radicalidad, esta lucha de bien y mal, se sitúa a nivel de capiteles, mientras que en la parte de arquivoltas está representada de una forma totalmente abstracta. Y donde tendríamos que ver, en esta presencia de abstracción, quizás también, las influencias árabes muy vigentes en Lérida.

Bueno, es un tema también a cuestionar, y que he estado investigando y creo que se tiene que seguir investigando.

ESPAÑOL, Francesca. Me doy por enterada.

AINAUD, Juan. Yo quisiera hacer unos comentarios a las dos primeras ponencias. En cuanto a los manuscritos de carácter astronómico, sobre todo, a la ponencia sobre el manuscrito Reginensis 123. Quisiera señalar que me ratifico en lo que ya apunté, colaborando con Don Jesús Domínguez Bordona, en *Ars Hispaniae.* Creo que este manuscrito es barcelonés, esto quizá puede chocar un poco, pero estoy absolutamente convencido de que está hecho en Cataluña, pero no en Ripoll. Evidentemente no se parece en nada, perdón, cuando digo en nada quiero decir en referencia próxima, a los manuscritos de Ripoll bien conocidos y que constituyen un todo muy homogéneo, y que por otra parte tiene todavía dos prolongaciones más: una rama hacia Vic, y una rama hacia Gerona.

Es una letra muy menuda, como habrán visto ustedes por las proyecciones y, en cuanto a la iluminación, naturalmente en blanco y negro esto no se puede ver, el colorido es de una gama muy cálida, un color denso, cosa que no se da en absoluto en los manuscritos de Ripoll. Y conocemos bastantes en que bien el colorido está prácticamente ausente, o se da en tintas muy transparentes, pero no en tintas opacas. Esto, y una serie de cosas más, y, en parte, la comparación con el color, aunque desgraciadamente no con los dibujos del manuscrito del Forum Iudicum Popularis de la biblioteca de El Escorial, me inclina, ya me inclinaba entonces, a considerar que se trata de un manuscrito barcelonés.

Esto no debe extrañar, creo yo, porque los dos manuscritos que he citado no son de tema religioso, sino uno de tema jurídico, el otro de tema astronómico. Y esto creo que encaja perfectamente bien con la problemática de lo que podría ser un

«scriptorium» no eclesiástico en Barcelona. Lo que no excluye la posibilidad de que hubiera también, naturalmente, «scriptoria» eclesiásticos. Las pérdidas son muy grandes en este aspecto. Últimamente el Dr. Mundó ha recuperado, en parte, la identificación de manuscritos de S. Cugat de la primera mitad del siglo X, y todavía cabe esperar mucho de estas cuestiones.

En cuanto a la relación, y en esto cabalgo un poco entre las dos ponencias consecutivas, de la relación con los manuscritos islámicos, creo que, evidentemente, en el caso del manuscrito, que supongo barcelonés, no hay relación directa, pero sí en cambio con los manuscritos alfonsíes. Y, a través de ellos, evidentemente, con la tradición clásica recogida simultáneamente por árabes y cristianos. Me refiero, por ejemplo, a un manuscrito que yo quisiera ver bien estudiado por algún investigador español, es uno de los manuscritos de Al-Sufí, al que la señorita Domínguez ya ha hecho alusión, pero que nos ayudaría mucho a comprender este manuscrito alfonsí, para el cual ella supone una ascendencia almohade. Creo que hay un manuscrito que lo confirma plenamente; es un manuscrito fechado en Ceuta en el siglo XI, el único que yo sepa, con figuras, y que se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Creo que realmente una investigación a fondo sobre este manuscrito nos ayudaría mucho a comprender cuáles son los antecedentes inmediatos, en Andalucía, de la rama islámica del saber alfonsí.

Y finalmente, si permiten, una brevísima alusión a los comentarios de Enrique Domínguez. Estoy absolutamente convencido también, del no arabismo de este grupo de capiteles, entre otras razones porque se da un caso simétrico en Cataluña. En Cataluña hay un grupo de capiteles de tipo netamente califal, aunque en edificios cristianos, en Ripoll y en otros lugares, que realmente son de filiación islámica en cuanto a forma y que no tienen nada que ver con estos capiteles; y en cambio, también en Cataluña, hay algunos capiteles de talla a bisel que pueden presentar un paralelismo, no quiero decir en absoluto que sea una relación directa, con este mundo, que no sé si habrá que llamar post-suevo o algo así, de una parte de estos capiteles de la zona de Astorga o de León.

Domínguez Ana. Bueno, yo agradezco lo que me ha sugerido el profesor Ainaud. Y de hecho, pienso, que algún día tendré tiempo de estudiar ese manuscrito del Vaticano.

Ibarburu, M.ª Eugenia. Yo quería contestar al Sr. Ainaud sobre la atribución a un posible «scriptorium» en Barcelona. Yo realmente le agradezco mucho esta observación, porque no he estudiado este manuscrito desde el punto de vista estilístico, la primera apertura ha sido meramente iconográfica. Pero claro, yo partí de la opinión de Pijoan que decía, que era un manuscrito ripollés. Las razones a que aludía para ello, eran de tipo textual, de tipo estilístico, en ocasiones, porque, realmente, hay un parecido notable entre los colores tan densos, tan opacos, tan oscuros de estas miniaturas, de una parte de estas miniaturas, con unas cuantas también de la Biblia de Ripoll; y esto incluso lo había señalado Neuss anteriormente. Y, luego, hay algunos otros detalles iconográficos que se pueden ver por ejemplo en el Planisferio, que es mucho menos clásico, y si me permiten, más medieval. Y en ese momento, al ser más medieval deja traslucir quizá un cierto sabor local, menos arraigado en lo clásico, que quizá podría relacionarlo, no digo con Ripoll, desde luego es mejor emplear el término: con lo catalán, que con lo ripollés en concreto ¿no? Algún detalle más; por ejemplo la figura de Zetus en este manuscrito deja de ser completamente el monstruo marino de los manuscritos clásicos y se ha convertido en un basilisco, que además tiene un parecido notable con los animales marinos, y los basiliscos que salen en el antiguo mosaico presbiterial de Ripoll que desapareció. De modo que estos pequeños detalles, que realmente no son suficientes como para apoyar sobre ellos una atribución, es lo que ha venido llevando a Pijoan a acercar este manuscrito al «scriptorium» de Ripoll. Pero, realmente, esto está por revisar, como muy bien ha dicho el Dr. Ainaud, y hay un camino amplio en ese sentido, para buscar una atribución más certera, más exacta, siempre dentro de lo catalán.

Domínguez, Enrique. Con relación a lo que me ha comentado, ha puesto usted el dedo en la llaga, porque uno de los detalles sorprendentes de todo este fenómeno que tan mal he expresado, es precisamente que, como ya señaló D. Félix Hernández, uno de los pocos paralelos que existen dentro del mundo del capitel, para ese tipo de palmetas a que yo me refería de la serie pequeña de Escalada, se encuentran precisamente en Cataluña. En mi opinión, éstas, igual que algunas otras piezas del norte de Italia, están más vinculadas a una influencia

bizantina tardía que a una relación directa, porque fuera de ese detalle las relaciones que existen entre las piezas a mí se me escapan.

Palol, Pere de. Yo quiero únicamente hacer una observación a Ana Domínguez. Me ha interesado muchísimo su comunicación, le felicito, pero me han interesado también algunos detalles de los pequeños objetos. Yo no recuerdo si en los estudios de Weiztmann y los demás hay algo sobre estos detalles del manuscrito. Se han fijado que en los dos troncos que encuadran a Andrómeda, el de la izquierda tiene encima un simpulum y una patena, y este simpulum y patena son dos elementos típicos funerarios romanos, que tendrán toda una tradición y toda una continuidad en el mundo paleocristiano con los amtule, en el mundo copto con las patenas litúrgicas, en el mundo visigodo con las patenas y los jarritos litúrgicos. Es decir, ¿no hay posibilidad de buscarle un contexto haciendo relación a la muerte, etc., de estas figuras a través de estos dos objetos? Es simplemente una sugerencia.

Ibarburu, M.ª Eugenia. Me parece una sugerencia interesantísima que desde luego a mí no se me había ocurrido y que se podría relacionar perfectamente con esta idea.

Palol, Pere de. Muy bien. Y en relación a los capiteles, sorpresa, claro. Bueno, sorpresa en la cual hay algunas afirmaciones que me parecen absolutamente justas, y que además me parecen enormemente interesantes. Es decir, el no arabismo o califalismo de este mundo de los capiteles me parece clarísimo, además me parece interesante, porque estamos desmitificando un poco lo mozárabe. Es decir, ya es hora de que los investigadores pongamos las cosas en su sitio y que llamemos al arte alto medieval español: pre-románico, etc., con otras denominaciones que no sean mozárabes; con el término echábamos dentro de un saco una cantidad de cosas que muchas veces no tienen nada que ver con el mundo mozárabe. Esta cosa como primera.

La segunda es que, evidentemente, es un tanto desconcertante. No nos ha dicho la fecha en que ponía estos capiteles; ha dicho que podían ser de estos monasterios, de esta zona lucense-gallega, en fin, del antiguo convento lucense, pero una fecha concreta no se ha atrevido a darla. No ha dicho si eran del V, si eran del VI, supongo estará en la ponencia, pero aquí ha sido mucho más prudente, y, en fin, no nos lo ha dicho de una manera muy clara.

Yo debo decirle una cosa, los capiteles que yo conozco de esta época, de esta zona, no son así, no tienen el collarino de esta manera. Yo no sé si conoce usted los dos grandes, o tres grandes capiteles de mármol que hay en Quiroga, en la provincia de Lugo. En esta zona hay probablemente un centro muy rico de época paleocristiana que ha dado aquella famosa mesa de altar con la inscripción tan interesante, y tan discutida, incluso según nuestro amigo Fontaine, con ciertas reminiscencias de priscilianismo, etc., que probablemente es el conjunto más interesante de esta zona de este momento. Es decir, la hipótesis de la personalidad de este grupo me parece muy correcta, y me parece muy bien. Ahora, me gustaría ver los antecedentes con los cuales se pueden vincular estos capiteles. Debo decirle esto, porque los capiteles del V y del VI, por lo menos, lo que conocemos nosotros son distintos, es decir, el capitel es un poco más bajo, no tiene esta dimensión de altura tan elevada, son capiteles un poco más aplastados, generalmente una sola hiera de acantos, los caulículos son muy esquematizados, evidentemente talla a bisel, etc. En este momento tenemos ejemplos, en la Villa Fortunatus recientemente, y en los capiteles del cimborio de la basílica de Bobalá que se pueden fechar en la mitad del VI. Son cosas de arte provinciano-romano bastante distintas de éstas de allá arriba. Y los que yo recuerdo de Mérida, por ejemplo los de casa Herrera, que podrían ser un antecedente cronológico más o menos parecido, tampoco tienen nada que ver con esto.

Es decir, me parece que se apunta un grupo muy personal con elementos tardobizantinos que no sabemos cómo han llegado aquí, pero que para mí en este momento todavía es muy difícil vincular con lo romano, o lo romano tardío incluso de la misma zona.

Domínguez Perela, Enrique. Bueno, con relación a la fecha, mi propuesta es mediados o segunda mitad del siglo VI. Lo explicaba en la comunicación y lo explicaré un poco más en el texto definitivo. Por un lado es la época en que el reino suevo o la zona sueva parece que se vincula con el planteamiento político de Justiniano en relación a la política que quiere llevar con el reino visigodo, y que han descrito hace muy poco Salas y García. Las fechas que proponía estaban en relación a los dos puntos cronológicos, o a la duplicidad crono-

lógica de materiales que se ponen en relación con Bizancio dentro de la Península Ibérica.

En Escalada hay, digamos, dos grandes bloques de material: uno que está hecho al efecto, y otro que es reaprovechado. Entonces, la cronología se imponía buscando ese momento en que sabemos que existe, muy documentada, una influencia bizantina, precisamente en el siglo VI. O sea, era un poco por exclusión.

Me habla usted de los paralelos. Efectivamente, hay una serie de piezas en la zona gallega que tienen nuestras características, algunas de las cuales fueron publicadas hace muy poco. Pero yo entiendo que es otro núcleo. Para mí es un núcleo regional que estoy metiendo en una época que, desde un punto de vista pragmático-científico habría que ampliar todavía más, porque lo que yo no he dicho aquí hasta ahora es que me parece que hay tres o cuatro capiteles, que yo sepa, en toda la Astúrica, de época romana. O sea, que no hay una tradición local, y eso sería otro de los componentes con que yo llego a este planteamiento de hipótesis. Precisamente, que no existe una tradición clásica local en el mundo del capitel, y ¿cómo justificar la aparición de un modelo tan clásico en el siglo X? Es muy difícil.

Palol, Pere de. Yo le recomiendo que vea los capiteles de Quiroga y los compare. Son unos capiteles de mármol grande, de una factura extraordinaria que iría con un conjunto. Quiroga es un sitio donde habrá que hacer algún día excavación, porque sospecho que es un centro de época paleocristiana, o de época visigoda, enormemente rico e importante.

Mateu, M.ª Dolores. Hago una pregunta dirigida a M.ª Eugenia Ibarburu referente al Vaticano 123, en relación a la sugerencia que ha hecho el Dr. Ainaud. ¿Has estudiado desde el punto de vista paleográfico la morfología de la letra?

Ibarburo, M.ª Eugenia. No, por ahora no he iniciado ningún estudio paleográfico que nos permita precisar un poco más la procedencia. Yo he partido meramente de las ilustraciones, al principio. Esto naturalmente requiere continuar un estudio más amplio que toque cuestiones paleográficas y estilísticas. Y, además, pensaba evidentemente, recurrir a la Dra. Mateu en este sentido.

Esteban, Juan Francisco. Una duda que quería plantear a M.ª Eugenia Ibarburu. En la afirmación que haces de que Auriga ha cambiado de sexo. Creo que a lo mejor merecía la pena revisar el comentario, entre otras cosas porque quizá a mí la vestidura no me parece exactamente de mujer, sino que más bien lleva una clámide corta como las que aparecen en muchos luchadores de la época. Pero también quiero puntualizar una cosa: yo no sé si el texto de Arato de esa época, ha tenido transmisiones o no; conozco los textos de Higino del siglo XVI que, más o menos, supongo, será lo mismo. Entonces, en Auriga me parece recordar, y estoy hablando de memoria, porque es una constelación entre forma pentagonal que tiene cuatro estrellas de segunda magnitud y una de primera magnitud, e Higino dice que tiene dos estrellas en el pecho. Y luego hemos visto otros comentarios. Quizá esas curvas aparentes en los femeninos no sean más que para indicar las posturas de las estrellas del pecho.

A Ana Domínguez sobre lo mismo. Bueno, hay algunas afirmaciones que me parecen dudosas. De los libros incunables, quizá las ediciones más importantes son las de los libros astronómicos de Alfonso X el Sabio. Hasta 1520, exactamente, es el libro más tenido en cuenta. En todos los cálculos astronómicos se cita siempre, no se pierde en absoluto la tradición. Quizá interese más la letra que la ilustración. Tengamos en cuenta que durante el siglo XV Italia tiene una tradición de humanización impuesta en el Renacimiento, de la iconografía astronómica que España no ha podido desarrollar. Es por eso por lo que las ilustraciones de Higino se utilizan en España tempranamente; pero es que cuando Higinio se utiliza en España, de algún modo en Italia tiene una tradición enorme. De Higino, hay hasta doce ediciones en Italia, en Ausburgo, y ninguna en España hasta 1480, pero a partir de 1520 fundamentalmente. Por eso dejan de usarse ya los libros astronómicos de Alfonso X el Sabio, es decir, que no es que España o los reyes españoles hayan planteado un poco sustituir a Alfonso X el Sabio por Higino, me parece a mí, sino que más bien es un cambio de moda.

Domínguez, Ana. Bueno, no sé qué entiendes por libros astronómicos de Alfonso X el Sabio, porque lo que se sigue utilizando son las tablas alfonsíes, que son unas tablas que tienen cómputos sobre las constelaciones o los planetas, y que fueron revisadas en las versiones más conocidas en París y en Inglaterra, por Juan de Sajonia, por Jean de Mur, y se imprimieron las primeras ediciones en Venecia en 1482, y se siguen imprimiendo en

el siglo XVI. Eso son las tablas alfonsíes, y ese es uno de los aspectos de la obra astronómica o astrológica de Alfonso X.

Las pinturas de Fernando Gallego en Salamanca, posiblemente inspiradas en Higino. Pudieron inspirarse en un texto italiano, y además fueron un encargo de la universidad, y, de alguna manera, del clero, no exactamente los reyes. Y conozco de Salamanca un manuscrito, que se encuentra en Oxford, que está publicado en el catálogo de la Bodleian, cuyas constelaciones no son las de Alfonso el Sabio, pero tampoco son las de Gallego. Hay series y series de manuscritos con unas iconografías bastante complejas. Los códices que se copian en el siglo XVI con miniaturas, no son las tablas. Las tablas alfonsíes que se encuentran en la catedral de Toledo no tienen ilustraciones, tienen texto, tienen los datos, pero no las miniaturas.

Ibarburu, M.ª Eugenia. Sobre esta cuestión del problemático sexo del Auriga, yo seguiría inclinándome por una representación de sexo femenino. Incluso, comparando la manera de representar por ejemplo a Casiopea, es muy similar a la del Auriga. No rechazo otras posibilidades, claro está.

Cirlot, Lourdes. Me interesa plantear una cuestión a Eugenia Ibarburu, y es el hecho de que yo he percibido en la primera obra que has pasado en diapositiva en torno al tema de Perseo, una influencia en relación con Mitra Tauróctonos. El personaje de Perseo adopta para mí, la misma postura, la misma túnica, la posición avanzada, los brazos elevados: uno sosteniendo un arma tal y como Mitra aparece cuando mata al toro, tanto en representaciones pictóricas, como en representaciones en relieve de época romana.

Entonces, lo que quería plantear era si existía realmente una posibilidad de relacionarlos iconográficamente, y ese tema se puede comprobar o no.

Ibarburu, M.ª Eugenia. No he encontrado ningún texto, ningún autor que relacione a ambos. Yo dudo mucho en principio porque no veo tan similares las actitudes y los gestos.

Cirlot. Lourdes. Incluso lleva el gorro frigio, como tú bien has dicho.

Ibarburu, M.ª Eugenia. Si, lo que pasa es que este gorro es compartido por gran cantidad de personajes de aquel momento. Se podría estudiar esta cuestión. Hasta ahora no he encontrado ninguna referencia a esta posible relación.

Cirlot, Lourdes. Gracias.

Moralejo, Serafín. Quería en primer lugar felicitar a todos los ponentes por cuanto de interesante aquí ha habido, y tengo unas cuestiones, para todos.

En relación con el tema de Alejandro, Francesca Español. No he podido leer el texto, no he tenido tiempo, pero supongo que ya estará resaltado en él suficientemente, que los Alejandros españoles, son peculiares en relación, digamos, con los más conocidos con una derivación clara de modelos bizantinos, etc. ¿no? Y, entonces, independientemente de la interpretación y de la posibilidad grande que existe de que sean Alejandros, como el caso del de Soria, al ser coronado, pienso en la posibilidad de contaminaciones con otras fuentes. Por ejemplo, el de S. Pedro de Soria y alguno más de una familia parecida, con el personaje sedente, los grifos separados de él, y tomando por el cuello a los animales, me ha recordado un tema que, dentro del románico español creo que aparece por primera vez en Santiago. Es un personaje tomando a unos gansos por el cuello y de origen vagamente oriental, y esto, se ha repetido, me parece que en S. Andrés de Ávila. Esto se relaciona, por otro lado, con motivos en cimacios de Moissac, y pienso si aquí no habrá confluido con el tema de Alejandro el de los Arimaspes peleando con grifos que en la Edad Media pudieron ser bien conocidos a través de estatuas toracatas que suelen representar este motivo: un personaje en el centro entre dos grifos. A uno lo sujeta por el cuello, y contra el otro suele esgrimir una espada. Me parece posible esta confluencia de fuentes. En la Magdalena de Tudela, concretamente, era, esto me pareció, más cercano.

Luego, he encontrado muy sugerente la relación entre el Herodes de Sta. María de Carrión y el tema de Alejandro. Al principio me sorprendió un poco; me quedé más tranquilo cuando se decía que era un trono, y hay algunos tronos así. Pienso ahora en algunos bastante estrafalarios del Liber Testamentorum de Oviedo donde, lo que podrían ser en un principio unas cabezas de león y unas patas para las patas del trono, se desarrollan y parece que las figuras de las reinas o reyes asturianos van sentadas en leones. Entonces, estimo que, sin excluir la posibilidad de una alusión al tema de Alejandro, en principio hay que considerar a aquello como un mueble. Si no recuerdo mal, además me parece que en esos animales de Carrión se invierten las relaciones normales de hibridación del grifo, porque

son más bien las cabezas las que tienden a leonino y los cuerpos los que tienden a ave. Esto habría que verificarlo. En todo caso, si fuera posible esta interpretación de que es un trono, pero al mismo tiempo subyacente, hay una alusión casi subliminal a Alejandro, lo encuentro muy interesante y lo compararía, pues, con otro de los temas de nuestro coloquio, y es el tema relaciones literatura-arte.

Las veces que en la literatura medieval, como en la antigua, se recurre a la ékphrasis, a la descripción de una obra de arte. Y entonces, venimos a tener como el cuadro dentro del cuadro, la obra de arte dentro de la obra de arte, ¿no? Pienso por ejemplo, que Chrètien de Troyes lo utiliza mucho. El héroe sube al caballo; entonces Chrètien describe la silla del caballo, y en la silla del caballo está la historia de Dido y Eneas. Es el drama de amor, dentro del drama de amor. En fin, un recurso que casi nos parecería hoy de vanguardia, pero que era muy medieval. Y en el mueble de Herodes tendríamos un poco esto, igual que en la silla de Chrètien: está contenida la pequeña historia de otro soberbio que es Alejandro. Sería muy interesante, porque Herodes allí está, evidentemente, como ejemplo de soberbia, y es curioso que Alfonso el Batallador de Aragón, que ocupó Carrión, es llamado por la Compostelana, un nuevo Herodes. Y luego, los gallegos y Gelmírez lo engañaron como los nuevos magos a Herodes. En fin, sería curioso comprobar si puede haber alguna relación.

Bueno, en cuanto a la ponencia relativa a los capiteles, es un tema que no conozco suficientemente, pero para mí la doctrina canónica es un magnífico trabajo de Schlunk en Spoletto por los años 60. Yo lo veía bastante claro. Incluso dentro de un mundo como es el mundo pre-románico llegaba a fijar fechas bastante precisas. En Escalada, en el interior, no hay ese tipo de capitel; entra en cambio en el pórtico en unas fechas posteriores. Y luego sigue bastante bien la evolución y la degradación de este tipo de capitel, me parece que incluso hasta Lebeña. Entonces a mí me cuesta creer que estos capiteles se puedan envejecer hasta el siglo VI. Me cuesta muchísimo creer porque se me desmonta un siglo que creíamos conocer relativamente bien, y me parece que habría que mostrar esos paralelos bizantinos. De hecho, Schlunk ya suponía una filiación bizantina a partir de modelos que señaló en Wamba, en Toledo, capiteles de tipo teodosiano, y aquello sería un desarrollo local a partir de esos prototipos.

¿Llevar esto al mundo Suevo? Yo vengo de la tierra de los suevos, pero la incidencia de lo suevo como para crear una cultura definida es, me parece, un poco peligroso, porque, naturalmente, en el campo de la historia del arte puede ocurrir cualquier cosa, y el azar tiene mucha parte de juego, como es un azar por ejemplo que en Wamba hubiera ese capitel que consideraba Schlunk como uno de los posibles modelos. Ahora bien, hay testimonios de otro orden, arqueológicos, en sentido más amplio, o por ejemplo linguísticos, de toponimia y todo esto. En fin, un gran especialista en esto como Piel, ha señalado en el mundo galaico y del norte de Portugal, muchísimos más componentes visigóticos que suevos, es decir, que apenas nos queda nada. Llevar incluso esto más hacia zonas incluso de la meseta, y que, en cambio, donde estaba la corte de los suevos no haya quedado ningún capitel de este tipo lo encuentro un poco arriesgado.

En cuanto a Ana Domínguez. Celebro la hipótesis de que este manuscrito tenido hasta ahora, y además con un papel capital en Europa, como el primer ejemplo en el mundo cristiano de un conocimiento de la iconografía astrológica islámica, que este manuscrito, digo, atribuido al mundo de Federico II, se lleve ahora al de Alfonso X. Ahora bien, una pregunta, no una objeción, sino una pregunta. Entre la imagen del manuscrito ya alfonsí es seguro, y las imágenes del manuscrito de Praga de la corte de Wenceslao, casi siempre iban las coincidencias entre el manuscrito de Wenceslao y el de Sevilla, y era el alfonsí el que se apartaba totalmente de otro alfonsí, en algún caso llamativo como por ejemplo la «sagita», ¿no?, la saeta que se copia, pero con una literalidad extraordinaria en lo de Wenceslao. Habría entonces que plantear la cuestión de la fortuna europea, de por dónde llegó a la corte de Wenceslao. Bueno, esa es una pregunta.

Y la otra, una observación en cuanto al extraño objeto en relación, me parece que era con Perseo. Yo creo que eso es simplemente una hoz dentada, como eran las hoces…

Domínguez, Ana. Hércules.

Moralejo, Serafín. Oh! era de Engonas, sí, de Heracles, bueno. Es una hoz dentada que se ha reinterpretado como cimitarra, y en realidad dentadas son todas las hoces y guadañas.

Bueno, y en cuanto al delfín, ya has llamado la atención sobre ese naturalismo extraordinario. Yo,

no sé si hay aquí alguien que conozca más zoología, a mí me recordó mucho a un esturión, incluso con un tipo de aletas que tenía hacia la cola. En España podría haber esturiones, hasta hace unos años había.

ESPAÑOL, Francesca. Respecto a la originalidad de los modelos hispanos, o mejor, de éstos en relación al episodio de la leyenda de Alejandro, yo he contado con un trabajo previo, muy amplio, de una historiadora del arte italiana: Chiara Settis-Frugoni que disponía, a su vez, de numerosos trabajos parciales. Realmente el tema de «Alejandro ascendiendo al cielo» ha sido muy popular entre los iconógrafos y ha habido trabajos relativos a su repercusión en Inglaterra, Francia, Alemania, el mundo bizantino, etc.

Si partimos de este amplio espectro de ejemplos ya conocidos, es evidente que los hispanos presentados por mí no se ciñen demasiado al modelo típico, es decir, al Alejandro visto frontalmente, flanqueado por dos grifos que de algún modo sostienen el artilugio sobre el que se sienta el monarca coronado, quien, a su vez, aguanta con sus manos dos varas en las que están ensartadas sendas piezas de carne. Es evidente que nada de lo que he presentado se parece decididamente a esta imagen. No obstante, entre los ejemplos franceses que estudia Chiara Settis-Frugoni, hay uno que ella identifica como una «Ascensión de Alejandro», al que discutiblemente da sentido positivo. Se trata de la composición que preside uno de los tímpanos de Oloron Sainte-Marie. Ese mismo esquema aparece en San Pedro el Viejo de Huesca y también responden a él sendas imágenes de San Pedro y Santo Domingo de Soria. Es discutible, posiblemente, la identificación del tímpano francés, porque los restantes ejemplos documentados allí responden muy directamente a la imagen «canónica» que he descrito anteriormente (aunque, a pesar de todo nunca una imagen es igual porque, con el tiempo, va evolucionando). Por ejemplo, entre los «Alejandros» franceses lo que tenían que haber sido siempre grifos se transforman en águilas por una modificación del texto literario que sirve como base. En definitiva, todos los ejemplos hispanos que presento, eran, de entrada, quizá discutibles, pero justamente su presencia en determinados contextos y su coincidencia con ciertos asuntos, me ha confirmado que iba por el buen camino.

Después había otra cuestión planteada, evidentemente la composición que encontraremos en gran parte de las imágenes españolas identificadas como Alejandro, excluyendo quizá las que aparecen en Sant Martí Sarroca, aquí en Barcelona, y en la Magdalena de Tudela, responden a un esquema que podría haberse transmitido perfectamente exento de contenido mediante el comercio de telas, ya que se trata de un tipo de decoración que se usa mucho.

Había otra cuestión planteada. En lo que atañe al sillón de Herodes, yo incluí esta imagen de Carrión porque me pareció un ejemplo interesante ya que los dos personajes tenían carácter negativo. Además el trono muestra, sobresaliendo en su parte superior, la cabeza de sendos grifos. Yo casi afirmaría que se trata de un «faldistorium». Si consideramos, por tanto, las características de éste, el que Herodes aparece visto frontalmente, con uno de los cetros, además, en alto, pues bien el esquema responde con cierta exactitud a la imagen genuina de «Alejandro ascendiendo a los cielos». Yo no planteo, ni siquiera insinúo, que se trate de un Alejandro, pero pienso en una posible contaminación, quizá en una lejana utilización de un modelo común…

En cuanto a la presencia de grifos, a la colaboración de los mismos en la ascensión del monarca, ya dije antes que no siempre se mantienen, que pueden aparecer también águilas. Por esta misma flexibilidad del tema he incluido un ejemplo en el que ni siquiera encontramos águilas sino leones. En uno de los capiteles de la parroquial de Agüero vemos un personaje coronado, sosteniendo dos varas con sendos remates circulares, flanqueados por leones. Yo no sé si en este caso podemos decir aquello de «es un mal maestro», estamos ante un señor bastante torpe (porque además ocurre) y no sabe reproducir grifos, ni tan siquiera animales voladores… Lo que es obvio es que no hay confusión posible respecto a un Daniel en el foso de los leones, por ejemplo.

DOMÍNGUEZ PERELA, Enrique. Bueno, en primer lugar, he planteado una hipótesis, y lo he querido plantear en forma de hipótesis independientemente de que yo esté convencido de que es mucho más razonable fecharlo en el VI que en el siglo X. Por eso precisamente lo he traído al debate, para que se me dieran opiniones que contrarrestaran eso. Entonces yo tengo que hacer de abogado del ángel, y los demás de abogado del diablo.

¿El problema histórico?, pues efectivamente, pero yo el problema histórico lo veo situando esas

piezas en el siglo X, no en el siglo VI. Por varias razones, porque yo no lo trato de ligar a los suevos, he dicho en época sueva, y el planteamiento cambia mucho porque casualmente la zona en la que se distribuyen estas piezas se sitúa en una zona fronteriza entre los teóricos dominios territoriales visigodos y los correspondientes suevos, pero sobre un sustrato social (y ahí la vertiente histórica), muy, muy romanizado, pero romanizado en el Bajo Imperio. Recuerdo que Borges decía que era una zona de altísima concentración de villas. Entonces, en esas condiciones es posible entender que aparezcan unos modelos con tradición clásica tan fuerte, tan considerable, que en ciertos aspectos superan incluso al clasicismo o al «renacimiento» de época califal, porque son unas piezas que mantienen de la tradición clásica la organización del ábaco, y eso es muy importante, y hasta ahora es el elemento que viene utilizándose para datar las piezas. Entonces, en esas condiciones, vincularlo a los suevos no, vincularlo a la diócesis de Astorga en época sueva, que es muy diferente. En ese sentido tenemos referencias históricas abundantísimas con relación a la actividad religiosa de esa zona, y tendría que haber iglesias. La cuestión es esa, pero, entre elegir esa hipótesis, o asociar este material a unas comunidades que vienen de Córdoba y que traen unos modelos nadie sabe cómo (efectivamente fue lo que dijo Schlunk, que luego pulió la hipótesis en un trabajo en el año 72, pero que básicamente venía diciendo lo mismo). Ligarlo a unas comunidades que vienen de Córdoba sin que para nada se empleen, ni técnicas cordobesas, ni modelos formales cordobeses, ni nada cordobés, porque únicamente el canon cúbico y las palmetitas pueden tener alguna relación con lo cordobés. En el caso de Escalada concretamente sí, las piezas son sensiblemente cúbicas, el mismo tipo de Córdoba, pero es que el resto de las piezas que hay de esa misma familia no son cúbicas, sino que son de proporciones romanas y de época visigoda. O sea que, históricamente, yo veo muchísimos problemas en atribuir eso al siglo X. Es que o no vienen de Córdoba, y por lo tanto no son mozárabes, o no sé de dónde vienen. Y la vinculación con Bizancio es perfectamente conocida. Las piezas de Wamba, de Toledo, el sarcófago de Itacius, no vienen por casualidad. La hipótesis que plantea Schlunk a mí me parece perfecta e impecable. Efectivamente había una vinculación directa a través del mar, eso lo dijo Schlunk, y lo publicó me parece, en el congreso de Lugo, creo.

El tema creo que permite muchísimas más versiones, pero, en este sentido me interesa dejar muy claro que yo veo los problemas históricos atribuyendo los capiteles al X, y precisamente en el caso de Escalada porque ahí existe material que es de una concepción técnica formal y arquitectónica que parece que entra dentro del X; y otro que es radicalmente distinto y que está mucho más vinculado a modelos bizantinos. No puedo entenderlo precisamente en el X, pero en el VI, sí.

Domínguez, Ana. Voy a tratar de contestar.

En primer lugar, quiero decir que esto complementa lo que llevé al congreso de Viena donde establecía esa relación entre los manuscritos, digamos, tablas de constelaciones de Tolomeo, verificadas por Alfonso el Sabio. Existe un manuscrito en Berlín, copia latina del siglo XIV, que da este título a esa serie, a esta tabla de constelaciones. Todos esos manuscritos latinos, como ha dicho Moralejo, son los que realmente copian ese supuesto modelo almohade sevillano, mientras que las obras propiamente alfonsíes lo recrean, lo varían. Entonces, la hipótesis es que los comienzos del reinado, en 1252, fecha que tiene ese manuscrito supuestamente sevillano, se establece una tabla científica (el texto es de Gerardo de Cremona), unas nuevas ilustraciones inspiradas en Sufí. Enlazo con la corte de Bohemia, está publicado porque realmente he recogido unos artículos aquí y allá. Un primero de Alfonso X, Otocar II de Bohemia, heredó. Hay un códice que perteneció a Otocar II de Bohemia, donde aparecen esas ilustraciones, y luego digamos, seguiría en la corte de Bohemia, con ese manuscrito de Wenceslao II y otros probablemente italianos. En fin, hay una relación publicada, establecida. Entonces yo he unido, digamos, esos datos, más los que me ha proporcionado el estudio del manuscrito supuestamente de Federico II. Entonces de ese manuscrito supuestamente de Federico II hay un autor hipotético. Hay que pensar que son manuscritos a veces un tanto secretos. No se cita, ni a Federico II, ni a Alfonso X, aunque de hecho, indirectamente, sí se cita a Alfonso X. Se dice que hay estrellas que fueron verificadas en Sicilia en época de Guillermo II, pero también se menciona a Alfonso X, y eso sería un dato heredado, luego la copia de ese manuscrito del siglo XIV menciona la Tabla de constelaciones de Tolomeo verifica-

das por Alfonso X el Sabio. Y la edición impresa de esas tablas alfonsíes o alfonsinas sin ilustración, menciona continuamente a Alfonso X rey de romanos, y el texto coincide con el de esta tabla de las constelaciones. O sea que habría esa serie latina con una iconografía, con unas miniaturas de los comienzos del reinado del rey, con una herencia de la ciencia antigua, y luego lo que se reelabora sería el original alfonsí.

Quizá lo he expuesto muy deprisa pensando que ese texto mecanografiado se había leído. Quizá quedaron bastantes cosas confusas que espero se aclaren cuando se haga la publicación con la bibliografía adecuada.

Agradezco lo del esturión o delfín. La verdad es que frente al monstruo abstracto y rarísimo de los manuscritos de la serie latina, hay como un esfuerzo de naturalismo que es, digamos, lo más evidente.

YARZA, Joaquín. Yo quería hacer dos o tres pequeñas preguntas. La primera a Eugenia Ibarburu. Más que una pregunta es tal vez un comentario. A mí me ha llamado un poco la atención, quizá no se lo comenté a ella anteriormente, el hecho de que precisamente los dos manuscritos que, desde el punto de vista de la organización de la temática, parecen aproximarse más al manuscrito que ha sido objeto de su ponencia, son dos manuscritos que vienen de S. Marcial de Limoges. Y, es más, de los dos, uno, el seudo-Beda, se ha clasificado, como del siglo XI (el Vaticano, Latino 5239). Pienso que, recientemente en el trabajo de Gaborit-Chopin se clasifica un poco anteriormente, hacia 950; y el otro es el de Adhemar de Chavannes, que es de las fechas que se han dicho aquí. Pienso que este cambio de fechas podría tener cierto interés, porque da la impresión de que en S. Marcial de Limoges se está copiando durante bastantes años este tipo de ilustraciones. Entonces, la pregunta mía es si crees que podría haber algún tipo de relación de modelos entre los manuscritos de Limoges y el manuscrito de que se está tratando aquí en la ponencia.

Respecto a Ana Domínguez quería hacerle dos otras observaciones. Ha dicho que las pinturas de Fernando Gallego derivan de Higino. Yo me figuro, de todos modos, que estará de acuerdo en que no derivan del modelo gravado que se había presentado como tal, sino que se refiere a la tradición de Higino; y además que están mucho más próximas concretamente al ejemplar manuscrito de Salamanca de la Bodleian Library.

Y la otra pregunta, se refiere a que ha aludido al hecho de que en la corte de Wenceslao, debido al carácter hermético de algunas de las imágenes, éstas no se han entendido y por eso no coinciden con los nombres. No sé si es ésta la afirmación que se ha hecho. Yo me pregunto si no es concretamente todo lo contrario, que, precisamente la corte de Wenceslao, sobre todo a partir del momento en que pierde el imperio, es una corte donde el propio emperador favorece todo tipo de esoterismos, todo tipo de imágenes simbólicas, de imágenes ocultas, y que también en este sentido sería muy raro que no hubiera entendido esto la gente que trabajaba para él.

Y, finalmente, respecto a Domínguez Perela sólo quería indicarle que yo soy, como me parece que la mayoría de los que hemos hablado aquí, completamente partidario de que la palabra mozárabe, es muy poco apropiada para nombrar este arte altomedieval español. Pero que, en el caso concreto de Escalada, ha aludido continuamente a Córdoba; claro, es explicable porque es una de las pocas iglesias de la que sabe que los monjes vienen de Córdoba. Pero concretamente, además, recuerdo que se ha hablado de dos etapas constructivas en S. Miguel de Escalada, y la segunda corresponde a estos capiteles. Entonces Córdoba está ya más lejos, ¿no?

IBARBURU, M.ª Eugenia. Bueno, es evidente que cualquier trabajo de este tipo iconográfico se enfrenta siempre con la necesidad de manejar gran cantidad de ilustraciones. Ese es el principal problema, y no siempre se dispone de tantas como se quiera. Digo esto, porque a propósito de estos dos manuscritos, las ilustraciones de que tengo noticia cierta me coinciden precisamente con el *Reginensis,* y precisamente en aquellas escenas suyas más especiales, más características, más raras: la de Andrómeda y la de Hércules. De modo que es esto lo que me llamó la atención sobre estos manuscritos y no sobre otros, porque tanto nuestro manuscrito como éstos compartían esas extrañas características. Ahora bien, de ahí a determinar una mayor dependencia, por ahora no puedo, mientras no tenga una mayor información, más completa sobre la totalidad de ilustraciones de estos códices. Simplemente he señalado eso, la posibilidad de un origen francés para nuestro modelo, y, a este respecto, este hecho. En Limoges se ilustraban manuscritos que comparten con el nuestro estas extrañas peculiaridades. Nada más.

Domínguez, Ana. Bueno, en primer lugar me parece que de la Bodleian yo me refiero a un manuscrito distinto, un manuscrito de Higino, es un manuscrito procedente de Salamanca, un autor diferente, unas constelaciones rarísimas, yo lo vi, y… ¿es el mismo o no?, pienso que quizá no. Yo no conozco exactamente la relación entre las pinturas de Salamanca e Higino. Los manuscritos astrológicos son como las cerezas en un cesto: empiezas a sacar y salen cosas increíbles.

Yarza Joaquín. No, ¿me permites? Yo lo que he dicho es que tú en dos ocasiones has hablado de que las pinturas de Fernando Gallego están dentro de la tradición de Higino. Yo he visto las pinturas de Salamanca, los grabados que se han presentado en el trabajo de Sebastián, y, efectivamente, hay bastante similitud. Pero hay una serie de diferencias. El manuscrito de Salamanca del que hablo, por supuesto no es de Higino. Creo que es el mismo que tú dices, y es bastante raro, lo que pasa es que, por lo menos las imágenes que yo he visto, que no son todas, son bastante más próximas a Fernando Gallego, me ha parecido que las de Higino que señalaba Sebastián. Era por ahí por donde yo iba.

Domínguez, Ana. Ya, bueno. Pues, digamos que en Salamanca hay unos planetas en carros que no tienen nada que ver con los planetas alfonsíes más paganizantes. En fin, son un poco hipótesis no suficientemente demostradas, pero para hacer camino. Y luego, el manuscrito de Wenceslao II no se terminó, no hay todas las constelaciones se pusieron, seguramente repugnada en algún momento determinado, incluso se había perdido el nombre, o se había perdido la tradición. Bueno, en fin, no lo sé tampoco.

Domínguez Perela, Enrique. Nunca había pensado que el punto más débil que tengo pudiera haber sido utilizado a mi favor, y es que si eso fuera cierto entonces hay que retrasar la cronología de Peñalba. O sea que ahí algo falla. O son todas anteriores o son todas posteriores. Y si llevamos Peñalba al siglo XI, entonces sí que complicamos las cosas. Sí, porque es que los capiteles de Peñalba son todos prácticamente idénticos a los más occidentales del pórtico de Escalada, y eso sí que no tiene vuelta de hoja. La diferencia que hay creo que es, que, en una, el cáliz desaparece y en la otra hay un cáliz muy pequeñito. ¿Por qué tan temprano?, pues bien, efectivamente porque me resulta muy difícil entender cómo, en el siglo XI, unos señores imitan el orden corintio clásico manteniendo la coherencia interna del orden, que es lo primero que se pierde desde época muy temprana en zonas escasamente romanizadas. Las series éstas de collarino y sobre todo muy especialmente éstas, mantienen todos los elementos del orden, y cuando éstos faltan, faltan con coherencia, cosa que no es normal en momentos tardíos; por ejemplo, lo único que le falta a algunos ejemplares de Escalada es un conjunto orgánico que está unido, que es el conjunto pedúnculo-espata-florón, eso es muy raro, o sea esa característica ya por sí sola es la que hace pensar en momentos muy tempranos.

Yarza, Joaquín. No, perdón. Por respuesta… Por supuesto, si una cosa no es del 913 no tiene porque ser del siglo XI. Yo seguía en este caso a Gómez-Moreno, que al hablar de estas iglesias señala una primera y una segunda campaña en S. Miguel de Escalada, y los escultores que trabajan en la segunda serían los mismos que trabajarán en Santiago de Peñalba, pero siempre dentro del siglo X.

Ainaud, Joan. Si me permiten terciar en esta cuestión. Yo he estado hablando con D. Manuel Gómez-Moreno en S. Miguel de Escalada, y su última impresión (creo que no publicada) es que realmente, apoyándose en parte con las referencias epigráficas a las que pienso que el amigo Moralejo ha hecho alusión, él creía, en sus últimos tiempos, que el pórtico, solamente el pórtico, de S. Miguel de Escalada podía ser perfectamente del siglo XI. Y esto no debe chocarnos, y aunque nos choque vale la pena de estudiarlo, porque realmente los capiteles catalanes de talla a bisel, incluidos los de la catedral de Barcelona consagrada en 1058 y no empezada a construir hasta después de Almanzor, por lo tanto están dentro de la primera mitad del siglo XI. Son también de un tipo que no repugna al pórtico de Escalada. Es una cosa que realmente no entra dentro de los cánones recibidos de lo que es el arte románico, es decir, yo creo que tendremos que aceptar que hay edificios que arquitectónicamente son románicos y que escultóricamente no lo son, por decirlo de algún modo, como por ejemplo tenemos un caso muy claro en las pinturas murales de Marmellar: se trata de un edificio de estilo románico lombardo perfectamente coherente, con todo lo que sabemos en Cataluña en el

segundo cuarto del siglo XI, y son unas pinturas que no tienen nada de románico.

Domínguez Perela, Enrique. Bueno, yo a esa hipótesis, que cuadra con el planteamiento de Schlunk, por lo que decía antes, le encuentro problemas más que nada porque no encaja muy bien con la idea que tenemos de la cronología de la zona de Peñalba. Esa quizá podría ser la problemática que a mí me parece que se podría plantear con relación a este tipo de piezas y de material; y es que llegaríamos a un punto, digamos, en el que vamos a repetir lo que está pasando para las zonas de influencia bizantina en el resto del mundo Mediterráneo. O sea, a contrastes de material de este tipo a datar entre el siglo VI y el siglo IX, que es a lo que aludía al principio.

Moralejo, Serafín. Si se me permite, brevísimamente, como réplica a lo dicho por Domínguez Perela. Me ha sorprendido su hipótesis y entonces he expuesto, no unos argumentos sino lo que más o menos se creía hasta ahora. Pero lo que me ha sorprendido por la respuesta es que parece que no me ha entendido, porque vuelve a explicar que no son islámicos, ni de influencia islámica; eso yo ya lo sé, porque leí a Schunk que ya demostró que no lo son hace mucho tiempo. Desde lo dicho por él en Spoletto eso estaba perfectamente claro.

Entonces, decir que no son cordobeses no es igual a decir luego, son del siglo VI. Ahora bien, forman parte de algo que, como ya han indicado los profesores Palol y Yarza, si hay algo que todavía es mozárabe, so esos edificios mozárabes, que sorprendentemente no tienen en cambio escultura mozárabe. Cosa que no es tan rara, al fin y al cabo, porque se pueden transplantar unos saberes de albañilería, pero, si el contexto local ofrece otras sugerencias como pudieron ser esos modelos para la talla de capiteles, no tendría nada de extraño, incluso se puede pensar que es un mundo técnico muy diferente el del albañil, que puede saber hacer unas soluciones de albañilería o de cantería sin más, y la labra exquisita de capiteles califales. Entonces, vinieron los mozárabes que eran más bien albañiles, pero no esos orfebres que hacían los capiteles de Madinat as-Zahra; es decir, que habría hasta niveles sociológicos de oficio artístico que nos explican muy bien porque nos viene este arte sin capiteles y es en la cuenca del Duero donde le ponen. Pero claro, yo no entiendo esto, reconociendo que es un misterio la aparición de este tipo de capitel, sabiendo, algo sobre reutilizaciones de las que me he ocupado. Se reutiliza aquí y allí una cosa dispersa, pero que sistemáticamente en una serie de iglesias que se han hecho dentro de una misma secuencia que, como sabemos por su cronología, o se puede conjeturar, encaja perfectamente como el desarrollo de una pequeña secuencia artística, se usen capiteles de una misma familia, me parece un poco extra, o esa oportunidad de tener a mano siempre capiteles del mismo tipo. Una sensibilidad estilística extraordinaria en contra de todo lo que sabemos de las reutilizaciones, donde se cogía lo que había y se ponía un mismo capitel jónico al lado de otro diferente, etc. Encuentro bastante difícil de explicar esa coherencia tipológica para que sean reutilizaciones.

Domínguez Perela, Enrique. Precisamente, ahí está el problema. Bueno, en primer lugar yo no he dicho: no de Córdoba y por lo tanto del siglo VI. He dicho no de Córdoba y eso eliminaba el fondo cordobés de los artesanos, a mi modo de ver, porque ni técnica, ni formalmente tenían nada que ver. Pero, este tipo de collarino está especialmente documentado a partir del siglo V por todo el mundo mediterráneo, tanto en Ravenna, como en Aquileya, como en Constantinopla, eso son las referencias que venían en el artículo y a las que no he querido aludir.

El tipo de talla a bisel y demanaciones puntuales, exactamente se repite más o menos por ese ámbito que he citado antes. Me hacía gracia, porque sin considerarlo como un dato importante, los paralelos que, a estos niveles, aparecían, recorrían todo el mundo mediterráneo en un hipotético viaje que podría haber sido el realizado por Martín de Braga, desde su patria, Panonia, hasta llegar a la Península Ibérica. Pero, bueno, eso, digamos, que es un dato puramente anecdótico, lo que quiero decir es que no es que la hipótesis fundamental sea ésta, sino esa es una de las cuestiones que ya planteara Schlunk, y no sólo Schlunk, sino el propio Gómez-Moreno, que, en sus Iglesias Mozárabes, dice que esos capiteles son más que bizantinos, sirios. Yo sabía que no estaba descubriendo el Mediterráneo. Pero es que están esas otras cuestiones. El punto al que me estoy refiriendo con más insistencia, y que, a mi modo de ver, es el más importante: el clasicismo de ese material. Yo no conozco ningún capitel del siglo XI, en el mundo mediterráneo, que mantenga una organización de ábaco

como estos de Escalada. Y no tiene nada que ver, ni con lo islámico, ni con lo cristiano. Hay piezas que replantean el carácter tectónico del capitel en el siglo XI, pero de una manera totalmente distinta, que no tiene nada que ver con esta persistencia de clasicismo, que funde los brazos que descansan sobre las volutas con un hipotético equino que lo sube arriba. No era solamente, que «no Córdoba». No. Era que, «no Córdoba» y que además aparecen en estos capiteles, una serie de elementos puntuales que con una persistencia total nos está siempre enviando a puntos de gran influencia bizantina, como son Aquileya, Ravenna, Constantinopla, Kairuan y las comunidades coptas, en donde, por ejemplo, se encuentran piezas que, desgraciadamente, los que han tratado los capiteles hasta ahora no se han preocupado mucho por los ábacos (en España la cosa ha sido excepcional porque hay una serie de trabajos magníficos que ha tocado precisamente este tema). Kautzsch publicó todas sus obras orientales sin hacer una referencia a los ábacos, y uno tiene que verlos, en la foto como puede. Me da la sensación de que hay algunas piezas dentro del mundo copto temprano, en donde aparecen ábacos así, de este tipo que tienen cierta relación concretamente con los brazos paralelos y no curvos como es lo normal dentro de la tradición clásica occidental. Es que no he encontrado ningún paralelo literal, y prácticamente lo que he encontrado y que aparecía en los dibujos que hice, eran paralelos puntuales. Por ejemplo, el tipo de cáliz, está documentado en Aquileya y Ravenna; hay elementos de este tipo con volutas dobles como decía Schlunk que eso desaparece a partir del siglo II-III, no me acuerdo cuando, pues también en la misma zona, también existen en la zona copta. Son una serie de elementos puntuales y, sobre todo, el más importante, lo que a mí me parece que es el tipo de collarino que aparece en el mundo mediterráneo a partir del siglo V vinculado a unos capiteles que son de dos zonas.

Entonces, en ese sentido, lo que yo planteaba es que, todas esas cuestiones que están ya documentadas previamente, constituyen un gran problema, porque, como he dicho hace un momento, el mayor problema que planteaba esta hipótesis era que tenemos dos edificios que están hechos sin material reutilizado, y no hay ninguna duda, que son Peñalba y Sta. María de Lebeña, donde se utilizan piezas de este tipo. Y ese era digamos que, a mi modo de ver, el gran nudo por donde a mí se me podía entrar a sangre y fuego, ¿no?, y yo era consciente de ello. Lo que pasa es que también sabía que la contradicción que se manifestaba era esa, porque una de dos: o lo situamos en el siglo X, o en el XI. Parece una tontería cien años, pero no, es muy importante, porque está el caso de Peñalba, y hacemos lo que parece haber apuntado Gómez-Moreno, pues entonces la cosa cambia radicalmente, porque habría que vincularlo a una influencia bizantina que es la que afecta al resto del mundo mediterráneo. Tengo aquí, me parece que son diecisiete citas de otros tantos historiadores que, en los últimos diez años han tratado el problema de la escultura en la Alta Edad Media, y siempre con esas ambivalencias cronológicas. Material que se sitúa en el siglo VI y en el siglo XI, y muchos de los paralelos que yo cito entran dentro de esto, y lo digo también en el artículo.

Esa es la cuestión. Yo no vengo ahora a descubrir el arte suevo. Vengo a traer este problema al congreso, precisamente porque soy consciente que es un enorme problema.

SUBSECCIÓN SEGUNDA

Ponencia marco:
Modelos y copias en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas

Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)

SERAFÍN MORALEJO

En su rigurosa acepción técnica, el término «copia» no contempla sólo o tanto el grado de adhesión de una obra a un modelo como su voluntad global de evocarlo o de «representarlo» —hacerlo de nuevo presente— en su ausencia. Entendida la obra de arte como signo, copia es aquella obra que se agota en la pura referencia a su modelo; no basta con que lo imite; tiene además que significarlo. La copia es un signo de otro signo.

El fenómeno así descrito fue una aportación helenístico-romana, recuperada, como tantas otras instituciones antiguas, por el Renacimiento, y tan sólo concebible en un ámbito de devoción estética en el que las obras maestras se sustraen a su condición de objetos para integrarse en un canon de paradigmas retóricos, esbozo de «museo imaginario». En los márgenes cronológicos aquí contemplados, no parece que se conociera —ya o todavía— tal género de aproximación al logro artístico; a no ser que, como señala S. Settis, nos traslademos a la esfera de la devoción propiamente dicha, religiosa, donde se registra el fenómeno, sólo relativamente paralelo, del icono, entendido como imagen de otra imagen [1]. Pero es otra, por supuesto, el aura que se quiere evocar con la *vera effigies* de un modelo tenido por sacro no ya por lo que represente, sino por la circunstancia de su producción supuestamente sobrenatural, de su posterior virtud o por la inercia de su misma reiteración. Tanto en el arte antiguo como en el moderno, se registran casos comparables de simulacros culturales en los que el estilo se ritualiza y se constituye igualmente en fórmula iconográfica; y en modo alguno llegan éstos a confundirse con las copias propiamente dichas.

Cierto es que, según reiterados testimonios literarios, patronos y artistas medievales gustaron de trabajar *ad similitudinem* o *ad instar* de modelos prestigiosos, cuando no *ad exemplum* de contemporáneos y sucesores. Sin embargo, tampoco tiene mucho que ver aquí la copia, en su acepción estricta. En muchos casos, tales expresiones no pretenden más que dar una medida genérica y retórica de la envergadura de una empresa. Cualquier promotor de un templo de especial magnitud o suntuosidad podía ser comparado a Salomón, y para ser saludado como un nuevo Augusto, bastaba con haber sustituido por mármol alguna vieja estructura de ladrillo o mampostería. En otros casos —y pienso concretamente en San Martín de Tours, construido «ad similitudinem Sancti Iacobi»—, se trataría más bien del recurso a una misma tipología arquitectónica [2], lo que, asimila-

[1] SETTIS, S.: «Iconografia dell'arte italianna, 1100-1500: una linea», *Storia dell'arte italiana,* III, Turín, 1979, 173-270, espec. 217-219. Para el concepto de copia y su práctica en la Antigüedad, G. LIPPOLD: «Copie e copisti», *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale,* II, Roma, 1959, 804-810; O. FERRARI y E. PARIBENI: «Riproduzioni», *Enciclopedia universale dell'arte,* XI, Venecia-Roma, 1963, 549-564; A. RUMPF: *Arqueología,* II, México, 1962, 125-198; M. BIEBER: *Ancient copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art,* Nueva York, 1977.

[2] Para el tipo de iglesia de peregrinación, clave en las relaciones artísticas hispano-francesas, remito a la síntesis de J. WILLIAMS: *La arquitectura del Camino de Santiago,*

do al concepto de copia, equivaldría a suponer a todos los templos dóricos copiados de un sólo original. Un tercer grupo de empresas *ad similitudinem* ha de considerarse, en fin, en el marco de la iconografía de la arquitectura, en términos que no difieren en sustancia de los aplicables a los iconos: se trata, al fin y al cabo, de reproducir o evocar un «espacio-reliquia», al igual que reliquias son los prototipos de los iconos. Pero la libertad con que la Edad Media interpretó el Santo Sepulcro de Jerusalén o el Paraíso de San Pedro en Roma, nos muestra que tales copias se contemplaban en los amplios márgenes de evocación que permitía un pensamiento esencialmente metafórico. Modelos ideales —iconográficos— pueden incluso no ser los mismos que los formales o fácticos. La rotonda occidental de Sant Miquel de Cuixà hubo de responder a la intención de evocar diversas fábricas de la Roma cristiana, empezando por la Santa María *ad Martyres* en que devino el Pantheon. Pero a lo que más se parece, lo que de ella se conserva, es a la cripta de la Tor de'Schiavi, que difícilmente pudo ser un modelo ideal [3].

Quizá el concepto secular de copia fuera ajeno a la Edad Media por la misma razón que lo fue su antitético, el de originalidad, tal como se formuló desde el Romanticismo. En un medio en el que la reproducción fiel de un modelo se da por supuesta, como es el de la ilustración de manuscritos, H. Swarzenski puso de relieve la cualidad «creativa» de muchas copias medievales, que dicho autor no dudó en comparar con las firmadas por un Cézanne o un Picasso [4]. Pero tal vez sea más ajustado el concepto que propone E. H. Gombrich, equidistante de los polos extremos de la originalidad a ultranza y de la copia pedestre y rutinaria: ya trabaje a partir de un modelo preciso o con toda la relativa libertad que pueda reconocérsele, el artista medieval siempre «interpreta», «ejecuta», en el mismo sentido en que lo hace un director de orquesta o un intérprete musical, a partir de una partitura dada [5]. Añadamos, sin salirnos de los recursos de este feliz símil, que nuestro artista generalmente «repentiza» sin un riguroso estudio previo de la partitura, y que se siente autorizado también al «contrapunto», a la «fuga» y, con gran frecuencia, a desarrollar sus propias «variaciones sobre un tema».

Ningún recurso de la retórica antigua fue tan caro al arte medieval, y particularmente al románico, como el de la *variatio,* y de ello se hace cargo la tópica advertencia de cicerones y sacristanes, de que, entre la multitud de capitales de tal o cual iglesia románica, «no se encuentran dos iguales». El Románico ignoró, en efecto, el principio clásico que prescribiría una homogeneidad de ornato para los miembros homólogos —capiteles, por ejemplo— de un mismo edificio. La larga experiencia altomedieval con la reutilización de *spolia* antiguos, de orígenes y formatos dispares y en usos diversos de los previstos, hubo de preparar el camino a esta poética de la diversidad, en la que el azar y la necesidad se hicieron, como tantas veces, virtud. De un arte, pues, que concibe la variación no como una posibilidad más en su sistema, sino como el eje mismo de su discurso —encadenamiento continuo de metamorfosis— no se podría esperar un concepto riguroso de copia a la manera antigua o moderna. La dinámica de la «vida de las formas», que es accidente común a todo desarrollo artístico, se erige, para el artista románico, en tema y espectáculo. La forma no es ya sólo producto o re-

«Compostellanum», XXIX (1984), 267-290 y a S. MORALEJO, «Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant», en K. J. CONANT: *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela,* Santiago, 1983, 221-232, con el estado en cuestión.

[3] Cf. A. GARCÍA y BELLIDO: *Arte romano,* Madrid, 1979, 576-577, fig. 1015. La estructura de bóveda anular que concentra sus empujes internos en un grueso pilar circular, es común a otros mausoleos romanos tardíos, como el de Rómulo, hijo de Majencio (cf. L. CREMA: *L'architettura romana, Enciclopedia classica,* III, XIII, 1, Turín, 1959, 625-628, fig. 829). Para la iconografía y simbolismo arquitectónicos en Sant Miquel de Cuixà, B. UHDE-STAHL, *La chapelle circulaire de Saint-Michel de Cuxa,* «Cahiers de civilisation médiévale», XX (1977), 339-351; M. DURLIAT, *L'architecture du XIe siècle à Saint-Michel de Cuxa, Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki,* París, 1981, 49-62; P. PONSICH, *Le pensée symbolique et les édifices de Cuxa,* «CSMC», XIII (1981), 7-27. En razón de los problemas que plantea la distinción entre «copias», por un lado, y «comunidad tipológica» e «iconografía arquitectónica», por otro, centraré la discusión que sigue en el campo de las artes específicamente figurativas.

[4] SWARZENSKI, H.: *Monuments of Romanesque Art,* Chicago, 1974 (1954); *id., «The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century, Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art,* I, Princeton, 1963, 7-18.

[5] GOMBRICH, E. H.: «El logro en el arte medieval», *Reflexiones sobre un caballo de juguete,* Barcelona, 1968, 93-102.

sultado, sino proceso sorprendido en acto o en potencia [6].

Pero no todo es virtud en lo que aquí se reconoce o reivindica para el artista medieval. La copia, la homogeneidad de pautas decorativas o la constancia de tipologías, motivos y fórmulas figurativas que caracteriza al arte antiguo, presuponen una disciplina académica —un largo proceso de decantación crítica— y una disciplina artesanal, en escalas casi industriales, que no tienen equivalente en el mundo medieval. No hay que olvidar a este respecto que el Románico no supuso la sola invención de un estilo más, sino la recuperación del oficio mismo, de la simple destreza, en más de un ámbito técnico. Bajo esta perspectiva y más como paradoja que en contradicción con lo anteriormente dicho, hay que reconocer que el Románico *nació copiando,* siempre que entendamos «copia» en la acepción tan vulgar como legítima que comprende desde la imitación pedestre hasta el simple préstamo o influencia, en un espectro que apenas admite definición.

Ya H. Swarzenski llamó la atención sobre el relevante papel que jugaron las copias en la dinámica estilística medieval [7]. No se trata ya de lo que las copias aportaron a la difusión de temas y motivos, como normal vehículo de un repertorio, sino del acto o proceso mismo de copiar —siempre en su sentido vulgar— en cuanto ocasión privilegiada para la experiencia formal. Esa tendencia casi connatural en toda copia —al menos, en el abordaje de un modelo poco familiar— a reducir el modelo a sus pautas esenciales, a realzar su estructura y líneas de fuerza, se hace particularmente patente en las copias románicas hasta consolidarse en «estilo». Lo que del ilusionismo antiguo conservaban los modelos carolingios, otonianos, anglosajones y bizantinos al alcance de los artistas románicos, perece en las copias tanto por impericia o insensibilidad de sus autores como por su excesiva adhesión a tales paradigmas: desde su tosco oficio vernáculo, el artista románico ve su modelo no ya como una *imagen* cuyos recursos haya de imitar para hacer transparente en su copia la misma realidad sensible que aquél evoca, sino como un *objeto* en sí, intransitivo, como un contorno encarnado en una materia, que ha de reproducir [8]. Cuando se valora, en la figuración románica, su voluntad de estilización abstracta y conceptual, se suele olvidar el paradójico «naturalismo» con que en ella se tratan los objetos artificiales —los no naturales, precisamente—, tales como atributos litúrgicos, mobiliario, herrajes de puertas, etc. Ningún índice mejor para caracterizar a una figuración que se concibe como reproducción de una realidad toda ella ya previamente artificiada, reducida al común denominador de una estilización que no es sólo gráfica o cromática, sino también matérica, táctil. Téngase en cuenta, a este respecto, la frecuencia con que las copias románicas conllevan un cambio de técnica, materia o escala en relación a sus

[6] Es significativa a este respecto la frecuencia con que al tratar de los incunables de la plástica románica, en monumentos como Saint-Bénigne de Dijon, Saint-Benoit-sur-Loire o el Panteón de San Isidoro de León, se tiende a presentar los capiteles en una presunta seriación genética, desde los tipos más simples hasta los más complejos y desde los puramente esquemáticos hasta los historiadores, pasando por los vegetales y figurados. La pretensión de reconstruir con tales secuencias el orden preciso en que fueron labradas las piezas —o de sorprender incluso en acción el proceso mismo de invención de la estilística románica— es, por supuesto, vana. Pero no creo que los propios artistas románicos desautorizasen tales presentaciones de sus obras, que vienen a poner de manifiesto lo esencial de su poética, como discurso generativo de las formas, en la línea en que la entendieron H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans,* París, 1964 (1931), o J. BALTRUSAITIS, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane,* París, 1931.

[7] Véase la n. 4.

[8] Contemplo aquí el concepto de copia dentro de la dialéctica de lenguajes figurativos señalados por R. SALVINI —modelos áulicos de tradición clásica, abordados desde rudimentarios recursos vernáculos, derivados del arte plebeyo y provincial romano—, de la que resultaría la estilística románica (cf. *Wiligelmo e le origini della scultura romanica,* Milán, 1956; *La escultura románica en Europa,* México, 1962; *Medieval Sculpture,* Londres, 1969). Para la contribución a este proceso de los substratos o adstratos celto-germánicos, véase el iluminador trabajo de PACHT, O.: *The Pre-Carolingian Roots of Early Romanesque Art, Studies in Western Art* (cit. *supra,* n. 4), 67-75. El exceso de generosidad con que se ha entendido y aplicado el concepto de *Kunstwollen,* ha llevado a olvidar un tanto el papel que la simple destreza u oficio, como la degradación o ausencia de éstos, juegan en la dinámica artística. Fue, en efecto, la incapacidad para reproducir el escorzo, el color tonal o el volumen corpóreo en el espacio —e insisto en «incapacidad», no en «voluntad»— la que puso el artista románico o protorrománico ante el nuevo caudal de recursos del arabesco bidimensional, la tensión cromática o la densidad plástica. La disyuntiva real no es si en arte se hace lo que se *quiere* o lo que se *puede;* el logro artístico, individual o colectivo, suele producirse entre quienes alcanza a *querer* lo que *pueden,* hasta las últimas consecuencias y posibilidades.

modelos. Tanto de la adhesión literal a efectos formales propios de otros *media* como de las drásticas reducciones a que obliga su transubstanciación, extrae la estilística románica buena parte de sus recursos.

Las relaciones artísticas hispano-languedocianas en los orígenes del románico

Tras estas consideraciones teóricas previas, en el marco general de la ponencia, pasaremos a abordar su tema específico, las relaciones artísticas entre Francia y España, a través de dos catas, desiguales en alcance y enfoque, en sendos procesos particularmente críticos: el desarrollo del Románico hispano-languedociano, en un espacio más o menos coincidente con el Camino de Santiago, y la introducción en España de la figuración gótica, surgida en el Norte de Francia.

Ilustración elocuente de lo dicho sobre la contribución esencial de la copia —en su acepción vulgar— a la definición de la estilística románica, nos la proporciona el *Beato* de Gerona, sin duda el de apariencia más «progresiva» o «románica» entre los manuscritos hispánicos del siglo X; y no por otra razón sino porque, como demostró Meyer Schapiro, sus iluminadores tuvieron ocasión de copiar, malcomprender y deformar modelos carolingios, ensayando, sin saberlo, en el mismo banco de pruebas en que se forjaría el nuevo estilo [9].

Con esta observación no pretendo en modo alguno sumarme a quienes reconocen en la llamada miniatura mozárabe un precedente inmediato, estilístico e iconográfico, del Románico, con trascendencia incluso europea, tal como dejó sentado Emile Mâle, en sus quizá más desafortunadas páginas. Que la presunta fuente hispánica del tímpano de Moissac, en el *Beato* de Saint-Sever, resultara ser un cuerpo totalmente extraño a la imaginería de nuestros comentarios apocalípticos, o que el estilo de dicho manuscrito sea plenamente románico y ultrapirenaico, como señaló también Schapiro, poco parece haber importado a la inercia de manuales y de obras incluso más que vulgarizadoras, que continúan presentando cuanto de apocalíptico se ofrezca en la iconografía románica como legítima y rutinaria herencia hispánica [10]. Se comprende, sin embargo, el éxito de esta tesis y no sólo por el prestigio indiscutible de Mâle: si, por una parte, venía a halagar el casticismo de ciertos autores hispanos, tampoco comprometía en mucho el posible chovinismo francés, siempre bien dispuesto a reconocer —y a restringir— la contribución cultural de su *Randvolk* meridional al clisé antiacadémico de la violencia cromática y formal.

Lo cierto es que un balance actual y riguroso de la fortuna de los *Beatos* y, en general, de la tradición hispánica de ilustración bíblica, a uno y otro lado de los Pirineos y fuera del propio ámbito de la miniatura, arroja resultados poco menos que mediocres: casos contados, aislados, marginales —salvo alguna prestigiosa excepción—, y, lo que es todavía más sintomático, dependiente de versiones ya románicas, en la medida en que el modelo utilizado se deja entrever [11].

[9] SCHAPIRO, M.: «A Relief in Rodez and the Beginnings of Romanesque Sculpture in Southern France», *Romanesque Art,* Nueva York, 1977, 285-305, espec. 294-295; cf. el trabajo del mismo autor que se cita en la n. 10. Para la llamada miniatura mozárabe, en general, J. WILLIAMS, *Early Spanish Manuscript Illumination,* Nueva York, 1977; P. KLEIN, *Der ältere Beatus-Kodex Vit. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid,* Hildesheim-Nueva York, 1976; y las *Actas del simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana,* Madrid, 1980.

[10] SCHAPIRO, M.: «Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems», *Romanesque Art,* 306-327; N. MEZOUGHI, *Le tympan de Moissac: Etudes d'iconographie,* «CSMC», IX (1978), 171-200. La tesis de E. MÂLE (*L'art religieux du XIIe siècle en France,* París, 1924, 4-17) tuvieron un particular eco hispano, entre su general aceptación, en M. CHURRUCA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII,* Madrid, 1939.

[11] Véase el estado de la cuestión que presenta X. BARRAL I ALTET: *Repercusión de la ilustración de los Beatos en la iconografía del arte monumental románico, Actas* (n. 9), II, 35-54. Para la discusión de casos particulares, H. SCHLUNK, *Ein Sarkophag aus Dume im Museum in Braga (Portugal),* «Madrider Mitteilungen», IX (1968), 424-458; P. KLEIN, *La tradición pictórica de los Beatos, Actas* (n. 9), II, 84-115, espec. 104-106 (para la Jerusalén Celeste de Civate; cf. sin embargo Y. CHRISTE, «Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programe de Civate», *Texte & Image. Actes du Colloque international de Chantilly, 13-15 octobre 1982,* París, s. a., 117-134); P. KLEIN, *Les Apocalypses romanes et la tradition exégétique,* «CSMC», XII (1981), 123-140, espc. 134-135, figs. 11-12 (capitel del claustro de Moissac); C. CID PRIEGO, *¿Existió miniatura prerrománica asturiana?,* «Liño», I (1980), 107-141 (tema del zorro y la gallina, en la Cámara Santa de Oviedo); J. M. GARCÍA IGLESIAS, *El mapa de los Beatos en la pintura mural románica de San Pedro de*

No podría ser de otro modo cuando, en el mismo campo de la ilustración de comentarios apocalípticos, el llamado estilo mozárabe no hizo sino ceder terreno, sin apenas resistencia, a la penetración del nuevo arte. Varios son, en efecto, los *Beatos* que se cuentan entre los jalones decisivos de la introducción del Románico en la Península, desde el de Facundo —«pre-románico» en el más exacto sentido del término— hasta el mismo de Silos, que más que la espontánea reacción de un artista castizo ante lo foráneo, parece revelar, en la extravagancia y exagerada arbitrariedad de su diseño, la voluntad casi arqueológica de recrear un estilo ya fenecido [12]. Y también en lo que respecta a su iconografía y contenido, los *Beatos* románicos empiezan hoy a ser contemplados ante todo como productos legítimos de su tiempo y lugar, ya no como mera documentación de modelos o prototipos perdidos. Si el texto se mantuvo inmutable, la imaginería y los valores expresivos del estilo no cesaron de proseguir la exégesis inagotable de la revelación de Patmos [13].

La posición aquí adoptada parecerá decisivamente inclinada hacia el lado francés y a hace del Románico inicial de los reinos occidentales hispánicos mera prolongación provincial del languedociano, como consecuencia inevitable de una serie de factores históricos bien conocidos y de claro signo ultrapirenaico: la apertura europea iniciada por la

Rocas (Orense), «Archivos Leoneses», núm. 69 (1981), 73-87 (fragmentos de un mapa de la diáspora apostólica, en un estilo que creo relacionable con el de la Biblia de Ávila y el del *Beato* Corsini). A los ejemplos discutidos por los citados autores se pueden añadir otros tres, que han pasado desapercibidos o escasamente valorados: un capitel de la portada de Saint-Séver de Rustan, que parece ilustrar *Ap.* 1, 1-2, según la fórmula que ofrece el *Beato* de Silos (J. CABANOT, *Gascogne romane,* La Pierre-qui-Vire, 1978, figs. 84-45; cf. WILLIAMS, *Early Spanish,* lám. 37: fol. 18v); el frontal de altar de San Martín de Mondoñedo (M. CHAMOSO, *Galice romane,* La Pierre-qui-Vire, 1973, fig. 8), a comparar con el fol. 215 del *Beato* de Saint-Séver (E. A. VAN MOÉ, *L'Apocalypse de Saint-Séver,* París, 1942, lám. 28) o con el fol. 217 del de Lorvâo (A. DE EGRY, *Um estudo de o Apocalipse de Lorvâo e a sua relaçâo com as ilustraçoes medieváis do Apocalipse,* Lisboa, 1972, 112, fig. 69); y un capitel del claustro de la colegiata de Santillana del Mar en el que se figura a Daniel entre los leones, junto con Darío insomne en su lecho (cf. *Dan.* 6, 17-19), según la fórmula común a los *Beatos* y a la ilustración bíblica hispánica (M. A. GARCÍA GUINEA, *El arte románico en Santander,* Santander, 1979, II, figs. 305-397; cf. W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei,* Bonn-Leipzig, 1922, lám. 17).

[12] La dualidad estilística representada por el *Beato* de Silos ha sido objeto de una interpretación, a mi juicio, en exceso ideologizante, por parte de M. SCHAPIRO (*From Mozarabic to Romanesque in Silos,* «AB», XXI (1939), 313-374, citado aquí en su versión revisada: *Romanesque Art,* 28-101). No veo tanto, en este manuscrito, dos maneras en conflicto —la «mozárabe» o «leonesa» y la románica innovadora— como una sola —la románica—, que se expresa en su plena espontaneidad en los temas sin precedente en el modelo, mientras que trata de remedar la morfología de los tradicionales, enfatizando todo lo que de grotesco y aberrante se ve en ella desde los nuevos conceptos figurativos. Si se quiere, es una opción de «modo», más que de estilo, la que está en juego. El papel de los *Beatos* del siglo XI en la introducción y aclimatación de la figuración románica, y como prólogo para el inmediato florecimiento de la escultura monumental, fue puesto ya de manifiesto por M. GÓMEZ-MORENO, en las páginas quizá todavía más vigentes de su obra *El arte románico español,* Madrid, 1934 (cf. D. PERRIER, *Die Spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts,* «Aachener Kunstbätter», LII (1984), 29-150, para una revisión actualizada, en similar perspectiva). Entre sus intuiciones, merece destacarse la relación apuntada entre el estilo del *Beato* de Osma, de 1086 y de muy posible origen leonés, y el del *Liber Testamentorum* ovetense, anterior a 1120 según ha sugerido F. J. FERNÁNDEZ CONDE (*El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo,* Roma, 1971, 88, n. 17). Las concordancias formales señaladas por J. WETTSTEIN, entre ciertas miniaturas del *Beato* de Osma y los frescos del Panteón Real leonés (*La fresque romane,* II, París, 1978, 109 sigs., lám. XIV) —que no suponen mayor problema para la nueva cronología propuesta por J. WILLIAMS [*San Isidoro in León. Evidence for a New History,* «AB», LV (1973), 170-184], encuentran un apoyo complementario en el influjo que el mencionado conjunto mural de San Isidoro parece haber ejercido sobre la iconografía y estilo del cartulario ovetense: la figura de Alfonso II orante, en este manuscrito, podría conceptuarse como copia invertida de la de Fernando I en el Panteón leonés (cf. P. DE PALOL, y M. HIRMER, *Early Medieval Art in Spain,* Londres, 1967, lám. XXII, para la miniatura; y A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León,* León, 1979, fig. 28, para el mural). Estas y otras concordancias que cabría señalar entre las tres obras, vienen a configurarlas como testimonios de una de las secuencias decisivas en la consolidación del nuevo estilo en los reinos occidentales hispánicos. Otro tanto puede decirse de la tradición representada por el *Beato* de Saint-Sever, refleja en España, como notó también GÓMEZ-MORENO, por el diploma de Santa María de Nájera, de 1954, y por el *Diurno* de Fernando I —no independiente, por otra parte, del *Beato* de Facundo—, y cuya vigencia alcanza a la eboraria riojana de finales del siglo XI, con impacto a su vez en la coetánea plástica monumental de Toulouse y de Jaca. Una mayor atención al testimonio de la pintura y de la miniatura hubiera contribuido sin duda a esclarecer algunos puntos de la controversia suscitada por el desarrollo de la escultura hispano-languedociana, de la que se da cuenta bibliográfica en la n. 14 y siguientes.

[13] Véase al respecto O. K. WERCKMEISTER, *Pain and Death in the Beatus of Saint-Séver,* «Studi Medievali», 3.ª s., XIV (1973), 565-626; *id., The First Romanesque Beatus Manuscripts an the Liturgy of the Dead, Actas* (n. 9), II, 121-129; J. YARZA, *Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos, ibid.,* 231-258.

dinastía vascona, las alianzas con Cluny o con Roma —mediatizadas ambas por el Mediodía francés—, los vínculos matrimoniales de Alfonso VI y Sancho Ramírez, el flujo de la peregrinación jacobea, la introducción de la liturgia romana y de las reformas gregoriana y cluniacense, la Reconquista entendida como cruzada y con participación de barones ultrapirenaicos, y la repoblación de viejos y nuevos burgos con amplios contingentes de francos. Pero tan absurdo como negar que la aparición del nuevo estilo es inseparable de las condiciones históricas referidas sería el presentar a éste como un producto importado en bloque, tal como pudo serlo una regla monástica o un nuevo formulario litúrgico. Más que de la introducción del Románico en España, habría que hablar de la integración de España en el ámbito en el que el Románico se estaba gestando. En lugar de un producto acabado, los reinos occidentales hispánicos recibieron sus premisas, sus materias primas, sus fermentos y, sin duda también, en un principio, lo más cualificado de su mano de obra. Pero aun en el supuesto de que se hubieran limitado a prestar pasivamente su escenario físico —y no fue éste el caso—, no sería ya poco. A este respecto, advertía ya Schapiro de que el marco institucional más relajado de una sociedad de frontera y de repoblación, sin el lastre de tradiciones arcaicas, pudo propiciar en ocasiones un mayor dinamismo cultural, incluso en el desarrollo de las propias aportaciones francesas [14].

Del concepto de copia o de sus matices, como «imitación», «reflejo», «influencia», etc., se ha usado y quizá abusado en la discusión de los orígenes de la escultura hispano-languedociana, en menoscabo de otras realidades más dinámicas y pertinentes como «tradición», «comunidad de repertorio» o «convergencia». Aunque quizá sea optimista en exceso el aserto de A. Springer, de que «en arte sólo se imita lo que se está a punto de descubrir por los propios medios», concedamos al menos un cierto margen de confianza a la capacidad de unos artistas que no hicieron si no actualizar potencialidades ampliamente compartidas por su formación o su más remota tradición común.

La mayor objeción que encuentro al abuso de las nociones de «copia», «influencia» o «imitación» estriba en que en ellas parece subyacer la presunción de que la norma del proceso artístico sea la «originalidad», concepto este en cuyo anacronismo no hará falta insistir, cuando se lo usa en su valor absoluto, dentro de nuestro campo. Si alguna norma existe en este proceso es la tradición, la secuencia o, si se quiere, la «fluencia» —que no influencia— de las formas, haciendo de sí mismas su propia materia prima, en la carrera de un artista o en la sucesión de generaciones. Si «lo que no es tradición es plagio», la copia y sus matizadas variantes no se alcanzan tampoco a reconocer más que en negativo, en contra o al margen del normal flujo de una tradición. En este sentido, y volviendo al tema concreto que nos ocupa, no creo que sean términos como «copia» o «influencia» los más adecuados para caracterizar las estrechas conexiones que se dieron entre la escultura de Compostela y la de Toulouse y Conques, toda vez que se trata, probablemente, de la producción de unos mismos artistas y, con seguridad, de tradiciones comunes de taller. Más que la obvia semejanza entre las respectivas versiones del suplicio del avaro, en un capitel de Compostela y en el tímpano de Conques,

[14] Véase SCHAPIRO, *From Mozarabic* (n. 12) 49 y sigs., que constituye, todavía hoy, la más sugerente introducción al marco histórico que presidió los orígenes del románico hispano. En cuanto a éstos y su polémica relación con la «escuela» languedociana, hay que citar, como hitos principales las obras de E. BERTAUX, «La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVe siècle», en A. MICHEL, *Histoire de l'art,* 1, París, 1906; A. K. PORTER, *Romanesque Sculture of the Pilgrimage Roads,* Boston, 1923; id., *La escultura románica en España,* Barcelona-Florencia, 1928; P. DESCHAMPS, *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le nord de l'Espagne,* «BM», LXXXII (1923), 305-351; *id., Étude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse el leurs relations avec celles de Saint-Isidore du Léon et de Saint-Jaques de Compostelle,* «BM», C (1941), 239-264; GÓMEZ-MORENO, *El arte* (núm. 12); E. CAMPS CAZORLA, *El arte románico en España,* Barcelona, 1935; G. GAILLARD, *Les débuts de la sculture romane espagnole. León. Jaca. Compostele,* París, 1938; id., *Etudes d'art roman,* París, 1972; W. M. WHITEHILL, *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century,* Oxford, 1941 (reimp. 1968); E. LAMBERT, *Etudes médiévales,* I, Toulouse, 1956; O. NAESGAARD, *Saint-Jaques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100,* Aarhus, 1962. Entre las síntesis recientes, merecen citarse M. F. HEARN, *Romanesque Sculture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries,* Ithaca, 1981 (que rompe con la tradición «hapanófila» de la bibliografía americana, en reacción, hasta cierto punto explicable, contra los excesos de Porter), y M. DURLIAT, *L'art roman,* París, 1982, con puntos de vista más equilibrados.

interesaría pues a nuestro objeto la menos espectacular concordancia que presentan los ángeles *tubicinantes* del mismo Juicio Final de Santa Fe y sus congéneres de la portada compostelana de las Platerías (Fig. 1). Si en el primer caso estamos ante un mismo artista o taller que no hace más que repetir lo que sabe y cómo lo sabe, en el segundo, podría certificar de copia o influencia el hecho indudable de que se trata de obras de artistas de muy diversa filiación [15].

Fuera de la normal rutina con que en monumentos secundarios se reflejan las novedades de modelos próceres, no abundan en nuestro ámbito de relaciones los casos de copia flagrante y rigurosa —aun en la acepción aquí adoptada—, lo que nos obligará a contar con un espectro más amplio e impreciso de concordancias si queremos atender a una visión coherente del tema propuesto. La polémica ya clásica sobre la prioridad de la Catedral de Santiago o de Saint-Sernin de Toulouse está, por ejemplo, prácticamente desasistida de argumentos de este orden. Si la relación entre una y otra empresa hubo de ser muy estrecha desde un principio en lo que se refiere al proyecto arquitectónico, la primera campaña compostelana no nos brinda más que un solo capitel comparable a los más antiguos de Toulouse, junto con el más ambiguo testimonio de una tosca imposta decorada con cabezas aladas, según pautas documentadas tanto en Saint-Sernin como en Conques [16]. No es éste el único caso que se podría aducir de discordancia entre los datos arquitectónicos y los decorativos, en prevención de los riesgos que conlleva la fácil especulación sobre filiaciones y trayectorias de arquitectos y escultores. Los que dejaron más profunda huella en la decoración de la primera campaña de Compostela —sin incidencia alguna en el resto de España— procedían sin duda de Auvernia y de Conques, y ello supone problemas de correlación cronológica todavía más arduos, aunque menos voceados, que los planteados en la segunda campaña por las vinculaciones tolosanas o por una nueva oleada de aportaciones *rouergates* a la que ya se ha hecho referencia [17].

[15] Estas relaciones fueron ya señaladas por DESCHAMPS (*Etude,* 251 y 254-255, fig. 5), en términos muy imprecisos en lo que concierne a los ángeles y más contundentes por lo que toca al tema del suplicio del avaro. En cuanto a los ángeles, creo que puede aducirse en favor de la prioridad compostelana el hecho de que motivos similares decoraban las enjutas del *ciborium* construido por Gelmírez para el altar de Santiago en 1105 —en fecha que nadie se atreve hoy a reivindicar para el tímpano de Conques—, y es muy probable que de allí los tomaran los escultores de Platerías (cf. S. MORALEJO, *«Ars Sacra» et sculpture romane monumentale: le Trésor et le chantier de Compostelle,* «CSMC», XI (1980), 189-238, espec. 220-222, figs. 5 y 9). Para el tema el avaro, véase también G. GAILLARD, *Rouergue roman,* 93 y fig. 10; *id. Une abbaye de pèlerinage: Saint Foy de Conques et ses rapports avec Saint-Jacques,* «Compostellanum», X (1965), 697-702 (*Etudes,* n. 13, 335-343); CHAMOSO, *Galice,* figs. 49-50.

[16] Para el capitel compostelano, GAILLARD, *Les débuts,* 171, y J. WILLIAMS, *«Spain or Toulouse?» a Half Century Later. Observations on the Chronology of Santiago de Compostela, Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973,* I, Granada, 1976, 556-567, epec. 560, figs. 3 y 5. Sobre el motivo en él figurado, con amplia documentación de precedentes variantes y copias, J. BOUSQUET, *L'homme attaqué à la tête par deux dragons. Géographie et origines d'un motif de sculture romane,* «CSMC», XIV (1983), s.p. Frisos con cabezas aladas se encuentran en Saint-Sernin, Conques, Moissac y Loarre, pero no sé que se haya reparado en su presencia en Santiago. Para un contraste entre la obra decorativa de las primeras campañas de Santiago y Saint-Sernin, T. W. LYMAN, *The Pilgrimage Roads Revisited,* «Gesta», VIII (1969), 30-44; cf. M. DURLIAT, *The Pilgrimage Roads Revisited?,* «BM», CXXIX (1971), 113-120.

[17] Para las relaciones entre Conques Auvernia y Santiago, señaladas ya por Porter para la segunda campaña compostelana (*Romanesque Sculpture,* 228 sigs.), véase la bibliografía de la n. 15, y GAILLARD, *Les débuts,* 172 sigs.; NAESGAARD, *Saint-Jaques de Compostelle,* 56 sigs.; Ch. BERNOUILLI, *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue,* Basilea, 1956; J. BOUSQUET, *La sculpture à Conques aux XIe et XIIe siècles, Essai de Chronologie comparée,* Lille, 1973; W. SAUERLÄNDER, *Das 7. Colloquium der Société française d'archéologie: Sainte-Foy de Conques,* «Kunstchronik», XXVI (1973), 225-229. La polémica en este caso no ha estado tanto marcada por la precedencia francesa o española como por las reticencias que ha venido suscitando la cronología de Sainte-Foy y del conjunto de la escultura de Auvernia, con sus consecuentes —e inadmisibles— resultados para la datación de la compostelana. Pese a la abundante argumentación desarrollada por Bousquet en favor de una cronología razonablemente temprana para Conques, se ha propuesto recientemente una fecha hacia 1150 para su tímpano, con base en arbitrarias especulaciones iconográficas [cf. D. DENNY, *The Date of the Conques Last Judgement and its Compositional Analogues,* «AB», LXVI (1984), 7-14]. Si algo es seguro es que el estilo *auvergnat* no pudo originarse en España; a diferencia de lo que parece haber ocurrido en las relaciones con Toulouse, con mayor alcance y contribución por parte hispana, dicho estilo tiene una limitada presencia en Santiago, sin trascendencia en los otros obradores del Camino, en dos campañas que se situarían entre 1075 y 1088, y entre 1100 y 1112. Por lo que respecta a la primera etapa, los capiteles compostelanos tiene precedentes en las partes más antiguas de Conques, y claros paralelos estilísticos en la iglesia de Ennezat, que estaría en construcción hacia 1070 (cf. Deshoulières, *Ennezat, Congrès archéologique de France,* LXXXVII, *Clermont-Ferrand,* París, 1925, 144-157; S. SWIECHOWSKY, *La sculpture romane d'Auvergne,* Clermont-Ferrand, 1973, figs. 139-141). En cuanto a la segunda etapa, el conflicto sólo es tal para quienes preten-

En cualquier caso, hacia 1075 ó 1080, la verdadera cuestión no es «Toulouse o Santiago», o «Santiago o Auvernia» (y me apresuro a reconocer que en data tan temprana el balance hubo de ser necesariamente favorable a Francia), sino qué ocurrió realmente más allá de los Pirineos y antes de dichas fechas, en el dominio de la escultura monumental. De lo sucedido entre, más o menos, 1075 y 1125 en el Camino de Santiago, podemos tener hoy una imagen relativamente clara, salvo discrepancias en cuanto a prioridades en las que no suele estar en juego más de un lustro o década; pero el normal vacío que se registra en España con anterioridad a la primera de estas datas, parece compartido, sorprendentemente, si no Francia, al menos la imagen que de su siglo XI nos brinda una parte no desdeñable de la bibliografía actual. Me temo pues que antes de pretender una mayor comprensión para la bien documentada precocidad de algunos monumentos hispánicos, habrá que esperar a que ceda también el hipercriticismo con que se contempla, incluso por historiadores galos, la cronología de los propios incunables románicos franceses [18].

Algo más se saca en limpio de la comparación propuesta por T. W. Lyman entre sendos capiteles de Saint-Gaudens y de Frómista que muestran, en un estilo afín, la misma composición para el Pecado Original, con la inversión de plantilla que es habitual en estos casos y que más confirma que compromete su estrecha independencia (Figs. 2 y 3) [19]. La coincidencia es de particular significación por la variedad de vinculaciones que, uno y otro edificio sugieren. El capitel de Saint-Gaudens se incluye en la producción de un taller, llamado alguna vez «espagnol», que se relaciona también con el Panteón de los Reyes de León —aunque no tan claramente como con Frómista— y cuya actividad en la colegial gascona precede a la intervención de un equipo tolosano, en la órbita de Bernardo Gilduíno; por si fuera poco, Saint-Gaudens conserva todavía un capitel con una sirena entre dos centauros, que se inscribe en una serie de copias estudiada recientemente por J. Bousquet, cuyo prototipo parece encontrarse en la cabecera de Santa Fe de Conques [20].

Por muy lejos que se quiera estar de una concepción lineal de los procesos artísticos, no se puede en modo alguno desdeñar esta singular coyuntura de «isoglosas» estilísticas y temáticas como testimonio para una cronología relativa de los monumentos y tradiciones implicadas. Por lo que respecta al capitel del Pecado Original, creo que es un Frómista donde hay que reconocer la réplica —más que copia— o, en todo caso, la versión más reciente del cartón compartido con Saint-Gaudens, lo que concordaría con otros «síntomas gascones», tanto artísticos como históricos, que deja entrever la aparición del Románico en Tierra de Campos. La morfología seca y angulosa del capitel de Saint-Gaudens cede, en efecto, en Frómista en beneficio de una mayor morbidez en miembros y tipos faciales, que

dan que la dependencia de Conques, para ciertas esculturas compostelanas, significa que *toda* la decoración de Sainte-Foy, tímpano incluido, ha de anteceder a la de Santiago, lo que llevaría a una fecha —antes de 1112— difícilmente sostenible para el Juicio Final de la abacial *rouergate.* El capitel compostelano con el suplicio del avaro no tiene por qué ser una «cita» del tímpano de Conques; más bien hay que entenderlo como un «ensayo» o «apunte» de un motivo que allí se presenta más desarrollado. Del mismo modo, los ángeles trompeteros de Conques pudieron haber tenido su modelo en las Platerías (véase la n. 15), sin que ello suponga prioridad alguna para Compostela en el estilo que se discute, documentado en fases anteriores de la decoración de Sainte-Foy.

[18] Aparte de la necesidad de revisar las cronologías de Conques y de la escultura de Auvernia a la luz de los puntos de referencia que Santiago ofrece, hay que entender, a mi juicio, de una manera más flexible las fechas 1096 y 1100 con que se vinculan, respectivamente, la mesa de altar de Saint-Sernin de Toulouse y el claustro de Moissac (véase la n. 28, para la bibliografía). En cualquier caso, la mayor y más trascendente controversia se centra hoy en la escultura del valle del Loira, en torno a la torre-pórtico de Fleury, que parece premisa indispensable para el florecimiento hispano-languedociano. A la espera de la anunciada aparición de la tesis de E. VERGNOLLE (*La sculpture du XIe siècle autour de St.-Benoît-sur-Loire,* París, 1985), véase, de la misma autora. *À propos des chapiteux de Saint-Benoît-sur-Loire: quelques problèmes du chapiteau corinthien au XIe siècle,* «CSMC», VI (1975), 193-202, a contrastar con las posiciones mantenidas por M. SCHMITT, *Traveling Carvers in the Romanesque: The Case History of Saint-Benoît-sur-Loire, Selles-sur-Cher, Méobecq,* «AB», LXIII (1981), 6-31.

[19] LYMAN, *The Pilgrimage Roads* (n. 16), 37 y fig. 13. Para Saint-Gaudens, véase también DURLIAT, *The Pilgrimage Roads* (n. 16); *id., La collégiale de Saint-Gaudens et les origines de la sculpture romane méridionale,* «Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres», nov. 1981, 387-405; id., *Les chapiteaux romans de l'église de Saint-Gaudens,* «Revue de Comminges», XCV (1982), 31-70; G. RIVIÈRE, *Saint-Gaudens,* La Pierre-qui-Vire, 1979.

[20] BOUSQUET, J.: *Copie et expansion de motifs dans la sculpture romane: la sirène aux centaures (à Saint-Gaudens et ailleurs),* «Revue de Comminges», XCIII (1980), 563-579.

posiblemente revela ya el impacto de modelos antiguos como el sarcófago de Husillos [21].

En Frómista se registran igualmente los casos de copia que podríamos denominar «endógena» y que son de rutina en cualquier empresa de similar envergadura: copias de originales debidos a los maestros principales por parte de canteros o escultores menos dotados, que hubieron de ser el medio normal de formación, puramente empírica, de talleres y, a la postre, el cauce de la difusión y vulgarización del nuevo estilo hasta niveles casi populares. Una constatación importante se impone a este respecto: en monumentos próceres, como Frómista y Jaca, que compartieron un estilo común, los parentescos verdaderamente estrechos se reducen prácticamente a la huella directa de una sola mano, la del artista que alcanzó a definir el estilo en cuestión. Lo que en Frómista hay de discipular o su amplia estela en Tierra de Campos y Cantabria nada o muy poco tiene que ver con las derivaciones del «maestro de Jaca», en Jaca mismo o en Iguácel, Loarre o al otro lado del Pirineo, como no sea la común dependencia de una misma personalidad directriz [22]. De igual manera que en el pasado se exageró en el recurso a «maestros» singulares (comprendiendo a veces, bajo una misma personalidad, a toda generación), se tiende hoy a abusar de las cómodas nociones, impersonales y abstractas, de «taller» o «secuencia» (concepto este de G. Kubler no siempre bien entendido en su alcance, al igual que el de «modo» relanzado por J. Bialostocki) [23]. Me temo que la imagen de amplios

[21] El autor del capitel de Frómista, activo también sin duda en Saint-Gaudens, no puede identificarse con el maestro excepcional que allí «copió» el sarcófago de Husillos [cf. S. MORALEJO, *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca, Actas* (n. 16), I, 427-434; *id., La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions,* «CSMC», X (1979), 19-106; *id., La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval,* en *Atti del Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani. Pisa 5-11 settembre 1982,* «Marburger Winckelmannsprogramm», Marburg, 1984, 189-205]. De todas maneras, la influencia de éste se hace patente, en la línea indicada, en la restante producción del obrador. En cuanto a los «síntomas gascones» a que aludo, se trata de una serie de indicios parciales que, en su conjunto, parecen configurar un marco de relaciones de notable coherencia. A las concordancias que encuentra la escultura de Frómista en Saint-Gaudens, hay que añadir sus posibles precedentes en Saint-Mont (cf. n. 22), también en Gascuña, y ciertas coincidencias de repertorio y diseño que revela la escultura jaquesa —prolongación de la de Frómista— con el *Beato* de Saint-Sever. De la escultura de Frómista dependen, por otra parte, la decoración de San Salvador de Nogal, que fue posesión de Sahagún, y la lauda de Alfonso Ansúrez (+ 1093), procedente del mismo monasterio. Es de destacar que el primer abad del Sahagún reformado fue el gascón Bernardo, prior anteriormente de Saint-Orens de Auch, donde se conservaba un sarcófago aquitano que parece haber sido estudiado por el maestro de Frómista y Jaca. Sobre estos datos, que parecen apuntar hacia Sahagún como posible *relais* de estas conexiones gasconas, he llamado la atención en *The Tomb of Alfonso Ansúrez (+ 1093): Its Place and the Role of Sahagun in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture,* en *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The reception of the roman liturgy in León, Castile in 1080,* Nueva York, Fordham University Press, 63-100. Véase también, sobre posibles huellas del sarcófago de Auch en un capitel leonés y con conclusiones paralelas, J. WILLIAMS, *A Source for the Capital of the Offering of Abraham in the Pantheon of the Kings in León, Scritii di Storia dell'arte in Onore di Roberto Salvini,* Florencia, 1983, 25-28.

[22] La prioridad de Frómista sobre Jaca se confirma precisamente en la neta diferenciación de su huella, en Dueñas, Valdecal, Cozuelos, Santillana, Castañeda, Cervatos, Silió, Bárcena de Pie de Concha etc., frente a los ulteriores desarrollos del arte jaqués, tal como se reflejan en León y Compostela (para los monumentos citados, M. A. GARCÍA GUINEA, *El arte románico en Palencia,* Palencia, 1975; *id., El arte románico en Santander,* Santander, 1979). La iglesia de Saint-Jean Baptiste de Saint-Mont, con dos campañas bien diferenciadas, en los años finales del siglo XI y a comienzos del XII, nos brinda un testimonio todavía más elocuente: en la primera campaña, se cuentan dos capiteles que podrían ser antecedentes muy directos de ciertos tipos de Frómista; a la segunda, pertenece un capitel que copia torpemente el de David y sus músicos de la catedral de Jaca [cf. CABANOT, *Gascogne* (n. 11), figs. 89, 92 y 93; *id., L'église Saint-Jean Baptiste de Saint-Mont, Congrès archéologique de France,* CXXVIII, *Gascogne,* París, 1970, 80-90; S. C. SIMON, *David et ses musiciennes: iconographie d'un chapiteau de Jaca,* «CSMC», XI (1980), 239-248, figs. 5 y 7]. Sobre otros ejemplos de copias de la escultura jaquesa, D. L. SIMON, *L'art roman, source de l'art roman,* «CSMC», XI (1980), 249-267.

[23] Aludo a la voluntad actual, representada especialmente por J. SUREDA (*La pintura románica en Cataluña,* Madrid, 1981), de superar el biografismo de cuño morelliano en el estudio de la pintura románica, y que apunta también en el de la escultura, con el escepticismo con que algunos autores contemplan todo intento de reconstruir personalidades o carreras o de distinguir «manos» en un determinado conjunto. Tales pretensiones, positivas y laudables en principio, corren sin embargo el riesgo de desembocar en estilizadas construcciones teóricas, sin relación alguna «con lo que realmente ocurrió», para decirlo en los términos del más ingenuo y sano positivismo. No creo que M. Schapiro o J. Bialostocki (*Estilo e iconografía,* Barcelona, 1973, 13-38) rescataran el concepto de «modo» para designar situaciones jerárquicas de los artistas en relación a su nivel técnico, demanda o aceptación. «Modo» es una opción libre del artista, dentro del registro de posibilidades de un estilo, en función del contexto, finalidad y contenido de la obra a realizar. En cuanto al término «secuencia», habría que aclarar si se lo usa en el fructífero sentido en que lo propone G. KUBLER —como encadenamiento de sucesivas soluciones a un problema artístico concreto y común (técnico, formal, compositivo, iconográfico, etc.)—, o bien como mero agrupamiento aproximativo de obras de parecida cronología (*La configuración del tiempo,* Madrid, 1975). Como

equipos de escultores desplazándose de un *chantier* a otro por los caminos de la Europa románica no sea más que una tan generosa como falaz concesión ideológica al igualitarismo. Un maestro como el de Jaca pudo desplazarse desde Frómista solo o con un cortejo tan reducido como escasamente cualificado. Que en un obrador de patrocinio regio como el de Ujué, se registre el eco de su llegada en remedos tan toscos de su estilo, prueba lo poco vulgarizado que éste estaba por entonces [24].

La constitución de talleres *in situ,* en torno a personalidades principales, hubo de ser, sin embargo, relativamente rápida y la versatilidad de los artesanos, mayor que lo que se suele pensar. Testimonio de ello nos lo proporciona la decoración de la iglesia del castillo de Loarre, con una excepcional y entreverada estratigrafía en la que se dan cita piezas que remiten al taller tolosano de la Porte des Comtes, a Moissac, a Guilduíno, al colega de éste que Lyman bautizó como «second marble master» y a la tradición jaquesa —en dos momentos de su evolución—, junto con fórmulas de más imprecisa caracterización y que prefiguran desarrollos ulteriores al marco cronológico —entre 1080 y 1100— en que abundan las conexiones indicadas [25]. En esta compleja encrucijada estilística —cuyo único denominador común es el discreto nivel artesanal dentro de la general carencia de inventiva—, no es fácil decidir qué parte corresponde a desplazamientos efectivos de artistas y qué se debe a la simple circulación de modelos. No son raros, en efecto, en Loarre, los casos de hibridaciones entre las tradiciones tolosana y jaquesa, y, en algunas piezas, no sería incluso aventurado reconocer una mano tolosana interpretando modelos jaqueses o viceversa (Fig. 4) [26].

Mayor trascendencia tuvieron estos intercambios cuando se dieron, aunque en menor medida, en empresas principales como la de Saint-Sernin de Toulouse o la de Jaca. Al presentar un modillón jaqués en el estilo de Gilduíno —que tiene su equivalente en un capitel de Toulouse en el estilo de Jaca—, apunté ya ciertos rasgos en la pieza que tanto podrían denunciar una contaminación jaquesa como a un escultor local copiando un modelo

posible exceso en el sentido opuesto, habría que mencionar la ya citada obra de HEARN, *Romanesque Sculpture* (n. 14), quien pretende reconstruirles, a Bernardo Gilduíno y a uno de sus discípulos, una proteica carrera que los llevaría, desde la decoración del santuario de Saint-Sernin, hasta la portada de las Platerías, pasando por el claustro de Moissac y la tolosana puerta de Mièvegille. La cuestión de los talleres itinerantes románicos ha sido replanteada recientemente por D. L. SIMON, a propósito de la «segunda» escultura jaquesa y en versión, por desgracia, resumida [*Ateliers romans et style roman,* «CSMC», XII (1981), 159-160; cf., del mismo autor, *Le sarcophage de Doña Sancha à Jaca,* «CSMC», X (1979), 107-124]. Simon llega a conclusiones parecidas a las de M. Schmitt para la escultura del valle del Loira (cf. n. 18), sobre el «paralaje» que ofrece la presencia de un reducido número de estilos o «manos» en una serie de monumentos, con vistas a establecer su mutua vinculación y cronología, sobre bases más objetivas que las que proporcionan las «influencias» o la reconstrucción de personalidades aisladas.

[24] No comparto la pretensión de G. GAILLARD de desvincular tanto a Ujué como a Iguácel, por sus incómodas cronologías, de la órbita jaquesa, para ligar su escultura a tradiciones vernáculas o a una primera oleada leonesa [*Les débuts,* 124; *La escultura del siglo XI en Navarra antes de las peregrinaciones,* «Príncipe de Viana», XVII (1956), 121-130, espec. 128-130; *Etudes,* 52 y 207]. Creo que en parte de la escultura de Ujué hay que reconocer «copias» de la jaquesa, por parte de artistas carentes prácticamente de toda experiencia plástica previa. La fecha de 1089 que resultaría para la iglesia navarra, de la donación de Sancho Ramírez, no supone problema alguno para la cronología de la escultura de Jaca, habida cuenta de que ésta hubo de desarrollarse en parte en el reinado del mismo monarca (cf. n. 27), de que los capiteles de Ujué parecen haberse labrado *après la pose,* y de que el mencionado documento se expresa en presente («hedificamus»), como aludiendo a una obra en curso. Véase también J. CABANOT, *La redécouverte du chapiteau corinthien au XIe siècle en Gascogne, Navarre et Aragon,* «CSMC», X (1979), 139-141.

[25] Para Loarre, véase el reciente trabajo de K. WATSON, *The Corbels in the Dome of Loarre,* «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLI (1978), 297-301, con la bibliografía anterior y conclusiones quizá en exceso optimistas en cuanto a cronología. Como ilustración de la «estratigrafía» de Loare, véanse en Gaillard, *Les débuts,* láms. LX-LXV, n.os 11, 12, 21 y 22 (estilo de la *Porte des Comtes*); relieve en lám. LX (estilo derivado de Gilduíno); n.os 13-15 (estilos derivados del «second marble master»); n.os 1 y 2 (estilo jaqués temprano); n.os 7, 9 y 16-18 (imitaciones y derivaciones del estilo jaqués); n.º 8 (estilo común a Moissac y Toulouse). En los capiteles y cimacios n.os 23 y 24 se revelan formas más avanzadas, que parecen preludiar el arte del colaborador del «maestro de doña Sancha» o incluso el de Uncastillo.

[26] Véase en GAILLARD, *Les débuts,* láms. LXII-LXIV. El capitel n.º 10 combina una estructura de tipo jaqués con leones derivados de los de la *Porte des Comtes* tolosana; en el n.º 13, un personaje de filiación tolosana aparece flanqueado por leones de morfología más bien jaquesa, como es también la estructura de la pieza. Los n.os 16 y 17 copian sin duda modelos jaqueses —cf. *ibid.* lám. XLIV, n.º 23, para el primero de ellos— y parecen de la misma mano; sin embargo, el segundo se ajusta a una estructura de tipo tolosano.

tolosano [27]. No veo fácil decidir sobre una u otra posibilidad porque tengo la impresión de que el «maestro de Jaca» y Bernardo Gilduíno hubieron de compartir un mismo horizonte de formación y que sus respectivos caminos, luego bien definidos, acabaron por converger, junto con la tradición de Moissac, en el estilo culminante de la escultura del Camino de Santiago: el representado por el llamado «maestro de las Platerías», en Compostela, y por la Puerta de Mièvegeville de Saint-Sernin de Toulouse [28].

En este punto del desarrollo de la escultura hispano-languedociana, la tópica cuestión «Santiago o Toulouse» admite y exige, en mi opinión, un tercer término, más en concordia que en discordia: Jaca. En ningún otro foco se alcanza o sorprender mejor las huellas dejadas por este proceso de síntesis —que no pretendo tampoco restringir a la catedral aragonesa—, particularmente, en algunos de los capiteles procedentes de las dependencias claustrales. El que se conserva en la iglesia de Santiago, como soporte de una pila bautismal, merecería la calificación de «bilingüe»; una cabeza de león de tipo todavía jaqués convive allí con otras que adoptan ya las fórmulas comunes a Toulouse y a Compostela, al igual que el ángel que decora una de sus caras, definido por el grafismo tenso y la plasticidad acerada que Toulouse y Moissac tomaron a las artes suntuarias, contrasta con la mórbida corporeidad con que se tratan otras figuras de la misma pieza, deudoras del gusto antiquizante desarrollado en Frómista y Jaca. No son sólo pues dos estilos personales los que allí confluyen —y no descarto con ello que la pieza sea obra de una sola mano—, sino, sobre todo, dos ámbitos diversos de inspiración y sin duda los fundamentales en la recuperación de la plástica monumental: el repertorio de efectos propio de las artes preciosas, por un lado, y el substrato clásico por otro (Figs. 5 y 6) [29]. Por cierto que es en este segundo aspecto en donde hoy parece afirmarse cada vez más, paradójicamente, la originalidad y la contribución hispánicas a este proceso, y no en el es-

[27] MORALEJO, S.: *Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca,* «BM», CXXXI (1973), 7-16, fig. 1. Es de señalar que la cabellera del ángel con que se decora la pieza, tratada en mechas funiculadas a la manera jaquesa, tiene precisamente su más claro paralelo en una de las figuras del capitel jaqués que T. W. LYMAN señaló en las tribunas de Saint-Sernin [*Notes on the Mièvegeville Capitals and the Construction of Saint-Sernin of Toulouse,* «AB», XLIX (1967), 25-36, epec. 28, figs. 17-19; M. DURLIAT, *Toulouse et Jaca,* en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado,* I, Zaragoza, 1977, 199-207, figs. 1 y 11].

[28] En la genealogía común al «maestro de Jaca» y a Bernardo Gilduíno —patente en los tipos faciales y en ciertas fórmulas de plegado—, hay que contar con los sarcófagos aquitanos y la tradición de diseño representada por el *Beato* de Saint-Séver (cf. n. 21). En su posterior trayectoria, el «maestro de Jaca» profundizaría en el estudio de la escultura antigua, mientras que Gilduíno lo hizo en el repertorio de recursos de las artes suntuarias, particularmente, en la eboraria (cf. n. 29). Para la escultura jaquesa, además de la bibliografía citada en las notas precedentes (nn. 14, 21, 22 y 27), véase M. DURLIAT, *Les origines de la sculpture romane à Jaca,* «Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres», oct. 1978, 363-399; S. MORALEJO, *Un reflejo de la escultura de Jaca, en una moneda de Sancho Ramírez* (+ 1094), *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini,* Florencia, 1984, 29-35. Para Toulouse, y el arte de Gilduíno en particular, J. CABANOT, *Le décor sculpté de la basilique Saint-Sernin de Toulouse.* Sixième colloque international de la Société française d'archéologie (Toulouse, 22-23 oct. 1971), «BM», CXXXII, 99-145, con un estado de la cuestión y extensa bibliografía, a la que se añadirá: T. W. LYMAN, *Raymond Gairard and Romanesque Building campaigns at Saint-Sernin in Toulouse,* «Journal of the Society of Architectural Historians», XXXVII (1978), 71-91; *id., La table d'autel de Bernard Gilduin et son ambiance originelle,* «CSMC», XIII (1982), 53-73; *id., Le style comme symbole chez les sculpteurs romans: essai d'interprétation de quelques inventions thematiques à la Porte Mièvegeville de Saint-Sernin,* «CSMC», XIII (1981), 161-179; M. DURLIAT, *Haut-Languedoc roman,* La Pierre-qui-Vire, 1978, 47 sigs.; HEARN, *Romanesque Sculpture* (n. 14), 68 sigs. y 139 sigs. En cuanto a Compostela —portadas del crucero—, poco hay que añadir a la bibliografía general citada en la n. 14 (Porter, Gómez-Moreno, Gaillard, Deschamps, Naesgaard, Hearn), desde el punto de vista estilístico. El trabajo de J. M. PITA ANDRADE, *Un estudio inédito sobre la portada de las Platerías,* «Cuadernos de Estudios Gallegos», V (1950), 446-460, resumiendo y comentando la interesante tesis de J. H. B. KNOWLTON, hace lamentar que ésta no fuera publicada. En la bibliografía hispana, el cómodo recurso al omnipresente «maestro Esteban» —más un problema que una solución— ha sido un lastre para un planteamiento riguroso de las relaciones con Toulouse. Sobre este punto, véase el artículo de WILLIAMS citado en la n. 2 y MORALEJO, *Notas para una revisión (ibid.),* 105-107 y 227-228.

[29] Para este capitel jaqués y piezas afines, SIMON, *Le sarcophage de Doña Sancha* (n. 23), 115-117; MORALEJO, *La sculpture romane* (n. 21), 81-82, 88, figs. 10 y 18. Sobre la contribución de las artes suntuarias a los orígenes de la escultura hispano-languedociana, T. W. LYMAN, *Arts somptuaires et art monumental: bilan des influences auliques preromanes sur la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France et en Espagne,* «CSMC», IX, 1978, 115-127; MORALEJO, *«Ars Sacra»* (n. 15); *id., Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100,* «CSMC», XIII (1982), 285-310; PERRIER, *Die Spanische Kleinkunst* (n. 12). Para la contribución del substrato antiguo, véase la bibliografía de la n. 21.

tereotipo del desgarro expresivo, representado, como supuesta invariante «racial», por la imaginería de los *Beatos.*

En la confrontación entre la portada de las Platerías y la puerta de Mièvegeville, con la portada leonesa del Perdón en segundo término, cualquier coincidencia temática, presupuesta ya la comunidad de estilo, ha sido exhibida como copia o imitación en favor de la prioridad de uno u otro conjunto. En las respectivas versiones de David músico, la compostelana tiene a su favor la excelencia de su formato, pero invocar la frecuencia con que una feliz solución compositiva se produce o se ensaya primero en un contexto marginal, como sería la mocheta tolosana, para desarrollarse luego a otra escala y jerarquía, no sería un argumento desdeñable en favor de Toulouse. En este caso, serían más bien razones de orden estilístico —de apreciación siempre más subjetiva, pero irrenunciable— las que podrían conceder la prioridad a Compostela. La versión tolosana se resuelve en una fluidez de contornos y sutiles transiciones de modelado que llevarían a caracterizarla tanto como avance o como amaneramiento con respecto al sobrio y riguroso tipo compostelano (Figs. 7 y 8) [30].

Los términos se invierten, en favor de Toulouse, si se consideran las respectivas imágenes de Santiago flanqueado por dos troncos de árbol. El de Toulouse es, evidentemente, mucho más arcaico y, si de gustos se puede escribir, una pieza que no pasa de discreta. El de Compostela representa por el contrario la culminación soberbia de cuanto allí se hizo, y en un estilo que no creo que pueda identificarse ya con el personal del llamado «maestro de las Platerías». No comprendo, por ello, por qué en épocas en las que lo que estaba en juego eran puntillosas cuestiones de precedencia estilística, se haya fiado tanto en una supuesta copia o imitación que se reduce estrictamente al plano iconográfico: a la presencia de los mencionados atributos. Problema de otro orden y de superior envergadura es el de la significación que éstos pudieron tener en la iconografía de Santiago, y que no contribuye precisamente a esclarecer la pretensión de que el apóstol tolosano sea el Menor y no el Mayor como en Compostela (Figs. 9 y 10) [31].

El balance contradictorio de estas dos catas en las relaciones entre la portada compostelana y la tolosana no tiene nada de extraño ni de novedoso. La diversidad estilística de la portada de las Platerías es bien conocida, aunque quepa también reconocer la estricta homogeneidad de las piezas que la vinculan a Toulouse y que se atribuyen al maestro que de ella tomó su nombre por justa antonomasia. No se ha valorado, en cambio, tanto la diversidad de maneras que acusan los relieves de la puerta tolosana —y no me refiero ya a los tres capiteles justamente atribuidos a un colaborador de Gilduíno—, dentro sin embargo de un espectro evolutivo que no es fácil segmentar en manos o etapas precisas. Lo que sí parece claro es que un proceso más o menos largo de decantación formal hubo de mediar entre piezas como el dintel, muy apegado todavía al arte del claustro de Moissac, y

[30] Para GAILLARD, el David de las Platerías sería posterior al de la Puerta de Mièvegeville, pero éste, a su vez, no haría sino «reproduire sans doute un autre David compostellan aujourd'hui perdu» (*Les débuts,* 230). Sobran quizá comentarios.

[31] En este problema está involucrada todavía otra imagen tolosana de Santiago, procedente de la sala capitular de Saint-Etienne, que toma de la de Saint-Sernin los animales sobre los que el santo apoya los pies, y los dos troncos de árbol, estilizados como columnillas (P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes,* París, 1961, núm. 19). Supongo que será la cruz de doble travesaño que ésta porta, en la que se ha querido ver la insignia patriarcal del primer obispo de Jerusalén, la que habrá determinado la misma interpretación para su modelo (cf. H. RACHOU, *Pierres romanes toulousaines,* Toulouse, 1934, 54-56), pues la identificación de los dos troncos que flanquean a ésta, en la puerta de Mièvegeville, con bastones de batanero —atributo martirial de Santiago Alfeo— no resulta convincente (cf. DURLIAT, *Haut-Languedoc,* 120), al igual que los vagos argumentos extraídos de su Epístola, en favor de la misma interpretación (cf. E. DELARUELLE, *Saint-Sernin,* La Pierre-qui-Vire, 1968, 8). L. Seidel se pronuncia en favor de la identificación de ambas figuras tolosanas como Santiago el Mayor, invocando el milagro de Santo Domingo de la Calzada para interpretar como gallinas las aves sobre las que se apoya el de Mièvegeville —lo que me parece insostenible—, y recordando la por entonces reciente elevación a arzobispado de la sede compostelana para justificar la cruz que porta el de Saint-Etienne —argumento este muy sugestivo y de superior valor (*Romanesque Sculpture form Saint-Etienne Cathedral,* Nueva York, 1977, 134-137)—. En similar sentido se pronunció R. REY, interpretando la cruz patriarcal como alusiva al «premier évêque d'Espagne» (*La sculpture romane languedocienne,* Toulouse, 1936, 200). Un Santiago Peregrino entre dos árboles —¿palmeras?— se encuentra en una miniatura de las *Horas* del Mariscal de Boucicaut (E. MÂLE, *Les saints compagnons du Christ,* París, 1958, fig. p. 146; cf. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chétien,* III, 2, París 1958, 695). Para una fecha ca. 1111 ó 1116 para el Santiago compostelano, WILLIAMS, *«Spain or Toulouse»,* 561.

el magnífico modillón que figura una mujer desmelenada, en el que recientemente he propuesto reconocer el impacto de un sarcófago de Husillos *revisited*[32]. Entre los polos extremos que una y otra pieza ejemplifican, hubo sin duda tiempo para una renovada experiencia hispánica de los escultores tolosanos, en la que encajaría buena parte de su actividad compostelana. «Retour d'influence» llamó G. Gaillard a fenómenos de este orden, rompiendo así una lanza en favor de la descolonización de nuestro Románico, frente a las posiciones mantenidas por E. Bertaux o P. Deschamps[33]. El concepto me parece más acertado que su expresión terminológica cuando, según ya he dicho, de «fluencias» más que de influencias se trata: del resultado de la actividad de un mismo maestro o taller, que pudo conocer muchas veces sus más felices momentos en suelo «colonial». A este respecto, todavía no se ha hecho suficiente justicia a la más espectacular —y por su obvia evidencia, más desapercibida— aportación compostelana al desarrollo de la escultura medieval europea, sobre la que ha llamado recientemente la atención J. Bony: la extensión de su programa iconográfico a las tres fachadas de la catedral, tratadas con similar jerarquía y profusión ornamental. Tan ambiciosa solución, insólita y sin eco en su momento, sería recuperada en Chartres e incorporada desde allí a la tipología clásica de la catedral gótica[34].

De las complejas realidades que pueden esconderse en los casos más obvios de concordancia temática o formal, podría dar cuenta el presunto reflejo alcanzado en la portada leonesa del Perdón por la singular fórmula que la puerta de Mièges ville nos ofrece para la Ascensión de Cristo, a quien se figura trabajosamente empujado por una pareja de ángeles de dudosa ortodoxia en su función (Figs. 11 y 12)[35]. Como justificación de tan anómala ver-

[32] MORALEJO, *Un reflejo de la escultura de Jaca* (n. 28), 33, figs. 4-5. Entiendo que la posible huella de las Furias del sarcófago palentino sobre la figura del modillón tolosano presupone un nuevo estudio de la pieza, pues los reflejos que dichas figuras alcanzaron en la anterior escultura jaquesa son de pequeño módulo y de factura sumaria, por lo que difícilmente podrían haber servido de intermediarios para la elaborada versión del escultor tolosano. Hay pues que suponer que éste, alertado quizá por un viejo colega jaqués, se detuvo en Husillos y tomó sus propios apuntes, en uno de sus viajes entre Toulouse y Compostela. En cuanto a la diversidad estilística de la Puerta de Mièges ville, LYMAN la interpreta en parte como variedad de «modos» expresivos, en función de diferentes contenidos, valorando también el efecto de fuentes diversas, particularmente clásicas (*Le style comme symbole,* cit. en n. 28).

[33] GAILLARD, *Les débuts:* véase especialmente el balance final, págs. 225 sigs., donde intenta fijar la contribución de cada uno de los *chantiers* considerados. Cf. P. PARISET, *L'apporto spagnolo alla scultura romanica dell'Aquitania,* «Commentari», XVI (1965), 3-16. Por supuesto que tras toda discusión sobre la procedencia de una u otra pieza entre las aquí consideradas, está el problema general de la cronología absoluta que se otorgue a los respectivos conjuntos de la portada tolosana y del transepto compostelano. He preferido no plantear aquí esta siempre enojosa discusión, que nos alejaría del tema propuesto, y me remito por ello a lo expuesto en trabajos anteriores, con la bibliografía correspondiente. [S. MORALEJO, *Saint-Jaques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane,* «Les dossiers de l'archéologie», núm. 20 (1977), 83-103; *id., Notas para una revisión,* cit. en n. 2]. En mi opinión, la cuestión se resumirá en los siguientes términos, similares a los indicados para las relaciones con Conques: 1) La puerta de Mièges ville carece de índices precisos de datación, tanto directos como relativos, en función de su contexto arquitectónico, con cuya decoración muy poco tiene que ver; su cronología ha de establecerse pues por métodos comparativos, si se quiere ir más allá del vago punto de referencia *ante* 1118, proporcionado por la muerte de Raymond Gairard. 2) Por el contrario, las fachadas del transepto compostelano fueron decoradas por los mismos escultores que trabajaron en su interior, ya desde los tramos rectos del deambulatorio; alguno de ellos, desde algo antes de 1105, y otros, con seguridad, antes de 1112. Por una serie de argumentos convergentes que sería largo enumerar, la escultura de las fachadas compostelanas pudo realizarse en su conjunto entre 1100 y 1117, con una mayor actividad entre 1105 y 1112. 3) Si se pretende que la escultura de la Puerta de Mièges ville ha de ser anterior a la de las Platerías —lo que también creo yo para la mayorái de los relieves de estilo común—, habrá que atribuirle otras fechas que no sean las habituales, entre 1110 y 115. Al menos para su comienzo, encuentro perfectamente coherente con lo que hoy sabemos de la paralela secuencia hispánica, una fecha en torno a 1100, propuesta ya por DESCHAMPS (*Étude sur les sculptures,* 255).

[34] J. BONY, *Architecture gothique. Accident ou Nécessité?,* «Revue de l'art», núms. 58-59 (1983), 9-20, espec. 16.

[35] El problema iconográfico planteado por la Ascensión de la Puerta de Mièges ville ha sido expuesto por W. SAUERLÁNDER en términos muy concisos, considerando las alternativas hasta entonces propuestas [*Über die Komposition des Weltgerichtstympanons in Autun,* «Zeitschrift für Kunstgeschichte» XXXIX (1966), 261-294, espec. 287-288, n. 25]. En síntesis, la figura de Cristo se ajusta a la fórmula llamada helenística, en la variante representada por el llamado «schreitende Typus» (cf. H. GUTBERLET, *Die Himmelsfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter,* Estrasburgo, 1934, 34 y 226). La presencia de los dos ángeles que ayudan a Cristo en su impulso nos aleja sin embargo de esta fórmula, sin acercarnos tampoco del todo a las sirias o palestinas, pues en éstas los ángeles se limitan a sujetar la mandorla, sin contacto físico con el Cristo mayestático, sedente o de pie, que en ellas es habitual. Aunque se han invocado textos apócrifos o la propia literalidad de *Act.* 1, 11 («hic Iesus, qui *assumptus* et vobis in caelum») para

sión del tema, se ha invocado, para Toulouse, una intención simbólica de paralelismo y contraste con la fallida ascensión de Simón Mago, representada en la misma portado, lo que me parece tan acertado en el plano exegético como insuficiente en el causal (Fig. 13); pues también la fórmula allí adoptada para este último episodio resulta relativamente excepcional —la norma parece ser la representación de la caída del Mago según pautas heredadas del mito de Ícaro— y requiere a su vez una explicación particular [36].

Es muy posible —y coincido en esto con Lyman— que el escultor tolosano se haya inspirado en un marfil como el que figura la apoteosis de un emperador, conservado en el British Museum (Fig. 14); si tal fue el modelo último de la serie iconográfica que nos ocupa, no creo que se pueda ya reducir la Ascensión leonesa a una mera copia de la tolosana [37]. Aún siendo sin duda posterior y obra de un artista de innegable filiación ultrapirenaica (aunque no documentado en Toulouse), la versión leonesa conserva más fielmente la pauta compositiva del presunto y remoto modelo.

Como conclusión de esta secuencia, podría citarse la escena lateral izquierda del tímpano de Errondo, atribuido al «maestro de Cabestany». No se trata allí de la Ascensión, sino del homenaje angélico a Cristo tras la superación de las tentaciones, pero interpretado, como ha demostrado V. Kupfer, de acuerdo con la exégesis agustiniana del Salmo 90, en la que dicho episodio se configura

explicar y justificar esta anómala versión, lo cierto es que no faltan otros, canónicos, con protestas explícitas de lo inadecuado de las fórmulas orientales, más respetuosas que la tolosana y que ésta carece, en todo caso, de precedente y aun de paralelo fuera de la tradición aquí considerada. La versión similar que ofrece un cofre de reliquias germano de la segunda mitad del siglo XII (GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen,* III, núm. 38 a), no parece que tenga relación con ella, si bien acusa más claramente la contaminación de cierta fórmula, textual y figurativa, de la Resurrección que se ha querido reconocer también en Toulouse. Rasgo no menos anómalo, aunque no de tanta trascendencia, es el códice que el Cristo tolosano porta en su mano izquierda, normal en las versiones orientales, cuando en las helenísticas suele llevar un *volumen.* Pienso si este atributo no será producto de la reinterpretación, por el escultor de Saint-Sernin, de las puertas del cielo en miniatura que se figuran en lugar homólogo en las versiones helenísticas de la Ascensión de sendas placas de marfil conservadas en Bruselas y en Essen, y que en el segundo caso aparecen ya entendidas como un libro o díptico escrito (cf. *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400,* Colonia, 1973, 206 y 222, E 12 y F 12).

[36] Para la justificación de la fórmula de la Ascensión como contraposición a la caída de Simón el Mago, A. M. CETTO, *Explication de la Porte Mièvegeville de Saint-Sernin à Toulouse, Actes du XVIIme Congrès international d'Histoire de l'art, Amsterdam, 1952,* La Haya, 1955, 145-158, espec. 148-150. Paralelos relativos para el relieve tolosano, con Simón llevado por demonios, se encuentran en el Antifonario de Prüm (París, BN, lat. 9448, fol. 55v, en A. GOLDSCHMIDT, *German Illumination,* Florencia-París, 1928, II, lám. 68) y en una arquivolta de Sessa Aurunca, en versión cuyo carácter innovador, con algún eco en Italia, ha sido puesto de manifiesto por D. GLASS, *The Archivolt Sculpture at Sessa Aurunca,* «AB», LII (1970), 119-131, espec. 128-129, fig. 19. Ninguna de estas dos versiones parece tener relación directa con la tolosana, y lo más normal es que se figure la caída, no el vuelo, del personaje, o si se figuran ambos, en narración sintética, que Simón aparezca volando solo. En la más antigua representación del tema, en el oratorio del papa Juan VII en Santa María Antigua —conocida hoy por un dibujo de Grimaldi—, parece patente la derivación de la iconografía antigua del mito de Ícaro [CABROL y LECLERCQ, *DACL,* VII, col. 2210, fig. 616; mejor reproducción, en R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano,* Roma, 1977, fig. 196; cf. P. H. VON BLANCKENHAGEN, *Daedalus and Icarus on Pompeian Walls, «Römische Mitteilungen», LXXV (1968), 106-143*].

[37] LYMAN, *Le style comme symbole,* 168. Para el marfil, O. M. DALTON, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era in the British Museum,* Londres, 1900, núm. 1, lám. 1; W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters,* Maguncia, 1952, 39-40, núm. 56, lám. 14; H. P. L'ORANGE, *Studies on the Iconograph of Cosmic Kingship in the Ancient World,* Oslo, 1953, 60-62. La placa en cuestión fue ya traída a colación en otras discusiones de la iconografía de la Ascensión de Cristo [véase por ejemplo E. T. DEWALD, *The Iconography of the Ascension,* «American Journal of Archaeology», XIX (1915), 277-319, espec. 281-282], en cuanto posible precedente tipológico de la fórmula helenística. No nos interesan aquí, sin embargo, los gestos que marcan la acogida del emperador en el cielo, sino los dos genios que lo sostienen en posición sedente. Éstos, con sus cabezas aladas y uno de ellos barbado, se prestaban a una reinterpretación como figuras demoníacas, lo que hubo de facilitar el reciclaje iconográfico que aquí se propone. De la Ascensión figurada en el tímpano tolosano no puede decirse, por supuesto, que derive del marfil de Londres; pero si éste —u otro similar perdido— fue el modelo del relieve de Simón el Mago, y aceptamos la tesis de Cetto de que existe una voluntad de paralelismo y contraste entre las dos ascensiones (cf. n. 36), los dos ángeles que ayudan a Cristo en su impulso no dejarían de algún modo de depender, indirectamente —más como idea que como fórmula—, del modelo antiguo indicado. En el caso del tímpano leonés, con los ángeles vueltos hacia Cristo y éste totalmente elevado en el aire con las rodillas flexionadas, cabe pensar en cambio en una vinculación más directa a la fórmula brindada por la placa de Londres. La «pénible acrobatie» del Cristo de León —en frase de GAILLARD (*Les débuts,* 80)— no ha de verse pues como una torpe adaptación de la solución tolosana a un nuevo formato. El caso parece ser ejemplar de lo equívoco que puede resultar un método de pura consideración formal, en las relaciones entre presuntos modelos y copias.

como prefiguración de la Ascensión [38]. La segura formación languedociana de nuestro escultor hubo de poner a su alcance la fórmula de Ascensión que comentamos —en versión particularmente próxima a la leonesa— como el más eficaz recurso para visualizar la indicada ecuación simbólica.

La referencia, aunque incidental, al «maestro de Cabestany, viene felizmente al caso para concluir esta rápida ojeada al desarrollo de la escultura hispano-languedociana, ya que en la trayectoria presumible para este escultor, con su formación en la órbita de Toulouse y su posterior actividad en Cataluña, Languedoc Mediterráneo y Toscana, viene a encarnarse y resumirse lo que hubo de ser un movimiento colectivo de su generación y de las inmediatas, que representa el cierre de todo un ciclo artístico. Entre, más o menos, 1080 y 1120, todo cuanto sucedió en Toulouse o en su entorno inmediato tuvo su respuesta, reflejo o incitación en la España del Camino Francés. A partir de la segunda de estas fechas, sería en cambio inútil buscar en el occidente hispano las huellas de los ulteriores desarrollos representados por los claustros tolosanos —La Daurade y Saint-Etienne—, a los que sí se mostraron permeables Cataluña o el *Midi* mediterráneo [39]. El «maestro de Cabestany», activo quizá ya en la década de 1130 en Sant Pere de Galligans, se contaría entre los pioneros de este radical cambio de sentido experimentado por el flujo del arte tolosano. La historia vino entonces a repetirse en parte. Al igual que su antepasado el «maestro de Jaca» encontró en el substrato antiguo hispano la incitación para un revolucionario capítulo en la plástica románica, los sarcófagos conservados en San Félix de Gerona proporcionarían al de Cabestany la fuente de su personalísima *formosa deformitas,* con trascendencia de la misma Italia (Figs. 15 y 16) [40].

El gótico como prueba

Es muy posible que el balance aquí trazado de la contribución hispánica a los orígenes de la escultura románica resulte, para algunos, todavía «inflado» tanto en calidad como en precocidad. Permítaseme al respecto una observación tan obvia como, quizá, lamentablemente, necesaria. La historia lo es siempre de fragmentos, de restos de

[38] V. Kupfer, *The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at the Cloisters,* «Metropolitan Museum Journal» XII (1978) 21-31. Pese a que un sentido riguroso del orden no parece haber sido la cualidad más destacada del «maestro de Cabestany», se observará que tanto el tímpano de Errondo como el que le dio nombre se organizan en secciones verticales, a modo de trípticos, según pautas características de la tradición hispano-languedociana (tímpano de Mièges ville, Leyre, tímpano de la Puerta del Perdón de San Isidoro de León). Se notará, precisamente, que la escena que aquí nos interesa ocupa un lugar homólogo al de su equivalente en el tímpano leonés. Por otra parte, la iconografía del tímpano navarro, considerada a la luz del sugerente trabajo de Kupfer, podría a su vez contribuir a aclarar el sentido de los ángeles que elevan a Cristo en los tímpanos de Toulouse y de León, de cuya justificación hemos tratado aquí en el plano de una filología exclusivamente figurativa, que no descarta el concurso de fuentes textuales como las aportadas por el mencionado autor.

[39] Pienso, por supuesto, en los restos del claustro de Solsona, en la espléndida Virgen atribuida a Gilaberto, en los claustros de Sant Cugat, de la catedral de Gerona y de Sant Pere de Galligans, pero también en el conjunto de la producción de los marmolistas rosellones y en una fachada como la de Covet, recientemente estudiada por J. Yarza [*Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet,* «Quaderns d'estudis medievals», I/9 (1982), 535-556; véase también, del mismo autor, «Escultura románica», *Arte catalán. Estado de la cuestión,* Barcelona, 1984, 119-145]. Tampoco pretendo que, a partir de las fechas indicadas, hayan cesado por completo las relaciones artísticas de los reinos occidentales hispánicos con el sur de Francia, sino que éstas son de menor alcance —rara vez afectan a Toulouse—, promovidas por empresas de más modesto nivel en sus ambiciones y logros —una suerte de *vulgata* de las anteriores conquistas—, y, lo que es más importante, el Camino de Santiago no es ya la institución que las articula y determina. Es de destacar por entonces la primacía aragonesa —quizá potenciada en principio por la intervención de Alfonso el Batallador en el reino castellano-leonés—, con huellas tempranas del «maestro de doña Sancha» en Santa María de Carrión y, más extensas, en el románico segoviano, junto con aportaciones bearnesas (Oloron, Morlaas), con ecos también en Castilla y en la misma Compostela (columnas de Antealtares).

[40] Cf. Moralejo, *La reutilización e influencia* (n. 21), 200, fig. 7, donde he dado un brevísimo avance del estudio que preparo sobre las fuentes antiguas de este maestro, presentado ya en tres conferencias impartidas en 1982, en el «Centre d'études supérieures de civilisation médiévale» de Poitiers. Véase, para su obra, L. Pressouyre, *Une nouvelle oeuvre de «maître de Cabestany» en Toscane: le pilier sculpté de San Giovanni in Sugana,* «Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France», 1969, 30-35; M. Durliat, *Le maître de Cabestany,* «CSMC» IV (1973), 116-127. En lo que respecta a su cronología, sostengo, como se verá en el texto, fechas más tempranas que las que generalmente se le atribuyen. La influencia de los sarcófagos de Gerono hubo de producirse al comienzo de su carrera, cuando trabajaba en Sant Pere de Galligans, en obra en la cuarta década del siglo XII.

una totalidad, seleccionada arbitrariamente por los azares de la destrucción y de la conservación, que no son más que índices y cabos sueltos de la imagen global a reconstruir. Por fortuna, España parece haber conservado mejor —en Santiago, León, Frómista, Jaca y Loarre— los jalones de un proceso del que algunas de las claves más decisivas han parecido con el mayor castigo histórico sufrido por el patrimonio francés. La auténtica medida de la iniciativa francesa no se restaurará, a mi entender, con la sistemática impugnación de cualquier índice de precocidad hispánica, por fundamentado que éste sea, sino fiando más en lo que se haya podido perder al otro lado del Pirineo y también quizá con la revisión de las cronologías excesivamente prudentes que se vienen dando para algunos monumentos franceses. La barrera del 1100, como presunta referencia para el despegue definitivo de la gran escultura monumental europea, no es quizá más que una irracional concesión al prestigio de los números racionales [41].

Una breve cata en otra decisiva coyuntura de las relaciones artísticas hispano-francesas, en los umbrales de nuestro Gótico, nos servirá, en contraste tanto como por paralelo, de *test* comprobatorio de las posiciones aquí adoptadas. En este caso, la situación de partida nos es mejor conocida y la correlación y sentido de fuerzas no deja lugar a dudas sobre la absoluta iniciativa francesa en la implantación de un estilo que España se limitó, en principio, a recibir, ya plenamente consolidado y en sucesivas oleadas que fueron otros tantos reflejos de etapas y corrientes en sus lugares de origen. No hay que olvidar que, antes de un estilo de época y un epígrafe obligado en los manuales de Historia del arte, el Gótico empezó por ser, como decía H. Focillon, «el Románico de la Isla de Francia». Y sin embargo, una sucinta ojeada a sus incunables hispánicos, en lo que a escultura se refiere, no arroja el balance que sería de esperar de una pura inercia y reflejo provinciales. Recurriré para ello a dos monumentos que me parecen de especial valor experimental por inscribirse en corrientes de muy escasa incidencia en España, con lo que al desarraigo de su origen unen el de su prácticamente inexistente posteridad: las respectivas portadas occidentales de las catedrales de Tudela y de Tuy.

Tudela, por ejemplo, nos sorprende con la extraña representación de un caballero, con un diablo a la grupa y acompañado de un inusitado cortejo pecuario, en el que se reconoce una versión tan insólita como literal de la Muerte, el cuarto jinete apocalíptico (Fig. 17) [42]. Más sorprendente todavía es encontrar a esta figura en el contexto de un Juicio Final, en una asociación y sentido que no se documentan, en la escultura monumental, hasta las portadas del Juicio de Amiens y de París, en fechas

[41] A la constitución de esta «barrera del 1100» han contribuido sin duda los trabajos de P. DESCHAMPS (además de los citados, véase *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane,* «BM», LXXXIV (1925), 5-98 y, más recientemente, de R. SALVINI (cf. n. 8), HEARN *(Romanesque Sculpture)* y B. RUPPRECHT (*Romanische Skulptur in Frankreich,* Munich, 1975). Lo que en principio no era más que un cómo do punto de referencia aproximativo —casi mnemotécnico— para fijar el despegue escultórico de una serie de focos más o menos coetáneos —Toulouse, Moissac, Modena y Cluny, según los gustos—, ha venido a absolutizarse como barrera proteccionista en favor de la primacía, pretendidamente indiscutible, de los *chantiers* mencionados, de tal manera que basta que se argumente en favor de una data anterior a 1100 para algún conjunto escultórico fuera de los elegidos, para que se objete, con la inercia de la tautología, que no existe escultura de este tipo antes de 1100. La víctima, en este caso, es la escultura de Frómista y Jaca, de *ca.* 1100, por supuesto, pero también, al menos en parte, de *antes de 1094* (cf. n. 28), y con la agravante de haberse especializado en capiteles, formato, al parecer, no todavía suficientemente románico, ya que este arte sería el dominio absoluto de las placas relivarias. Vaya aquí mi recuerdo cordial al fallecido Louis Grodecki, quien en el Congreso de Granada de 1973, fresco el recuerdo de la exposición y simposio sobre «The Year 1200», ironizaba sobre la necesidad de un coloquio esclarecedor de los orígenes de la escultura románica, bajo el lema «L'art 1100».

[42] Creo, en efecto, que este supuesto «homme d'armes qui revient de quelque *algarade* en pays chrétien avec un troupeau de mountons» (Bertaux, *La sculpture chrétienne, cit.* en n. 14, 287) es en realidad la Muerte, seguida del Infierno —el diablo que cabalga con ella a la grupa— y de las «bestias de la tierra», de acuerdo con la descripción de Apoc. 6, 7-8. Por si la literalidad con que en la portada navarra se visualiza este texto no fuera suficientemente elocuente, tenemos además los paralelos que nos brindan el *Beato* de Berlín (fol. 47, en W. NEUSS, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altschristlichen Bibel-Ilustration,* Münster i. W., 1931, II, lám. CLVIII, fig. 248) y las pinturas de Polinyá [B. AL-HAMMDANI, *Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret,* «Anuario de Estudios Medievales», VIII (1972-1973), 405-461, lám. III; J. AINAUD DE LASARTE, *Spanish Frescoes of the Romanesque Period,* Nueva York, 1962, lám. 4]. Los problemas que plantea la indumentaria militar del jinete, su inserción en una tradición particular de ilustración apocalíptica y la significación del tema en el contexto en que se encuentra, nos llevarían muy lejos de nuestro objeto y prefiero aplazar su discusión para un próximo estudio monográfico.

posteriores en unos veinte o treinta años a la Navarra. La relación no afecta en este caso, por supuesto, a la formulación concreta del tema, que en París, particularmente, sigue pautas peculiares que no han de ser ajenas a la imaginería de los sarcófagos romanos de batalla (Fig. 18); es en la inclusión del tema en este preciso contexto iconográfico en lo que la portada de Tudela se adelanta aparentemente a las francesas [43]. Pretender que éstas tomaron de la navarra la idea de una tal asociación sería insensato. Pero no lo sería menos intentar rejuvenecer la portada de Tudela para conformarla a la condición de reflejo de París o de Amiens (actitud ésta nada hipotética y sí muy real en la discusión del románico hispano-languedociano, cuando se pretende por sistema que todo avance o novedad en suelo hispano haya de depender del consiguiente modelo ultrapirenaico conservado). Lo más correcto será pensar que en Tudela se copió o imitó, en parte, alguna portada francesa desaparecida, en la órbita de Laon, que sería fuente común para París y Amiens.

A similares consideraciones nos llevan algunas de las figuras de la serie estatuaria de Tuy, como el Salomón o el impresionante anciano que sostiene un crucifijo, piezas ambas que revelan una inventiva iconográfica y de diseño que no se compadece con cierta desmaña que acusan en su labra, agravada por la escasa familiaridad con el material local [44]. Tales discordancias entre el *concetto* y su plasmación son las que, en el arte antiguo y moderno, sirven para certificar de una copia o reflejo de un original perdido, y similar valor ha de atribuirseles en nuestro caso para postular algún modelo más o menos próximo en las series estatuarias, casi totalmente desaparecidas, de Sens o de Laon (Fig. 19). En concreto, para el personaje con el crucifijo, contamos con un remoto y pálido antecedente iconográfico en una de las estatuas del claustro de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne, que nos permite identificarlo con el anciano Simeón, habitual en las series de cristóforos. En

[43] Tanto en París como en Amiens se sigue una fórmula de tradición parcialmente común a la representada por los manuscritos de la *Bible Moralisée,* con ausencia de «las bestias de la tierra», y la presentación del jinete y de su víctima desnudos, si bien en ambas portadas se caracteriza a aquél como mujer, al igual que en el ya citado *Beato* de Berlín (n. 42) y como corresponde a su nombre de «Muerte» (M. AUBERT, *Notre Dame de Paris,* París, 1920, lám. 44; G. DURAND, *Monographie de l'église Notre-Dame cathédrale d'Amiens,* Amiens-París, 1901, I, lám. XXXVIII, 4; A. DE LABORDE, *La Bible Moralisée illustrée conservée à Oxford, Paris et Londres,* París, 1921, IV, lám. 594). Coincidencia con Tudela sólo se da en la presencia de una segunda figura sobre el caballo, que en las versiones francesas difícilmente puede ser el Infierno, como se ha pretendido, ya que éste está ya suficientemente explícito en el contexto de las respectivas portadas. Se trata, como se ha dicho, de una víctima —*pars pro toto,* de la humanidad—, aunque quizá en su origen esté una reinterpretación del diablo que aparece documentado en la portada navarra. Es de señalar que la versión de Amiens se encuentra más cerca de la de Tudela, desde el punto de vista compositivo, lo que encaja perfectamente con su fecha, más temprana que la de la parisina. A. ERLANDE-BRANDENBURG ha demostrado, en efecto, que la soberbia Muerte de París es obra de mediados del siglo XIII (*Nouvelles remarques sur le Portail central de Notre-Dame de París,* «BM», CXXXII, 1974, 286-296, espec. 292-294). Su revolucionaria morfología no se entendería sin el estudio, por parte de su autor, de algún sarcófago antoniniano de batalla (cf. B. ANDREAE, *Motivgeschichtliche untersuchungen zu den rômischen Schlachtsarkophagen,* Berlín, 1956, láms. 1-4), cuya huella puede detectarse en otros motivos antiquizantes de la misma portada (véase la representación del Orgullo y un demonio caído a los pies de San Miguel, en W. SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich. 1140-1270,* Munich, 1970, láms. 151 y 156). Similares fuentes antiguas, todavía incluso más explícitas, revela la serie apocalíptica de la catedral de Reims (cf. P. KURMAN, *Le portail apocalyptique de Reims, à propos de son iconographie, en L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, III-XIIIe siècles,* Ginebra, 1979, 245-317, figs. 43-45). De las cuestiones que aquí se esbozan, espero tener ocasión de tratar con más detalle en el estudio al que aludo en la nota anterior.

[44] He dedicado un amplio estudio a esta portada en mi tesis doctoral, *Escultura gótica en Galicia. 1200-1350,* de la que puede verse el preceptivo resumen (Santiago, 1975, págs. 7-16). Véase también A. MAYER, *The Docorated Portal of the Cathedral of Tuy,* «Apollo», II (1925), 8-12; F. B. DEKNATEL, *The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León,* «AB», XVII (1935), 243-389, espec. 245-255. Para las figuras de Salomón y de la Reina de Saba, S. MORALEJO, *La recontre de Salomon et de la Reine de Saba: de la Bible de Roda aux portails gothiques,* «CSMC», XII (1981), 79-109, espec. 92-93. La de Salomón, sosteniendo en sus manos una maqueta de templo, en un *unicum* dentro de la estatuaria gótica, aunque existan paralelos en otros formatos. Curiosamente, ha sido la bibliografía local y nacional la que ha minimizado la significación de esta portada —caso parecido a la ya comentada de Tudela—, vinculándola indebidamente a la estela del Pórtico de la Gloria. Una concepción historiográfica articulada en hitos espectaculares —el Pórtico de la Gloria como culminación de nuestra plástica románica y la portada Burgalesa del Sarmental como umbral de la gótica— ha venido a crear artificialmente una «época incierta» de medio siglo entre uno y otro jalón, de la que han sido víctimas tanto la portada navarra como la gallega. Ambas rompen, en efecto, en cuanto a estilo, con toda tradición local anterior, introduciendo maneras que tienen por común punto de referencia la escultura de la catedral de Laon. En el caso de Tuy, Saint-Yved de Braine hubo de ser un jalón intermedio, y hay que contar también con aportaciones de la tradición de Sens.

una audaz imagen poética, sugerida por el texto del *Nunc dimittis,* el cuerpo del Niño esboza allí, como en una sobreimpresión fotográfica, la silueta del Crucificado [45]. La misma idea se expresa en Tuy —como quizá en su hipotético modelo—, aunque consumando la metáfora en la total sustitución del Niño por el «signum cui contradicetur».

Pero tampoco todo lo que haya de nuevo o singular en conjuntos provinciales como los de Tuy o Tudela ha de ser base para conjeturar el correspondiente modelo francés desaparecido. El prolijo despliegue de iconografía laboral que nos ofrece la portada de Tudela no tiene equivalente en el Gótico francés —por muy gótica que se crea toda incursión en la imaginería de lo cotidiano—, como no sea en la representación aislada y concreta, en contextos de lo más diverso, de tal o cual oficio. En cuanto ciclo o idea programática, la serie en cuestión parece más bien enraizarse en una anterior tradición románica, con significativos jalones en Carrión de los Condes (Santa María y Santiago), Piasca, Sangüesa —antes, quizá en Pamplona—, Uncastillo y, al otro lado de los Pirineos, en Oloron [46].

Como era de esperar, es en este plano de la programación iconográfica, más sujeto a directrices de promotores locales, en donde antes y con mayor transparencia se acusa la aclimatación de un arte exótico. Otro tanto ocurrió en Burgos y en León, donde pervivieron fórmulas incluso más arcaicas y de menor interés documental que la reseñada en la portada navarra [47]. Buscar una impronta de originalidad castiza, en lo que a estilo propiamente se refiere, en estas primicias de nuestro Gótico, es ya más arriesgado, como tarea propicia para incurrir en la retórica tautológica de los caracteres nacionales. Desde una óptica hispana o hispanista, se tenderá a saludar como índice de aclimatación cualquier acento de «realismo» o, por el contrario, de «expresionismo», sin mayor reparo en el principio de contradicción. De parte francesa, no es raro que se conceda la intervención de mano de obra hispana para justificar cualquier incomprensión o degradación de los cánones originales, como síntoma inequívoco de provincialismo [48]. Pero quizá sea mucho conceder, pues si Tudela y Tuy son indudablemente provinciales, y mucho de provincialismo acusa también la producción más antigua de Burgos y de León, tengo la impresión de que es en las propias provincias y márgenes del Gótico francés en donde hay que buscar la mayor parte de sus puntos de referencia. Desde luego, no hubieron de ser los maestros mejor instalados en Laon, París,

[45] S. y L. PRESSOUYRE, *Le Cloître de Notre-Dame-en-Vaux,* «Les monuments historiques de la France», 1978, 1-16, fig. p. 7. Sobre este conjunto véase también W. SAUERLÄNDER, *Twelfth-Century Sculpture at Châlons-sur-Marne, Studies in Wertern Art* (n. 4), 119-128; *id., Gotische Skulptur,* 94-95. Para las series de cristófonos, L. PRESSOUYRE, *La Mactatio Agni au portail des cathédrales gothiques et l'exégèse contemporaine,* «BM», CXXXII (1974), 49-65; M. BEAULIEU, *Essai sur l'iconographie des statues-colones de quelques portails du premier art gothique,* «BM», CXLII (1984), 273-307, espec. 296-301.

[46] Véase, en estas mismas *Actas,* la comunicación de M. MELERO. MONEO *(Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela),* valorando también la originalidad de la portada navarra, frente a sus precedentes o paralelos franceses, en lo que respecta a la imaginería de los castigos infernales. Sobre los indicados ciclos iconográficos laborales, realiza actualmente su tesis doctoral B. MARIÑO, de quien pueden consultarse *Die Fassada der Kirche von Santiago de Carrión de los Condes. Ein Beitrag zur Ikonographie der Arbeit in der mittelalterlichen Kunst,* «Medium Aevum Quotidianum», 3 (1984), 50-59; *id., Testimonios iconográficos de la acuñación de moneda en la Edad Media, Artistes, artisans er producction artistique au Moyen-Age,* Rennes (en prensa).

[47] Pienso, particularmente, en el tímpano de la portada del Sarmental y en sus reflejos en León y en Sasamón (véase DEKNATEL, *The Thirteenth Century Gothic Sculpture,* 255-259). Aunque la asociación de los Evangelistas como escribas a un Cristo en Majestad se encuentra ya en el Pórtico de la Gloria —donde no es menos anómala que en el del Sarmental—, en la catedral burgalesa parece haberse recurrido a una tradición marginal francesa para la formulación del mismo tema [véase también S. MORALEJO, *Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle. Problemes de sources et d'interprétation,* «CSMC», XVI (1985), en prensa]. La contribución local se reduciría, pues, a la idea del programa, y la de los artistas no se habría limitado a prestarle un nuevo ropaje estilístico; en su propio repertorio de origen contarían con modelos con que satisfacer la conservadora propuesta que se les hacía.

[48] Valga como ejemplo la más reciente síntesis dedicada al tema: A. ERLANDE BRANDERBURG, *L'art gothique,* París, 1983, 48 y 77-78 (para la introducción de la escultura gótica en España). Pretender que un conjunto escultórico como el de Burgos pudo ser labrado por «artistes d'origine locale que connaissaient, derectement ou par des dessins, les portails du Nord», no me parece compatible con la calificación de «maladroitee» para su obra. Para haber sido hecha según él de simple vista o por correspondencia, no está nada mal. Menos mal que a la mediocridad de Burgos, sucede, en Tora *(sic)* y en Ciudad Rodrigo, un arte de «aspect plus sec mais aussi plus vigoureux» (!). Una panorámica más ponderada y mejor informada nos brinda JULLIAN, *La sculpture gothique,* París, 1965.

Reims o Amiens los más dispuestos a abandonar sus *chantiers* por la aventura ultrapirenaica.

Tampoco contamos, por otra parte, con datos que nos permitan precisar la capacidad de los artistas locales para reciclar su viejo oficio románico en las pautas del nuevo estilo. La portada occidental de la catedral de Tuy viene siendo considerada como obra todavía ligada en cierta medida a la tradición local, representada por el Pórtico de la Gloria compostelano, pero no he conseguido encontrar en ella rasgo o motivo alguno, como no sea su materia, que certifique de su aclimatación galaica. La intervención de algún maestro formado en la órbita de Mateo, en la portada burgalesa del Sarmental, ha sido sugerida por F. B. Deknatel, también sin argumentos contundentes y quizá bajo el apriorismo de que la introducción de un nuevo estilo ha de sorprenderse en un relevo efectivo en el seno de las tradiciones establecidas [49]. Me temo que en este caso el orden de los acontecimientos fue exactamente el inverso: es en el Pórtico del Paraíso de la catedral de Orense, en una obra que se pretendía copia, a su manera del Pórtico de la Gloria compostelano, donde se detectan los ecos quizá más tempranos del gótico burgalés (Figs. 20 y 21) [50].

Una última consideración metodológica merece el papel que en la difusión de nuevas fórmulas, así como en la relación entre modelos y copias, desempeña un tercer elemento, a menudo inadecuadamente valorado a causa de su naturaleza perecedera. Me refiero a la mediación ejercida por cartones o libros de modelos, implícita ya en algunas de las consideraciones anteriores, pero que exige algún comentario más específico al tratarse del Gótico, época a partir de la cual contamos con más elementos de juicio al respecto. Es posible que en algún caso se haya sobrevalorado su intervención, fiando más de lo debido en lo que un papel o pergamino pueden transmitir; pero con más frecuencia se los olvida, como cuando se presenta la relación entre presuntos modelos y copias en términos en exceso lineales y directos, implicando ingenuamente la presencia física del imitador ante su fuente o su relación incluso discipular con el autor del supuesto original. Ello equivaldría, en el campo de la historia literaria, a suponer ligados por estrechos vínculos de formación a cuantos escritores y escribanos se nutrieron de los mismos formularios retóricos o diplomáticos, de los mismos repertorios de *topoi,* pues no otra cosa fueron nuestros libros de modelos.

Aunque tales recursos no fueron ignorados por el artista románico, su mayor desarrollo y difusión

[49] DEKNATEL, *The Thirteenth Century Gothic Sculpture,* 269, fig. 18. La figura en cuestión presenta ciertas afinidades, en cuanto a la construcción de la cabeza y rasgos faciales, con el yacente supuesto de Fernando II —Alfonso IX, en realidad—, conservado en la catedral de Santiago. Pero no acierto a ver en ella huellas claras de una formación compostelana para su autor.

[50] Véase MORALEJO, *Escultura gótica en Galicia* (n. 44), 21-25. La influencia burgalesa se aprecia especialmente en la solución de la actitud sedente de los Ancianos, que rompe decididamente con las pautas ofrecidas por el modelo compostelano. Se evitan generalmente los cruzamientos de piernas y los paños, más sueltos y aplomados, configuran las partes inferiores de los personajes como bloques plásticos. El ángel que se encuentra sobre machón del lado de la Epístota, en el reverso de la fachada, es obra de un artista de filiación ya plenamente gótica, para el que no basta recurrir a meras influencias. Para la confrontación del Pórtico orensano con su modelo en Compostela, véase J. M. PITA ANDRADE, *La construcción de la Catedral de Orense.* Santiago, 1954. Obras como el Pórtico de Orense, la portada de Sasamón (en relación con la del Sarmental) o las galerías «neorrománicas» del claustro de Elna podrían muy bien haber constituido el núcleo de esta ponencia, en cuanto ejemplos más elocuentes de lo que puede entenderse por «copia» en el arte medieval. En ellos concurre el necesario distanciamiento cronológico y formal de los respectivos modelos, que los substrae plenamente a los normales efectos de tradicione se influencias, a la vez que la evidente voluntad de evocar, de «citar» de algún modo —y no sólo imitar sus prototipos. La consideración de fenómenos de este tipo es ocasión inmejorable para reflexionar sobre el ambiguo concepto de estilo —estilo como «voluntad» y estilo como «condición»—, a través de las traiciones involuntarias al modelo, que nuestra perspectiva histórica nos permite discernir y que pasarían en cambio desapercibidas a sus protagonistas. Ejemplar y desconcertante en este sentido es el caso de la cubierta de los Evangelios de la Sainte-Chapelle, objeto de un reciente y aventurado trabajo de H. SWARZENSKI, a quien hemos visto particularmente interesado en el problema de las copias medievales (cf. n. 4): una copia en plata nielada de una miniatura *otoniana,* realizada supuestamente en *1379,* arroja como resultado una apariencia de trabajo *mosano* del *1200,* que podría ser en realidad, según el autor mencionado, un patische historicista *moderno* [*The Niello Cover of the Gospelbook of the Sainte-Chapelle and the Limits of Stylistyc Criticism and Interpretation of Literary Sources,* «Gesta», XX (1981), 207-212; cf. sin embargo el catálogo de la exposición *Les Fastes du Gothique,* París, 1981, 252-255, núm. 205, donde se califica la hipótesis de SWARZENSKI de «pur exercise de style», restituyéndole a la pieza su atribución tradicional]. En la discusión de los mencionados paralelos hispanos de esta compleja alquimia de los estilos, a través de sus reencarnaciones históricas, pudo haberse centrado esta reflexión sobre originales y copias, pero con ello nos habríamos alejado del otro parámetro de la ponencia: las relaciones entre España y Francia.

coinciden, y no por casualidad, con el curso del arte gótico. La mayor normalización y constancia —monotonía, también— que se observa en la iconografía gótica, y la mayor y más generalizada disciplina artesanal, sin diferencias tan acusadas entre «maestro» y «taller» como en el Románico, reflejan sin duda la acción de tales expedientes, que someten el oficio artístico a pautas similares a las que por entonces conformaron el saber y las instituciones escolásticas. El ingenuo orgullo con que un Villard de Honnecourt hace gala de los secretos de un oficio nada esotérico, su apelación a «li ars de jometrie», parece revelar la reacción todavía neófita contra una formación en exceso empírica como la románica —basada en la copia pura y simple tal como antes se la definió—, oponiéndole el recurso al método, al sistema [51].

El papel de los repertorios y similares recursos escolásticos hubo de ser pues decisivo tanto en el aspecto cuantitativo —por la difusión que proporcionaron para una imaginería y un estilo en principio «regionales»— como en el cualitativo, por el nuevo tipo de oficio, de artista y de obra que contribuyeron a conformar. No se entendería del todo su desarrollo, en lo que concierne al dibujo arquitectónico, sin el impulso de la «architecture dessinée» que fue la del Gótico radiante; pero tampoco hubiera sido ésta posible sin el previo campo de experimentación, de utopía gráfica, que le proporcionaron álbumes como el de Villard de Honnecourt [52]. En lo que respecta a las artes figurativas, es en monumentos secundarios o marginales donde mejor se sorprende la acción de estos formularios, por la extremada literalidad con que a ellos se recurre, hasta los límites de la aberración iconográfica o estilística. Lo comprobaremos en uno y otro aspecto.

En la prolija y discutida imaginería del artesonado de la catedral de Teruel, se cuentan numerosos motivos coincidentes con los repertoriados en el álbum de Villard de Honnecourt, ya sea en cuanto a tema o incluso en cuanto a fórmula específica [53]. No voy a pretender, por supuesto, que el álbum del arquitecto picardo haya sido utilizado o conocido por los pintores turolenses, pero sí que algún repertorio del mismo tipo y hasta de una tradición estilística afín pudo estar a su alcance. Ello ha de ser tenido muy en cuenta a la hora de intentar una interpretación iconográfica del conjunto. Trabajando a partir de un formulario de imágenes dadas, muy poco habrán tenido que añadir nuestros artistas de su imaginación o experiencia. Tengo incluso la impresión de que el formulario los desbordó; que sin mayor discernimiento ni control procedieron a copiar o interpretar todo o casi todo lo que allí encontraron —todo cuanto sabían hacer, también— y, adonde el formulario figurativo no alcanzaba, se llegó multiplicando los paneles decorativos de relleno.

Un álbum como el de Villard de Honnecourt no es, por supuesto, un programa iconográfico ni tampoco un repertorio exhaustivo y sistemático para cuantos temas pudieran proponerse a un artista de la época. Aunque algún indicio de orden se aprecia en esta colección de dibujos, su consti-

[51] Véase R. HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt,* Viena, 1935 (2.ª ed. Graz, 1972); T. BOWIE, *The Sketchbook of Villard de Honnecourt,* Bloomington-Londres, 1959.

[52] Cf. R. BRANNER, *Villard de Honnecourt, Reims and the Origin of Gothic Architectural Drawing,* «Gazette des Beaux-Arts», LXI (1963), 129-146; R. RECHT, *Sur le dessin d'architecture gothique, Etudes d'art médieval offertes à Louis Grodecki,* París, 1981, 233-243.

[53] Para el artesonado, remito a la obra colectiva *El artesonado de la Catedral de Teruel,* Zaragoza, 1981, con contribuciones de E. RABANEQUE, A. NOVELLA, S. SEBASTIÁN y J. YARZA, y la reproducción exhaustiva del conjunto; a ella haré referencia citando la página en que se encuentran los motivos a comparar con los del Álbum de Villard. En cuanto a éstos, las referencias se ajustarán al orden que presentan en el original, del que se hacen eco las ediciones existentes (cf. n. 51). Como coincidencias que suponen una cierta comunidad de tradición formularia, pueden señalarse las siguientes: león visto de frente (Villard, 48; Teruel, 122); caballo visto de frente (V., 46; T., 117); luchadores (V., 28, 37; T., 50); guerrero a caballo, lanza en ristre (V., 37; T., 67.72.75, 163); monarca sedente (V., 25, 49; T., 49, 131, 153, 158); juglar con vihuela y juglaresa con crótalos (V., 51; T., 112, 114, 117) y un ave en la mano (T., 150); juglaresa contorsionista (V., 2; T., 97, 156). Aparte de éstas, hay que señalar otras concordancias puramente temáticas y más genéricas. Tanto en Teruel como en el Álbum de Villard nos encontramos con gladiadores o cazadores luchando con leones, un caballero con azor, Crucifixión, Descendimiento e imágenes de Cristo de pie, bendiciendo y sedente. Ninguna de las comparaciones propuestas ha de ser entendida en términos de derivación estilística, y tampoco pretendo que signifique mucho ninguna de ellas, tomada aisladamente. Es una cierta concordancia global en ciclos temáticos que muy poco tienen que ver entre sí, y en particulares soluciones formales, la que he querido poner de relieve. Si tal disparidad, fragmentación y falta de jerarquía temática no tiene nada de extraño en un *carnet* de artista, su concurrencia en una obra acabada me parece muy significativa.

tución parece fruto de un acarreo arbitrario de experiencias, de apuntes tomados a partir de obras concretas —o de otros apuntes y formularios—, con una particular complacencia en «trucos» de oficio o ejercicios escolares, como son un caballo y un león vistos de frente —proeza que reitera con fruición el arte del 1200 y que todavía alcanza reflejo en Teruel—. No parece por tanto posible que de la adhesión a una fuente de este tipo, por amplia que fuera en su alcance, pudiera resultar una idea programática coherente para el conjunto turolense. En una primera aproximación, lo que allí se constata es la pura inercia y rutina de un *repertorio* que se constituye a sí mismo en tema, en *programa.* En lugar de un discurso trabado, los pintores de Teruel nos han dejado la reproducción de un vocabulario o, todo lo más, de los paradigmas de su gramática figurativa. Ante este inmenso *corpus* de imágenes, no es totalmente inadecuada la evocación de las sumas y enciclopedias que compendiaron el saber de la época gótica. Pero, como nos recuerda J. Yarza, los códices misceláneos fueron una manifestación no menos legítima de la mentalidad y de la práctica medievales [54].

Con lo dicho, no es mi intención demostrar que el conjunto turolense carezca de todo sentido y se limite a mera decoración. Esa drástica alternativa en que a menudo se contraponen, sin matices, el puro ornato y la iconografía —entendida ésta como programa necesariamente traducible a términos lógicos e ideológicos—, deja desasistida la amplia tierra de nadie de la imagen, en sus valores más irreductibles, que es también la de la imaginación. Aunque no se configurara como un programa rigurosamente coherente, el artesonado de Teruel no dejaba por ello de hablar a sus contemporáneos de realidades y de imaginaciones que para ellos tenían un sentido, fuera en forma, más que de discurso, de rumor. De Historia sagrada, de vicios y virtudes, de los trabajos y los días, de los ocios, de la caballería y del amor, de cuentos y fábulas, se habla allí, y es incluso posible discernir en el conjunto, entre incongruencias y anacolutos, ciertos segmentos de significación, como frases hechas, según han puesto de manifiesto Yarza y otros autores [55].

A este respecto, y por no quedar de sospechoso de lesa iconografía, llamaré la atención sobre un nuevo episodio que hay que añadir a los ya conocidos del *Roman de Renart.* En una de las tablas de la tercera sección de la izquierda, se figura sin duda a Renart, vistiendo el amplio ropón de «físico» y sosteniendo con gesto docto y reverencial, como corresponde a la regia calidad del objeto, el orinal del rey Nobles, a quien puede reconocerse en el león coronado, con gesto más doliente que fiero, figurado en la segunda sección de la derecha [56]. Esta versión turolense de Renart como médico no parece tener paralelo o precedente conocido en Francia, con lo que sirve de paso como un testimonio más de la importancia de las manifestaciones artísticas provinciales para la documentación de modelos y tradiciones perdidas.

[54] YARZA, J., *En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel,* en *Actas del I Simposio internacional del mudejarismo,* Madrid-Teruel, 1981, 41-56; *id., Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel,* en *El artesonado* (n. 53), 29-43.

[55] *Ibid.* Véanse también los otros estudios incluidos en *El artesonado,* y G. BARBÉ COQUELIN DE LISLE, *La charpente mudéjare comme support d'une vision de l'Universe: la représentation du pouvoir royale et de la noblesse dans le plafond de la cathédrale de Teruel, Actas del II Simposio internacional de mudejarismo,* Teruel, 1982, 139-148; S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *El artesonado de la catedral de Teruel como «Imago Mundi», ibid.,* 149-156.

[56] Para la identificación de la figura de Renart parece índice concluyente el extremo de su ancha cola, que asoma bajo el ropón, y que en apariencia forma parte del borde de éste (*El artesonado,* 68). En el presunto Nobles, se notarán sus sombrías ojeras y la mueca crispada que componen sus cejas y boca, recursos tan elementales como efectivos para caracterizar al paciente de Renart (*ibid.,* 122). El episodio en cuestión pertenece a la *branche* X del *Roman,* vv. 18613-18724 de la edición de M. ROQUES, *Le Roman de Renart, Branches* X-XI, París, 1958. No tengo noticia de ilustraciones que proporcionen un paralelo exacto para las tablas turolenses. Las que estudia y reproduce K. VARTY, presentan a Renart de pie, sin ropaje, portando el orinal (*Reynard the Fox and the Smithfield Decretals,* «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXVI (1963), 213-225, fig. 38 g; *id., Reynard the Fox. A Study of the Fox in the Medieval English Art,* Leicester, 1967, 68-75, figs. 37 y 98). Existen sin embargo representaciones de simios como médicos, sin soporte literario al parecer, en las que el animal aparece investido con una especie de esclavina (VARTY, *Reynard the Fox,* figs. 89, 90 y 112) o bien con un ropón o toga como el del ejemplo turolense, sin que falte el imprescindible orinal (L. MAETERLINCK, *Le genre satirique dans la peinture flamande,* «Mémoires couronnées et autres mémoires publiées par l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique», LXII (1902-1903), 69, fig. 57: motivo marginal de un salterio del siglo XIII, en la Biblioteca de Douai). Para otros temas del ciclo de Renart, en la techumbre misma de Teruel, y en la del claustro de Silos, P. J. LAVADO PARADINAS, *Acerca de algunos temas iconográficos medievales: el «Roman de Renard» y el «Libro de los gatos» en España,* «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXXXII (1979), 531-567.

Los formularios pueden llegar, pues, a crear iconografía, a dictar programas, y no sólo a difundirla. En medios también provinciales, los formularios entendidos con la misma pedestre literalidad, llegan igualmente a crear un estilo.

Ilustración al respecto nos la ofrece la producción de un taller de escultura activo, principalmente, en Orense y Santiago desde el 1300, en fechas que todavía marcan para Galicia la aclimatación del estilo gótico [57]. En la rígida geometrización a que se ajusta su morfología, se han querido ver síntomas del atavismo románico que por sistema se atribuye a toda la plástica gallega medieval, cuando, en realidad, tal rasgo parece responder a una firme adhesión a los principios góticos de la «matere de portraiture», tal como se reflejan en el álbum de Villard de Honnecourt (Figs. 23 y 24). Al método de dibujo del arquitecto picardo remite, en efecto, esa estricta reducción de la forma figurativa a un sistema de triangulaciones, del que tanto puede resultar la estructura monumental de un tímpano o de un sepulcro como el contorno del más mínimo pliegue o motivo ornamental. La diferencia está, por supuesto, en los resultados. Lo que para Villard no era más que un recurso regulador del trazado, un andamiaje para la construcción de la forma, se erige, en manos de nuestros escultores, en forma por sí mismo; el método se hace estilo.

Si en lugar del álbum de Villard de Honnecourt dispusiéramos del algún maestro del llamado «cubismo gótico» —pienso, particularmente, en la portada Sur de Saint-Denis, de cuya tradición derivará, por mediación del claustro de la catedral de Burgos, el arte de nuestros escultores— [58], resultaría todavía más evidente lo que aquí se argumenta. En el arte de Villard, la geometría es sólo un recurso regulador de la forma interna de las figuras, de su estructura, que luego él sabe arropar con el jugoso grafismo del *Muldenfaltenstil.* En la posterior evolución de la plástica gótica, tales recursos llegarán a informar el contorno mismo de las figuras y, muy especialmente, la configuración de los plegados, tal como se comprueba, hasta extremos de patología estilística, en los ejemplos gallegos comentados. Con ellos se confirma que en la «matere de portraiture» del arquitecto picardo no hay que buscar otras implicaciones que las que le reconoció, con su sano positivismo, Viollet-le-Duc: las de una propedéutica elemental del diseño, «por legierment ovrer», según testimonio del propio álbum. Ante una demanda artística excesiva y teniendo que recurrir incluso a los artesanos menos dotados, se trataba de garantizar en éstos un mínimo de corrección formal por medio de recetas simples, de fácil asimilación, práctica y memorización [59]. En la configuración decorativa —casi inevitable cuando de geometría se trata— de algunos de los esquemas de Villard, no ha de verse tanto una supervivencia de la estilística ornamental románica como un recurso nemotécnico, al igual que el ornamento de la rima garantiza la memorización de un proverbio.

Serafín Moralejo
Universidad de Santiago de Compostela

[57] MORALEJO, *Escultura gótica en Galicia* (n. 44), 28-35. En la producción de este taller o en su tradición se inscriben la escultura de la «Claustra nova» de la catedral de Orense, varios sepulcros de prelados en la misma catedral, el del abad Fagildo en Antealtares, el tímpano de San Félix de Solovio —en Compostela como el anterior— y la imagen de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, en la catedral de Lugo, entre otras abundantes muestras menores repartidas por las diócesis de Compostela, Orense y Tuy. Sobre algunas de las piezas citadas —todas ellas, de escasa bibliografía, véase A. DURÁN I SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica* («Ars Hispaniae», VIII), Madrid, 1956, 80 sigs., fig. 68; J. M. CAAMAÑO MARTÍNEZ, *Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes,* «Archivo Español de Arte». XXXI (1958), 331-338.

[58] Para la portada Sur de Saint-Denis, SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur,* 152, lám. 183; J. FORMIGUÉ, *L'abbaye royale de Saint-Denis,* París, 1960, 114-119. Para la escultura del claustro de la Catedral de Burgos, DEKNATEL, *The Thirteenth Century Gothic Sculpture,* 298-322, quizá con una confianza excesiva en el desarrollo endógeno de los talleres anteriores.

[59] VIOLLET-LE-DUC, M.; *Dictionnaire raisonné de l'architecture francaise du XIe au XVIe siècle,* París, s. a., VIII, *s. v.,* «Sculpture» 265 sigs.

Siglas utilizadas: *AB: The Art Bulletin; BM: Bulletin Monumental; CSMC: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa.*

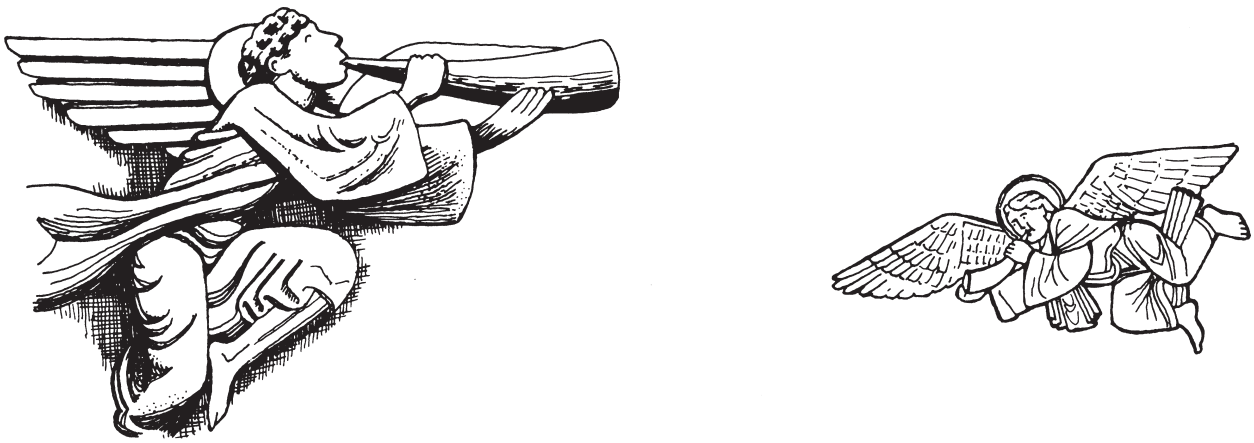


Fig. 1. Ángeles *tubicinantes.* Arriba: Catedral de Santiago. Portada de las Platerías.
Abajo: Sainte-Foy de Conques. Tímpano.

Fig. 2. Saint-Gaudens. El Pecado Original.

Fig. 3. San Martín de Frómista.
El Pecado Original.

Fig. 4. Loarre. Capitel de la arquería absidal. Su estructura y el tipo de leones son de tradición jaquesa, pero el personaje denuncia una mano tolosana, en la tradición de Gilduíno.

Fig. 6. Jaca. Iglesia de Santiago. Capitel procedente del claustro de la Catedral.

Fig. 5. Jaca. Iglesia de Santiago. Capitel procedente del claustro de la Catedral (Foto Guitián).

Fig. 7. Catedral de Santiago.
Portada de las Platerías. David.

Fig. 9. Saint-Sernin de Toulouse.
Puerta de Mièdeville. Santiago.

Fig. 8. Saint-Sernin de Toulouse.
Puerta de Mièdeville. David.

Fig. 10. Catedral de Santiago.
Portada de las Platerías. Santiago.

Fig. 11. Saint-Sernin de Toulouse. Puerta de Miègeville.
La Ascensión.

Fig. 12. San Isidoro de León. Puerta del Perdón.
La Ascensión.

Fig. 13. Saint-Sernin de Toulouse. Puerta de Mièvegeville. Simón el Mago.

Fig. 14. Londres, British Museum. Detalle de una hoja de díptico en marfil, con la apoteosis de un emperador. *Ca.* 450.

Fig. 15. Gerona. Sant Pere de Galligans. Capitel con escena de martirio, atribuido al «maestro de Cabestany». *Ca.* 1130-1140.

Fig. 16. Gerona. San Félix. Detalle del sarcófago con *Christus Victor. Ca.* 310. Compárese el tratamiento de paños con el de los personajes de la Fig. 15.

Fig. 17. Catedral de Tudela. Portada del Juicio. El Cuarto Jinete del Apocalipsis. *Ca.* 1215.

Fig. 18. Notre-Dame de París. Portada del Juicio. El Cuarto Jinete del Apocalipsis. *Ca.* 1240-1250.

Fig. 20. Catedral de Burgos. Portada del Sarmental. Detalle con el Anciano —segundo por la izquierda— atribuido por Deknatel a un maestro de formación compostelana.

Fig. 19. Catedral de Tuy. Portada occidental Simeón, la Reina de Saba y Salomón. *Ca.* 1225 (Foto MAS).

Fig. 21. Catedral de Orense. Pórtico del Paraíso. Ancianos apocalípticos que revelan influencias de la escultura burgalesa (cf. Fig. 20). *Ca.* 1240.

Fig. 22. Catedral de Orense. Sepulcro o cenotafio episcopal de la capilla mayor. *Ca.* 1315 (Foto MAS).

Fig. 23. Detalles del Álbum de Villard de Honnecourt.

Coloquio sobre la ponencia de Serafín Moralejo

Español, Francesca. Yo querría plantear dos cuestiones. En primer lugar ¿hasta qué punto los caracteres estilísticos, que desde luego pueden utilizarse como medio de datación, son definitivos o bien fiables en los ejemplos que se ha presentado? Porque, desde este punto de vista yo tengo en algunas ocasiones dudas ya que es evidente que en la génesis de un artista confluyen distintas tradiciones. Podríamos citar el caso, por ejemplo, de dos señores que trabajan en Taüll con escasos años de diferencia, que parten de dos planteamientos absolutamente distintos y entonces: ¿hasta qué punto el hecho de encontrarnos una escultura más plana, o bien otra que responda más a la tradición clásica podría servir?

Moralejo, Serafín. Esto es un problema evidentemente pero, en este caso, se da por supuesto una comunidad de tradición, cosa que no ocurre en el caso tan exacto de Taüll. Es decir, que hay un estilo de la puerta de Miégeville, excluyendo los dos capiteles que son de un compañero de Guilduino, y según Lyman reaprovechados, pero que todo lo demás tiene un estilo, un estilo puerta de Miégeville. Como sabemos que las cosas planas se dan hacia mil noventa y tantos en Toulouse y en Moissac, puede suponerse entonces que las cosas más planas, más parecidas a los relieves de Guilduino y a Moissac, es lo más antiguo. Como en este caso, además, el modillón está allá arriba y el dintel está abajo; va todo bastante bien. Yo no soy nada amigo de utilizar este término de: una cosa muy plana, una de mucho bulto. Así en abstracto es falso. Ahora, metidos dentro de una tradición concreta y con la impresión de que la tendencia general entonces llevaba a conferir más bulto… y no sólo es el bulto, es el canon, es la rigidez, es la torpeza, en fin, mil cosas.

Español, Francesca. Una segunda cuestión, al respecto de un comentario sobre lo que son talleres y lo que son maestros. Yo, estaría quizá más de acuerdo en definir maestros y talleres, pero desglosando personalidades. Es decir, de entrada, cuando se dice «maestro», si se separa el maestro de lo que es propiamente taller de este maestro, me parece muy bien. Lo que ocurre es que quizá el término en muchas ocasiones se ha utilizado para definir un amplio espectro de cosas que, en ocasiones, no tienen mucho que ver entre sí y en este sentido sería tan inexacto decir maestro como decir taller, porque no define ni lo uno ni lo otro.

Moralejo, Serafín. Yo, es que tampoco veo que tenga que haber una oposición conceptual entre una cosa y otra. Yo creo que hubo lo uno y lo otro; y opino que en lo que llamamos taller es a veces más prudente llamar taller. En talleres góticos ya bien montados, a lo mejor pues es posible distinguir las manos de discípulos, ¿no? Lo que pasa es que a mí me parece, que estos abusos del término se dan; se le llama maestro a lo que son tradiciones totalmente diferentes. No es que sean ya dos maestros diferentes, es que no tienen nada que ver; son de países diferentes, de generaciones diferentes. Eso es a lo que yo voy, a una mayor precisión de los términos.

Español, Francesca. En ese punto también estaría de acuerdo. Lo que pasa es que cuando se utili-

za «maestro de…» también hay que distinguir y a veces creo que también se ha incurrido en el error de mezclar muchas cosas ¿no?

Moralejo, Serafín. No, eso es indudable, en errores incurrimos siempre. Es decir, sabe Dios la cantidad de errores (aparte de los que conocemos ahora) que, con el futuro, se sabrán que he dicho hoy yo aquí ¿no? Algo quedará, espero.

Mateu, M.ª Dolores. Quería felicitar al Doctor Moralejo por su exposición. Estoy de conservadora de manuscritos en el Archivo de la Corona de Aragón y de profesora de Paleografía y Diplomática en la Universidad de Barcelona. Mi pregunta es la siguiente: ha citado perfectamente modelos de imitación, de escultura a escultura. Pero, como fuente de primera mano, como copia, en cuanto a las categorías, a la jerarquía que ha establecido entre copia, imitación, secuencia, tradición, influencia, todos sabemos que los manuscritos son una fuente de primera mano para la inspiración del artista. Entonces, en el caso concreto, por ejemplo, de las invocaciones diplomáticas, en las invocaciones monogramáticas, en la primera parte del texto, hay siempre una simbología que es, por ejemplo, el crismón trinitario con la a y la W. Bien, este crismón que se reproduce en los tímpanos de las iglesias románicas; o la ciudad medieval, por ejemplo, que se reproduce en lo alto de los arcos lobulados de las miniaturas del *Liber Feudorum Maior;* todas las leyendas hagiográficas y las representaciones de las miniaturas de los manuscritos que inspiran después a los artistas. Entonces yo te pregunto: ¿La relación de manuscrito, y después como fuente, es una relación de copia, imitación, secuencia, tradición, influencia…? Cómo consideras tú que el artista utiliza esta fuente de la miniatura en la que utiliza, o se inspira, o copia. Estoy preparando ahora un trabajo sobre la miniatura del *Liber Feudorum Maior,* que, según mi opinión, copiaría, o se inspira en un manuscrito que tiene la misma disposición (con el arco trilobulado y la ciudad arquetípica medieval). Si el *Liber Feudorum* es de 1162, el posible modelo anterior es de 1050, de la escuela francesa. Entonces, esta relación de manuscrito-pintura, manuscrito-escultura, manuscrito-arquitectura, ¿cómo la consideras tú? No sé si me he explicado.

Moralejo, Serafín. Yo creo que no se puede dar una solución única. Hay de todo; que una Biblia catalana, fuera o no la de Ripoll, ha tenido algo que ver en la fachada de Ripoll es evidente, es un caso claro de copia. Ahora, cuando es de manuscritos, lo primero que hay que ver es si existe lo que se llama tradición de ilustración. Hay una manera de ilustrar el salterio, entonces quien quiera estudiarlo tiene que ver muchos salterios y saber que había diferentes maneras, diversos sistemas. El *Liber Feudorum* es un tipo de manuscrito, en Santiago tenemos el *Tumbo A.* Yo no sé que haya equivalentes, o por lo menos este tipo de cartularios con retratos regios no abundan fuera de España. Aquí, en cambio, tenemos el *Liber Testamentorum,* el *Libro de las Estampas* de León, el *Tumbo A,* y el *Liber Feudorum.* Y por lo que conocemos, no parece que haya una tradición así de cómo se ilustra un libro de éstos, ¿o sí?

Ainaud, Juan. Yo creo que nos encontramos ante uno de estos infinitos problemas debido a la dificultad de las pérdidas. Es decir, creo que es dificilísimo poder juzgar y poder generalizar sobre la base de lo poco que conocemos de lo poco que queda de lo mucho que hubo. Yo creo que ésta es una de las mayores dificultades, porque de hecho, por ejemplo; si no hubiera ido a parar a la Spanish Society el *Tumbo de San Martín de Valdeiglesias,* nadie pensaría absolutamente que pudo tener un cartulario con una cabecera de un interés histórico extraordinario. De modo que claro, es muy posible imaginar, por ejemplo, el cartulario que se llamaba el *Llibre Vert* de Ripoll. Tenemos copias de alguno de los documentos, sabemos que fue compilado en 1147, pero ¿qué ilustraciones podía tener? Como realmente la gente que lo ha utilizado, hasta su pérdida, solamente se ha interesado por la parte textual, pues realmente no lo sabemos. Entonces es muy difícil, creo yo, poder hacer afirmaciones categóricas en este sentido. En cambio creo que en la segunda parte de la ponencia, se apunta un tema que quizá en España ha sido poco trabajado y que creo podría aportar novedades importantes. No es exactamente, como decía la Doctora Mateu, el problema clásico de la utilización del libro miniado, sino el de las muestras. Es decir, lo que los inventarios de los pintores catalanes góticos llamaban cajón con «mostres» (con un muestrario, con una serie de elementos de dibujo). Evidentemente es una pena que no conservemos ejemplares conocidos en España, pero debieron existir, no solamente para el arte mayor, sino para el arte menor. Y digo esto porque, por ejemplo, hay

un caso, creo yo claro en la calle Montcada. En el palacio Aguilar, la viguería está decorada con unos elementos repetitivos. A lo largo de una vigueta se ve perfectamente como el tea se va repitiendo por grupos de seis dibujos, creo, pero el pintor los utiliza combinando la policromía. Por ejemplo, hay unos con unas letras árabes que primero están en amarillo sobre un fondo que ahora es negro, pero que debía ser azul. Luego, seis frases después, estas mismas letras se repiten, pero aparecen en rojo sobre fondo amarillo. Y esto pasa con los seis elementos del grupo. Yo creo que esto es una prueba clara del uso de estos libros de muestras, y de que incluso se recurre a ellos en el arte puramente ornamental y repetitivo. En este caso, evidentemente, no se trata de la copia de un manuscrito, sino del uso, artesano si se quiere, de un librito que tenía el pintor y del cual iba sacando el dibujo. Pero agregándole esa condición a la que el Doctor Moralejo ha hecho alusión: la variedad. Y ésta se daba en este caso, a partir no tanto del dibujo, sino de la policromía. Conjugando pues repetición de modelo con variación de policromía, se obtenía un resultado mucho más rico. Éste es un capítulo que no corresponde exactamente al del libro miniado a que hacía referencia la Doctora Mateu, pero creo que precisamente esta parte, todavía un poco sumergida, por decirlo con un término actual, de la ponencia del Doctor Moralejo, añade interés a lo sugestivo de la parte que ha tenido tiempo para exponer. Gracias.

Moralejo, Serafín. Agradezco lo que ha dicho el Sr. Ainaud en relación a estos libros de modelos. Si el Románico en sus comienzos es el empirismo puro del copiar, como el niño que copia un cromo, el Gótico supone la aparición de una enseñanza no ya empírica, sino metódica, donde ya hay repertorios (Villard D'Honnencourt). Entonces la noción de copia pierde ya vigencia.

Yarza, Joaquín. Quería hacer dos preguntas a Moralejo. Una de ellas: dentro de esta consideración de que efectivamente no hay copia en el sentido clásico durante la Edad Media. ¿Cómo se calificaría este tipo de producción un poco industrializado que supusieron, por ejemplo, casos como los de los capiteles roselloneses de mármol, por un lado, los alabastros ingleses góticos, de Nottingham, Londres, por otro, y las vírgenes de Malinas? Se trata en todos los casos de productos relativamente industrializados y con variantes, a veces, incluso estilísticas o de estilema, pero otras a través de un modelo repetido muchas veces. Y la otra pregunta se refiere a algo que no dijo, pero que está escrito en la ponencia respecto a la presencia de Renard en la techumbre de la catedral de Teruel. Yo, en una publicación ya antigua, había hecho una atribución bastante absurda, una identificación con San Cristóbal, precisamente porque estaba considerado como cinocéfalo, pero sin estar muy convenido del asunto, por lo tanto me parece mucho más convincente la identificación que ahora haces. Pero, de todas maneras, aparte de lo que dices allí, la aproximación a un modelo, pareces no señalarla, en todo caso dentro del texto, porque he visto muchas imágenes de Renard, pero no exactamente ésta.

Moralejo, Serafín. Empiezo por Renard. Yo creo que es Renard, y lo podría demostrar con más amplitud. En mi ponencia lo que digo es que el artesonado de Teruel no tiene programa iconográfico, es inútil buscar qué sentido tiene todo aquello como conjunto, porque es la presión del repertorio. Es un álbum como el de Villard D'Honnencourt el que tenía esta gente, y copiaron íntegramente lo que había en él, por lo mismo copiaron de todo: los meses del año, un pequeño ciclo de Pasión, gente que lucha, todo. Hay además unas coincidencias muy notables con el álbum de Villard y tú ya señalaste alguna. Para curarme en salud, porque en las discusiones entre formalismo e iconografismo siempre hay posturas irreductibles para las que, o todo tiene sentido o es pura decoración, como se dice muchas veces. Por ello, insisto, para curarme en salud, aunque puede no haber programa unitario, el artesonado de Teruel no deja de hablar a la gente de cosas reales son cosas curiosas, no es puro ornamento. Lo de Renard es otro tema más, otra secuencia más que añadir al ciclo de lo que ya se conocía de Renard estudiado recientemente Lavado, y supone prolongar entonces otra secuencia en el artesonado. Ahora bien, lo que yo no creo es que se pueda decir: ¿Y qué relación tiene Renard con los meses del año y con los blasones? Eso hay que dejarlo, incluso me temo que alguno de estos pintores ni sabía muy bien lo que pintaba. Yo lo comparo a un señor al que le dan una gramática para que se prepare un discurso y en vez de hacer un discurso trabado, coge y copia la gramática entera y pone Amo, amas, ama…; es así. Es un repertorio de paradigmas lo de Teruel. Respecto a la otra cuestión, yo no creo que eso se

oponga a lo que he dicho y que he intentado matizar, es decir que los alabastros de Notingham o los escultores del Rosellón desdigan lo que he dicho. Son casos particulares, pero no tiene nada que ver con la copia antigua, porque en el caso del Rosellón, es que no hay el original, todo es copia. Eso se llama industrialización. El paradigma es mental, o existe un pergamino, o una escultura en Toulouse, que uno que viajó vio y a partir de ahí se reproduce una y otra vez el tema, pero el hecho en sí no es copia. Es que yo no digo que no haya copia porque no imiten; no la hay porque no es lo que entendemos por una copia de Rubens, de Policleto. Y creo que lo de Nottingham es lo mismo, como la *dinanderie* y todo esto. Entrarían dentro de un capítulo de una estandardización, que es otro fenómeno, para mí a matizar, diferente de la copia.

Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella

JAVIER MIGUEL MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ

Los conceptos de «novedad», «originalidad», «copia» y otros similares, imprescindibles hoy en día a la hora de enfocar una obra de arte o la trayectoria de un artista, han de ser cuidadosamente tratados en lo que respecta al arte medieval y, en general, a todo arte pre-moderno o nacido en civilizaciones no europeas. El historiador del arte ha de saber calibrar y ha de ser consciente de que dichos conceptos tienen validez en el ámbito de su metodología, para poder trazar el desarrollo de un estilo, los precedentes y consecuencias de una obra o de un artista, pero nunca como categoría de valoración estética. De lo contrario estaría juzgando la obra o el artista con criterios anacrónicos, estaría, en suma, renunciando a su faceta de historiador para caer en una mera crítica de dudosa consistencia. La innovación no era objetivo primordial del artista medieval, si bien es cierto que grandes artistas rompieron con moldes previos y las obras señeras muchas veces se nos ofrecen como focos inexplicables en cuanto a su origen y seguidos por multitud de obras menores en ellas inspiradas. La novedad o la copia no eran buenas ni malas en sí, sino que, como siempre ha sucedido en la historia del arte, dependían de la personalidad individual que estaba detrás de cada obra.

Todas estas afirmaciones forman parte del sustrato con el que los historiadores nos enfrentamos a las obras artísticas medievales. Lo que intenta la presente comunicación es determinar cómo juegan estos distintos factores (inspiración en obras previas, influencias regionales, diversidad de maestros en una única obra, novedades iconográficas, etc.) a través del estudio de la elaboración de una portada románica concreta: la septentrional de San Miguel de Estella, de modo que podamos conocer un poco mejor la manera de trabajar de los «tallistas de imágenes» en torno al año 1.200 y, de modo más general, de los artistas medievales.

En primer lugar trataremos de delimitar un poco el objeto de estudio. La portada septentrional de San Miguel de Estella constituye uno de los conjuntos escultóricos más interesantes del románico español, tanto por su complejidad (casi 100 motivos entre escenas y figuras aisladas) como por la calidad de ciertos elementos (especialmente los relieves laterales) [1]. Aunque las primeras referencias documentales del templo se remontan al año 1.145,

[1] Sobre la portada han tratado los siguientes autores: AZCÁRATE, J. M., *Sincretismo de la escultura románica navarra,* en «Príncipe de Viana», 142-143 (1976), págs. 149-150; BIURRUN, T., *El arte románico en Navarra,* Pamplona, 1936, págs. 200-223; CROZET, R., *Recherches sur la sculpture romane en Aragon et en Navarre V. Estella,* en «Cahiers de Civilisation Médiévale», 3 (1964), págs. 323-328; DURLIAT, M., *El arte románico en España,* Barcelona, 1964, pág. 73; GUDIOL, J. y GAYA NUÑO, J. A., *Arquitectura y escultura románicas* (vol. V de «Ars Hispaniae») Madrid, 1948, págs. 169 y 173; KINGSLEY PORTER, A., *La escultura románica en España,* Barcelona, 1929, pág. 46; LACOSTE, J., *San Miguel de Estella,* en «Homenaje a José María Lacarra», Zaragoza, 1982, vol. V, págs. 101-132; LOJENDIO, L. M., *Navarre romane,* Lapierre-qui-vire, 1967, págs. 306-307 y 317-321 (traducción española, Madrid, 1978); y URANGA, J. E. e IÑÍGUEZ, F., *Arte medieval navarro,* Pamplona, 1973, vol. II, págs. 206-207; vol. III, págs. 155-158 y vol. IV, págs. 65-66, 132 y 173. La portada ha sido objeto de nuestra Memoria de Licenciatura presentada en Sevilla en julio de 1982.

podemos aproximar la cronología de la portada a los últimos años del siglo XII, quizá entre 1187 y 1196 [2]. En lo que respecta a autores, se diferencian sin dificultad dos corrientes estilísticas: una más arcaizante y otra más goticista, que se reparten escenas y figuras. El conjunto puede situarse sin duda en ese momento de esplendor escultórico navarro de la segunda mitad del siglo XII, vinculado tanto a Francia como al cercano foco castellano de Silos, y cuyas manifestaciones pueden contemplarse en obras tan interesantes como Sangüesa (portada de Santa María), Tudela (claustro y portadas de la catedral, portada de la Magdalena) o la misma Estella (claustro de San Pedro).

Vamos a plantear el estudio de la posible originalidad de la portada en dos niveles distintos pero complementarios. Por una parte se estudiará la composición general: tipología arquitectónica y distribución de elementos y escenas fundamentalmente. En segundo lugar, la composición de las escenas, intentando trazar sus orígenes iconográficos y delimitando su posible novedad. Con todos los datos particulares podremos obtener unas conclusiones finales acerca de los focos inspiradores del conjunto y sus elementos, y la manera como estas influencias llegan a nuestra portada.

Antes de entrar en la composición general, hay que hacer una salvedad importante. No cabe duda de que la actual portada no se nos presenta tal y como fue proyectada: las claves de las arquivoltas aparecen descentradas, el despiece de las dovelas no es simétrico y el orden de las escenas ha sido sin duda alterado en casos concretos (danza de Salomé y decapitación del Bautista). Además, los elementos laterales afirman de modo innegable la remodelación: los relieves de las enjutas aparecen desconectados de todo programa y los arquillos superiores con sus capiteles se ven empotrados de mala manera tras la construcción del pórtico del siglo XVII. Pensamos que los elementos de la portada fueron tallados en las dos últimas décadas del siglo XII y que, sin embargo, el montaje efectivo de las mismas se retrasó varios años, por lo que algunos elementos quedaron al final sueltos y colocados sin integración aparente en el conjunto.

[2] Entre la fundación del barrio de San Miguel por Sancho el Sabio (1187) y la invasión de Navarra por los castellanos, ya con Sancho VII (1196). Precisiones sobre la cronología pueden encontrarse en el artículo *La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico,* «Principe de Viana», núm. 173 (1984), págs. 439-462.

1. Composición de la portada y estudio de sus elementos

La portada de San Miguel de Estella se sitúa sobre un paño en resalte del muro septentrional de la iglesia. La colocación en resalte es habitual en todo el románico español y concretamente en Navarra la encontramos tanto en grandes conjuntos (Sangüesa) como en templos rurales (Artáiz). Las portadas suelen ocupar los muros occidental o meridional, pero circunstancias topográficas (el acceso por ambos lados es dificultoso) y urbanísticas (al norte del templo se extiende la explanada donde se ha venido celebrando el «mercado viejo» estellés) determinaron su emplazamiento. No supone gran novedad tampoco, porque la portada principal de San Pedro de la Rúa en la misma ciudad se abre asimismo al norte.

El conjunto consta de cinco arquivoltas y una moldura final cuyas dovelas ofrecen escenas o figuras en sentido longitudinal al desarrollo del arco, que cobijan un tímpano semicircular sostenido, sin dintel intermedio, por dos ménsulas. Las arquivoltas descansan sobre cinco columnas a cada lado con sus correspondientes capiteles historiados. A ambos lados, los relieves laterales, al apostolado y los arquillos superiores llenan el paño de muro bajo las bóvedas del pórtico barroco. Pasemos al estudio de cada uno de sus elementos:

— *Tímpano:*

En un perfecto medio punto limitado por una moldura decorada con roleos, similares a los que culminan los capiteles, se despliegan las siete figuras (Maiestas Domini, Tetramorfos, la Virgen y San Juan), formando un conjunto armonioso en el que se impone la presencia de Cristo. El esquema compositivo es habitual en el románico, con ciertos detalles que lo individualizan. La Majestad con el Tetramorfos es tema que se adecúa perfectamente al marco semicircular del tímpano y va a ser, por tanto, frecuente desde su primera representación en Moissac, aunque ya había aparecido anteriormente en mosaicos, pinturas y marfiles. Dentro de esta temática destaca un grupo compacto derivado del pórtico occidental de Chartres (1140-1150) y cuya

difusión abarca el norte de Francia entre 1150 y 1170 (Bourges, Anges, St. Pierre de Nevers, St. Ayoul de Provins, Le Mans, St. Loup de Naud) [3] y más tarde tierras hispanas, en concreto San Miguel de Estella, donde lo encontramos en el último cuarto del siglo XII. Sin embargo, aquí une al modelo de Chartres una característica hispánica: la adición de dos figuras, una a cada lado, que completan el conjunto. Dichas figuras representan personajes distintos en cada templo: pueden ser orantes (la Magdalena de Tudela), profetas (San Nicolás de Tudela), hombres sentados (Moradillo de Sedano), incluso San Miguel y la Virgen (Berlanga de Duero), y aparecen en tímpanos cuya composición no tiene nada que ver con Chartres. En San Miguel de Estella serán la Virgen y San Juan en la disposición tradicional a ambos lados, pero presenciando la gloria apocalíptica en lugar del sacrificio de la Cruz. Con la introducción de ambas figuras se ha completado el significado pero se ha perdido en claridad y armonía. Concretamente en San Miguel, dado que la Virgen y San Juan están de pie, no se aprovecha la forma semicircular del tímpano como sucede cuando los personajes están sentados (San Nicolás de Tudela, Moradillo de Sedano) o arrodillados (la Magdalena de Tudela).

La iconografía del Cristo bendiciendo deriva también de Chartres, donde aparece con el mismo nimbo crucífero y sin corona. Se diferencia del grupo francés en ser una figura más recogida en sí misma, sobre todo por tener el brazo derecho pegado al cuerpo, como en Berlanga de Duero y Moradillo de Sedano. Lo más destacable es la sustitución del libro de la vida apocalíptico por el crismón, similar al que aparece en la clave de la última arquivolta y que en su momento comentaremos. Esta rareza se debe probablemente al intento de reafirmar el carácter divino de Cristo y su unidad con las otras dos personas de la Trinidad.

La mandorla cuadrilobulada es elemento muy interesante. La encontramos en algunos manuscritos ilustrados como el de la Biblioteca Municipal de Metz (también con leyenda) y la Biblia de Burgos (en este caso enmarcando a la Virgen con el Niño), mientras que en tímpanos que conozcamos sólo aparece en la Magdalena de Tudela, obra contemporánea de la estellesa.

El Tetramorfos, que sigue la ordenación habitual, se ve envuelto en un movimiento continuo y centrífugo en torno a Cristo inmóvil, de acuerdo con el relato de Ezequiel. Este movimiento viene representado por los violentos giros de las cabezas de los animales, particularmente del toro, siguiendo de nuevo el modelo de Chartres que se inspira, a su vez, en precedentes de Languedoc (Moissac).

— *Arquivoltas:*

La portada consta de cinco arquivoltas que articulan el abocinamiento, más una moldura exterior, también con decoración figurativa, de menor anchura y en ángulo respecto al derrame. Ninguna escena ocupa más de una dovela y se reparten longitudinalmente al sentido del arco, de forma similar a Chartres y a portadas españolas (Santiago de Puente la Reina, Ripoll, Sangüesa, catedral de Tudela, etc.). La disposición con cinco arquivoltas y relieves laterales es la habitual en todo el románico. Quizá el número de cinco es más particular, si bien no exclusivo. Cinco son también las de la iglesia de Santiago de Puente la Reina (Navarra) hoy muy deteriorada pero con programa iconográfico menos variado y ordenado. Y cinco, aunque de decoración vegetal, las de San Vicente de Ávila, de la que es contemporánea. Sin embargo, no existe número fijo: cuatro en Santo Domingo de Soria, en la abadía de Saint Denis, en las catedrales de Le Mans, Bourges y Angers; tres en Chartres, Etampes, etc.; ocho en Tudela y Saintes, por no citar sino algunas de las que se relacionan en el tiempo o en el estilo con San Miguel de Estella.

Sin embargo, lo más destacable es el programa iconográfico: cada arquivolta presenta un tema (de dentro hacia fuera: ángeles turiferios, ancianos del Apocalipsis, profetas, vida de Cristo y vidas de Santos), para terminar en la moldura exterior con demonios y bestiario. Las más estrechas son la primera y la tercera, ambas con un único personaje por dovela, en tanto que en las restantes vemos dos, tres, cuatro o incluso cinco figuras amontonadas. Si comparamos esta portada con las del círculo de Chartres, veremos, en primer lugar, que las arquivoltas de San Miguel son mucho más ricas iconográficamente hablando. Las francesas, pese a recoger entre todas ciclos muy variados (figuraciones de ángeles, personajes del Antiguo Testamen-

[3] AUBERT, M.: *La escultura gótica francesa. 1140-1270,* t. I, Florencia-Barcelona, 1933, págs. 19-64. SAUERLÄNDER, W. y HIRMER, M., *La sculpture gothique en France 1140-1270,* París, 1972, págs. 40-45.

to, ancianos del Apocalipsis, Infancia de Cristo —sólo en Le Mans y Saint-Loup de Naud— y en un único caso —St. Loup de Naud— vida del santo titular) nunca mezclan más de tres ciclos en la misma portada [4]. Tampoco en España hay similares: entre las más variadas, Santo Domingo de Soria presenta los ancianos del Apocalipsis, Infancia de Jesús y temas de su Pasión y Muerte; Tudela, el Juicio Final; y Puente la Reina, ángeles, aves, centauros, infancia y escenas de la Creación.

Como en todas las portadas derivadas de Chartres, la primera arquivolta está ocupada por ángeles, en este caso seis, de cuerpo entero y sosteniendo incensarios y/o navetas. La clave figura la mano de Dios, siguiendo una representación habitual en el románico, cuyo ejemplo más conocido forma parte del fresco de San Clemente de Tahull. En Saintes, Abadía de las Damas, la primera arquivolta también está dedicada a ángeles y la clave figura la mano de Dios.

En la segunda arquivolta aparecen los ancianos del Apocalipsis. Desde su primera aparición en Moissac, los ancianos pocas veces faltaron en las representaciones de la segunda Parusía. No en vano son citados explícitamente en el Apocalipsis (Apoc. 4, 5-11) y gozaron de gran difusión en las ilustraciones de los Beatos. Su disposición indistintamente individualizados o por parejas va a pasar del propio tímpano a las arquivoltas, afianzándose en ellas, tanto en las de distribución radial (Saintonge, Soria) como en las derivadas de Chartres. En San Miguel, cada pareja ocupa una dovela, siendo lamentable su estado de conservación. Los ancianos, todos ellos coronados, tocan instrumentos diversos o portan vasijas de perfume, como acostumbran en las portadas a partir de 1.150. En lo que concierne al número, pese a que la narración apocalíptica explicita claramente que son 24, los artistas medievales, tanto en miniaturas como en escultura, no tuvieron inconveniente en disminuir o aumentar a su antojo dicha cifra. En San Miguel son concretamente 18. La clave, muy estropeada, representa un ángel sentado sosteniendo entre sus manos una pequeña cruz. Está claramente descentrada. En Santo Domingo de Soria y entre los ancianos también figura un ángel en la clave, portador de una bola.

A lo largo de las diez dovelas de la tercera arquivolta encontramos diez profetas, variados en posturas y rasgos. El número de diez no es alusivo ya que tradicionalmente se consideran cuatro profetas mayores y doce menores, aunque a veces se añaden más. Creemos que aquí viene determinado por el número de dovelas, sin otra razón aparente. En Bourges y Etampes (del grupo de Chartres) encontramos igualmente profetas y personajes del Antiguo Testamento en las arquivoltas. La clave parece representar una figura sentada y recogida sobre sí misma que sostiene una filacteria; se completa así la serie de toda la arquivolta.

La cuarta arquivolta se dedica a escenas que manifiestan la Teofanía de Cristo, es decir, pasajes de su vida pública en que queda patente su condición divina [5]. Conectan directamente con la narración de los capiteles gracias a la inclusión de la escena del Bautismo en el Jordán y abarcan hasta la escena de la pecadora arrepentida, que se incluye ya evangélicamente en el ciclo de la Pasión y Resurrección. Aunque en Chartres estas escenas aparecen en los capiteles, en la catedral de Le Mans, perteneciente a las de su escuela, vemos escenas similares en la segunda, tercera y cuarta arquivolta, en distinto orden y mezcladas con temas de la Infancia. Aparte de este ejemplo, no son habituales pasajes de la vida pública en portadas a excepción de los de Pasión y Resurrección (Santo Domingo de Soria). Sí los hay en ciclos de capiteles tanto de interiores de iglesia como de claustro. En la clave, un ángel frontal, muy estropeado.

La quinta arquivolta recoge escenas de santos. La dedicación de toda una arquivolta a vidas y martirios de santos debe ser considerada como un hecho destacable. No encontramos sino escasos ejemplos relacionables, así en Saint-Loup de Naud (seguidora del grupo de Chartres) en las arquivoltas

[4] Sobre la originalidad de recoger vidas de santos y vida pública de Cristo dice Sauerländer: «Certains sujets, certains cycles de l'iconographie chrétienne des XII^{e} et XIII^{e} siècles apparaissent rarement, sinon jamais, dans les programmes des portails (…) L'illustration des légendes de saints demeure une exception. La vie publique du Christ, ses miracles, sa Passion, sont totalment absents», *op. cit.,* pág. 38.

[5] Concretamente: la pecadora arrepentida, la curación del sordomudo, el tributo de la moneda, la multiplicación de los panes, la resurrección de la hija de Jairo, la curación del ciego de nacimiento, las bodas de Caná, la samaritana y el Bautismo en el Jordán, más tres irreconocibles.

segunda y tercera aparecen escenas de la vida del titular San Lobo. En Ripoll, una arquivolta está decorada con doce temas de la vida de San Pedro y San Pablo, quienes a su vez aparecen en las jambas. Poco más podemos señalar aparte de alguna escena suelta, también del titular, en algunas iglesias. En cambio, vidas de santos y martirologios son tema corriente en capiteles, formando ciclos completos en claustros (Moissac, Tudela, etc.) y portadas (Autun, Vézélay, etc.). Los temas representados son martirios en su mayor parte, a excepción del prendimiento de San Pedro, la danza de Salomé y la caridad de San Martín [6]. La clave de esta quinta arquivolta resulta muy interesante, puesto que figura un crismón sostenido por un ángel. Desde las primeras apariciones en Jaca y tímpanos derivados, el crismón se constituyó como tema predilecto para la decoración tanto de tímpanos como de arquivoltas en el románico del camino de Santiago, especialmente en las regiones pirenaicas [7]. Sin embargo, un anagrama tan simple sufrió siempre variaciones de todo tipo en lo que respecta a la colocación de sus diversos elementos. El que nos ocupa se caracteriza por su complejidad: aparte de la X y la P tradicionales, encontramos una a y una W, una S y una cruz aprovechando el brazo vertical superior [8]. No nos debe extrañar ver el crismón sostenido por ángeles, puesto que así son los de Ejea de los Caballeros, San Pedro el Viejo de Huesca, la parroquia de Tamarite de Litera y San Andrés de Armentia. Sí lo es el que sólo lo sostenga uno. Es evidente que el tema del crismón entre ángeles tiene su raíz formal en los bustos de clípeos sostenidos por genios alados de los sarcófagos romanos, que serían sustituidos en la alta Edad Media por bustos de Cristo entre ángeles (marfiles carolingios, por ejemplo). El siguiente paso consiste en la sustitución de la imagen de Cristo por su anagrama. En San Miguel de Estella encontramos una variación sobre este esquema en la que un único ángel sostiene el crismón. Aunque pudiera parecer que la clave había sido cortada en un rearme, si nos fijamos en el propio crismón no advertimos ningún resto de mano que nos haga pensar en esta posibilidad. Por alguna razón que desconocemos la imagen se ve así desequilibrada. Entre los otros crismones el que más se le asemeja es el del tímpano del cordero de San Andrés de Armentia, obra de estética muy similar a la de San Miguel. Lo único que los diferencia, aparte de la mayor finura en los trazos armentienses, es que la flor central en Estella contiene otra flor menor de cinco pétalos, mientras que en Armentia se repite el número de ocho pétalos en dicha flor interior. En lo demás son muy similares, incluso en la postura del ángel. Su emplazamiento en esta arquivolta es comprensible puesto que así preside todo el programa iconográfico, centrado en el anagrama que simboliza a Dios en su forma trinitaria.

La moldura exterior presenta quince escenas distintas, todas con el carácter común de ser figuraciones de vicios y bestiario. Este tipo de decoración cerrando un conjunto escultórico es habitual en el románico y lo encontramos con cierta frecuencia en portadas navarras (Eunate, Olcoz, etc.).

— *Capiteles:*

Podemos separar los diez capiteles en tres grupos distintos. En primer lugar, los cinco de la izquierda (mirando la portada de frente) con temas de la Infancia relativo a la Encarnación y a las primeras Epifanías; a continuación, los tres primeros de la derecha, centrados en el tema de la matanza de los inocentes; y para terminar, los dos últimos de lucha hombres-aves entre marañas.

No es novedosa la presencia de un ciclo de la Infancia en los capiteles de una portada, ya que la encontramos en numerosos ejemplos tanto del románico español como del francés. Quizá lo único reseñable consista en que el que nos ocupa recoge casi todas las escenas del ciclo. En edificios románicos estos temas también suelen ocupar el claustro o los capiteles anteriores de las cabeceras de los templos.

Cada una de las escenas muestra una reelaboración, como se puede comprobar si nos fijamos en San José, quien pese a aparecer tres veces durmiendo en similar postura, en todas es distinto (diferente bastón, diferente gorro, diferente plegado).

Las ménsulas que soportan el tímpano figuran cabezas de león devorando hombrecillos, tema ha-

[6] Son los restantes: degollación del Bautista, San Lorenzo en la parrilla, martirio de Santa Ágata, San Pedro y San Esteban, más cuatro borrados.

[7] TORRES BALBÁS, L.: *La escultura románica y el crismón en los tímpanos de las iglesias pirenaicas,* en «Archivo Español de Arte y Arqueología», II (1926), págs. 287-299.

[8] Sobre la interpretación de las letras: CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., *En torno al tímpano de Jaca,* en «Goya», 142 (1978), pág. 200 sigs.

bitual en las portadas del camino de Santiago, como estudió Torres Balbás [9].

— *Relieves laterales y apostolado:*

Aparte del fabuloso ejemplo de Ripoll con el que ha sido relacionado San Miguel, es de nuevo Santiago de Puente la Reina el edificio más cercano. Relieves incrustados hay en la mayor parte de las grandes portadas románicas españolas (las Platerías de Santiago, San Isidoro de León, Sangüesa y Leire en Navarra, etc.), pero todas ellas han sufrido remodelaciones que transformaron su estado original.

Los ocho apóstoles empotrados en el resalte de la portada, cuatro a cada lado, constituyen uno de los enigmas del conjunto. Para explicar su presencia se han aventurado diversas hipótesis: que procedían de otra portada del mismo templo (Iníguez); que iban a formar un friso similar al de Sangüesa (Lojendio); incluso no se descarta la posibilidad de su traslado desde otra iglesia, hoy desaparecida, en la propia Estella. Crozet recuerda que «sobre el portal de Saint Ours de Loches hay igualmente incrustadas en el muro de fábrica unas estatuas-columna de procedencia totalmente desconocida» [10]. Se trata de dos grupos de cuatro estatuas. En cada una son las dos centrales estatuas-pilar y las de los extremos estatuas-columna. Algunos autores se han extrañado del número de ocho apóstoles, pensando que el programa quedó sin concluir a falta de cuatro figuras más para completar el colegio evangélico de doce. No siempre existe una relación determinante entre el número de columnas de las portadas y el de las estatuas-columna, ni tampoco el número de éstas se repite en las distintas portadas. En Chartres quedan hoy diecinueve (ocho en la puerta central); St. Denis tuvo asimismo ocho en la central, hoy desaparecidas; ocho vemos en Angers, seis en Bourges, Etampes y St. Loup de Naud, en tanto que diez decoran la de Le Mans. En todas ellas, derivadas de Chartres, figuran personajes del Antiguo Testamento y en algún caso concreto (Le Mans y St. Loup de Naud) San Pedro y San Pablo. Esta temática se debe a que todas estas portadas tienen un apostolado completo en el dintel o en un friso superior. En España, San Vicente de Ávila dispone un apostolado en las jambas con diez apóstoles, incluido San Pablo; seis estatuas-columna decoran la ventana de Lasarte; cuatro se conservan en el ábside de San Miguel de Uncastillo y en la portada de San Martín de Segovia y seis de nuevo en la portada de Benavente. Encontramos más ejemplos de estatuas-columna pero sin relación con el apostolado (seis en Sangüesa) o figurando tan sólo algunos de los apóstoles (Pedro y Pablo en Ripoll) en pórticos de Santiago, Orense, Ciudad Rodrigo, etc. Casi se pueden considerar una excepción los doce apóstoles de la Cámara Santa de Oviedo. Asimismo podemos encontrarlos en frisos sobre la entrada, como en Sangüesa, o especialmente relacionables con San Miguel en Carrión de los Condes (Maiestas y Tetramorfos similares) y Ciudad Rodrigo (estatuas-columna situadas entre arquillos), ambas contemporáneas o ligeramente posteriores a San Miguel de Estella. Pero aquí ya estamos entrando en contacto con la influencia directa del Pórtico de la Gloria de Santiago.

2. Composición de las escenas

Entre las casi cuarenta escenas con más de un personaje que componen la portada podemos hacer una primera distinción: las que derivan de modelos conocidos y las que suponen una novedad iconográfica. En general, es posible afirmar que las de composición más ágil y lograda son las que derivan de modelos anteriores y coinciden, además, con aquellos pasajes bíblicos o de vidas de santos más famosos. En cambio, cuando, por tratarse de escenas menos frecuentes, los escultores carecían de un esquema al que remitirse, la composición resulta dañada, se hace pesada y amontonada de figuras, poco clara. Esto no significa que se realizara una copia pormenorizada y sin originalidad alguna. Ya hemos aludido al caso de San José, en que cambian por tres veces los detalles de una figura siempre en la misma postura, y a las particularidades que podemos apreciar en el tímpano, pese a derivar de modelos anteriores. Lo mismo podemos comprobar en casos como la adoración de los Magos, el Nacimiento y otras de los capiteles, cuando, rastreando los precedentes, advertimos esos detalles que niegan una copia «al pie de la letra».

Los precedentes iconográficos de las escenas no se centran en un único foco. El tímpano y otros

[9] Torres Balbas, L: *La catedral románica de Pamplona,* en «Archivo Español de Arte y Arqueología», II (1926), pág. 154.

[10] Crozet, R.: *op. cit.,* pág. 327, nota (24).

elementos tienen origen en la escuela de Chartres. La escena de la Anunciación debe proceder de Silos, ya que el ángel aparece arrodillado ante la Virgen sedente, cuando hasta el relieve del claustro silense siempre se representaba a Gabriel de pie [11]. No creemos que el maestro de San Miguel se atreviera por sí solo a cambiar una iconografía tan importante. El hecho de que un ángel, un espíritu puro, se arrodille ante la Virgen, criatura humana al fin y al cabo, tiene profundas trascendencias teológicas, y más en la época medieval con el simbolismo formal que encerraban los rituales del feudalismo [12]. Más bien consideramos que se apoyó en modelos previos: Silos o una fuente iconográfica común a ambos. Una escena de la quinta arquivolta, la lapidación de San Esteban, tiene su modelo más parecido en San Trófimo de Arles (hacia 1180) también en un relieve del claustro. Otras, como el capitel de la huida a Egipto, la mencionada adoración de los Magos o las dovelas de San Martín y del baile de Salomé aparecen repetidos por toda la geografía románica. Hay casos en los que carecemos de escenas esculpidas parecidas y, en cambio, han llegado ilustraciones de manuscritos similares: Bautismo en el Jordán o las Tres Marías (ambas en la Biblia de Ávila) y la resurrección de la hija de Jairo (Biblias de Pamplona). A veces tenemos relieves y manuscritos contemporáneos muy parecidos: el de San Miguel nos recuerda al de St. Gilles de Gard y San Miguel de Segovia, o a las ilustraciones de las Bibliotecas Municipales de Avranches y Londres [13]. Un único caso supone novedad destacable: el capitel del Nacimiento en que San José arropa cuidadosamente a la Virgen, dado que la escena similar más antigua que hemos localizado pertenece a la antigua galería del coro de Chartres, fechada ya en pleno siglo XIII [14]. Es el momento de señalar que, como siempre, estamos trabajando con lo que ha llegado a nuestros días y ha gozado de cierta difusión entre los estudios de Historia del Arte. No debemos olvidar que muchas obras se han perdido y que, además, los medios de los que cada uno disponemos en nuestra tarea investigadora a veces no nos permiten profundizar todo lo deseable.

Frente al gran número de escenas con precedentes conocidos, encontramos en las arquivoltas cuarta y quinta varias dovelas cuyas composiciones no se ajustan a modelos anteriores. Esto se debe a dos razones fundamentales. En primer lugar, anteriormente hemos aludido a la novedad de esas escenas en la composición de arquivoltas románicas. Los maestros querían plasmar un programa determinado, con determinados pasajes de la vida de Cristo y de los santos, y eso se salía de los precedentes habituales. En segundo lugar, aunque se hubiesen representado algunas de las escenas, pongamos por ejemplo en un claustro, a la hora de trasladar la composición apaisada de un capitel a la estrechez de una dovela se producían graves alteraciones que llegaban a transformar completamente el esquema inicial. Las soluciones a las que se llega son variadas. En algunos casos se repiten composiciones de la misma portada: la escena del tributo de la moneda repite el esquema de la curación del sordomudo. De esta última tenemos precedentes, en tanto que las pocas representaciones anteriores a 1.200 referentes al tributo de la moneda reflejan a San Pedro pescando el pez, mientras que en San Miguel está entregando la moneda a Cristo [15]. En otros casos se amontonan personajes, como los cinco que componen el supuesto prendimiento de San Pedro. En otros, por último, se acude a los detalles anecdóticos que aclaran el pasaje: el pozo en la escena de la samaritana, la fuente en la curación del ciego de nacimiento, el enorme cuchillo que identifica el martirio de Santa Ágata, etc.

Nos falta por considerar otro factor que consiste en el reparto del trabajo. Hemos diferenciado dos grandes corrientes, una más arcaizante y otra más avanzada, a través de las figuras principales (relieves laterales, tímpano y apostolado). Si el arcaísmo de uno de los maestros se debe a su personalidad local o bien a inferiores dotes artísticas, no lo podemos saber, pero nos podría explicar la torpeza de algunas composiciones o el mismo hecho de

[11] PÉREZ DE URBEL, R.: *El claustro de Silos,* Burgos, 1975, págs. 151-169.

[12] REAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien,* París, 1956, t. II, vol. II, pág. 182.

[13] BUCHER, F.: *The Pamplona Bibles,* Londres, 1970, pág. 50. DODWELL, C. R., *The Canterbury school of illumination 1066-1200,* lám. 5b y 21a y b.

[14] VITRY: *La escultura gótica francesa 1140-1270,* t. II, lám. 106.

[15] SCHILLER, G.: *Iconography of christian art,* Londres, 1971, vol. I, pág. 157.

la falta de precedentes. Quizá en el reparto de la portada le tocaron justamente esas escenas y por su «habilidad» nos han llegado esas «originalidades» a las que estamos dando tantas vueltas.

3. Conclusiones: claves en la elaboración de la portada

Tras todo lo expuesto podemos hacernos una idea general de la manera de elaborar esta portada románica. Nos falta una explicación, la verdadera clave del programa. Si la portada dependiera solamente de los «maestros de hacer imágenes», habría que pensar en el gusto por la novedad, por probar nuevos caminos a la hora de componer el programa iconográfico. Pero la ordenación estricta de los elementos, la presencia de una inscripción que recorre la mandorla (tomada de las obras del abad Baudri de Borgueil) [16] y muchos otros detalles nos hacen concluir que la novedad y originalidad de San Miguel obedecen a unos criterios de propaganda religiosa en vez de a un gusto por lo nuevo.

La portada persigue una finalidad de predicación de una doctrina, perfectamente adecuada al momento (en torno al año 1200) y al lugar (levantada ante la plaza del mercado de una ciudad nacida por y para el camino de Santiago, dentro de un barrio habitado por francos).

En otro lugar nos hemos extendido en lo que respecta al mensaje de San Miguel [17]. Por una parte resalta una serie de dogmas y temas a los que se oponían de un modo u otro las herejías del siglo XII (cátaros albigenses, valdenses y petrobrusianos), como son la doble naturaleza divina y humana de Cristo (a través del ciclo de la Infancia con sus correspondientes Teofanías y los milagros de la vida pública en la cuarta arquivolta) o la posibilidad y legitimidad de las imágenes a la hora de figurar la divinidad (inscripción de la mandorla). Por otra, presentan una cosmología organizada jerárquicamente en tímpano y arquivoltas, de acuerdo con el pensamiento del Pseudo-Dionisio que alcanza en el siglo XII gran difusión. Dicha jerarquía tiene siempre un doble camino: plasmación de los niveles de Gloria y reflejo del camino de ascensión que el hombre ha de seguir hacia Dios. Todo ello completado con escenas sueltas, como las de San Miguel dedicadas al titular de la iglesia.

Un programa tan complejo precisa de un responsable-organizador. Él daría las ideas y los maestros intentarían llevarlas a la piedra de la mejor forma posible. A veces contarían con soluciones conocidas (es probable que el maestro principal o el pensador del programa conocieran Chartres y algunas portadas derivadas), quizá apuntadas en un cuaderno similar al de Villard d'Honnecourt. En otros casos tendrían que ingeniárselas para componer determinadas escenas. Desde luego no se ciñeron a un único foco: además de Chartres, apreciamos influencias de Provenza (Arles, St. Gilles de Gard) y Castilla (Silos), y toda la obra respira un aire de familiaridad con otras iglesias navarras contemporáneas (Tudela y Armentia). A su vez, San Miguel fue ejemplo que condicionó algunas portadas rurales navarras, concretamente Eguiarte y Lezáun, con seguridad de la misma mano que parte del conjunto estellés.

San Miguel de Estella es, como dijo Crozet, obra importante tanto en el plano local como en uno más general [18], a veces injustamente olvidada. Su riqueza iconográfica nos ha permitido hacer un análisis del modo de elaboración de una portada románica, con ciertas conclusiones finales que podríamos generalizar a muchos conjuntos románicos y, por extensión, medievales. Pero queda además el goce puramente estético que ofrecen escenas tan delicadas como San Miguel y el dragón, y ahí ya no precisamos de nuestro bisturí de historiadores del arte.

Javier Miguel Martínez de Aguirre Aldaz
Universidad de Navarra

[16] Sobre la inscripción: Favreau, R.: *L'inscription du tympan nord de San Miguel de Estella,* en «Bibliotheque de l'école des Chartes», núm. CXXXIII (1975), págs. 237-246.

[17] Nuestro artículo citado en la nota 2.

[18] Crozet, R.: *op. cit.,* pág. 323.

Portada de San Miguel de Estella. Tímpano y arquivoltas.

Originalidad y variantes iconográficas en las Postillae Litteralis de Nicolás de Lyra conservadas en España

TERESA LAGUNA PAÚL

Nicolás de Lyra (+1349) fue uno de los comentaristas bíblicos católicos más leídos en la Baja Edad Media. Si revisamos los inventarios de las bibliotecas españolas de esta época y comienzos de la Edad Moderna rápidamente observaremos la existencia de sus obras en éstas.

Al intentar localizar las copias existentes, hoy en día, en nuestro país constatamos la pérdida de muchas de ellas [1], como por ejemplo la regalada por Pablo de Santa María con anotaciones de su puño y letra a la Catedral de Burgos [2] cuyo valor testimonial es incalculable.

Más tarde al estudiar la iconografía de las *Postillae* pudimos ver la variada procedencia de cada uno de los códices, así como la existencia de obras importadas frente a otras realizadas en la misma península.

Los manuscritos que presentamos a continuación son aquéllos en los que se podía efectuar un estudio iconográfico según los diseños de la obra de Nicolás de Lyra. El análisis de los capitales figuradas, no menos interesante, queremos realizarlo con posterioridad.

Las *Postillae litteralis in Vetus et Novum Testamentum* incluyen dentro del texto cuarenta figuras cuyos originales fueron hechos por el mismo Lyra, con la intención de esclarecer algunas partes de difícil comprensión. Algunas de ellas tienen antecedentes iconográficos precisos pero otras son completamente nuevas. Texto e imagen forman una unidad que fue copiada constantemente en los siglos XIV y XV, más tarde se imprimió por primera vez en 1471-1472 y las ediciones de esta obra llegan hasta 1660. La evolución iconográfica que se observa en las ilustraciones supone una adecuación con los tiempos y las modalidades estéticas de cada período. Algunas de ellas sufren cambios notorios que posteriormente se creerán como los originales de esta obra [3].

Los once ejemplares que presentamos tienen las características fundamentales observadas en la evolución iconográfica de las *Postillae.* En su desarrollo se da fundamentalmente la copia de los modelos preestablecidos, algunas variantes de interés e incluso la influencia de los modelos xilográficos. Los gráficos que incluimos, ayudan a la comprensión del diverso material codicológico así como a la composición general de cada códice en particular (graf. 1 y 2).

[1] Pueden consultarse entre otros: BEER, R. *Handschriftenschätze Spaniens,* reed. Amsterdam 1970. HAENEL, G., *Catalogui manuscriptorum qui in Bibliothecis Galliae, Helvetiae, Belgique, Britaniae maioris, Hispaniae, Lusitaniae assevantur,* 6.ª ed. Leipniz, 1830, reed. Hildesheim-New York, 1976. Así como el catálogo que publicamos en: LAGUNA PAÚL, T., *Postillae litteralis in Vetus et Novum Testamentum de Nicolás de Lyra. Biblioteca Universitaria de Sevilla ms. 332/145-9,* Sevilla, 1979.

[2] Citado por MANSILLA, D.: *Catálogo de los códices de la Catedral de Burgos,* Madrid, 1952, pág. 15.

[3] Sobre la iconografía del *Postillae* y su evolución: LAGUNA PAÚL, T.: *Iconografía de las Postillae litteralis de Nicolás de Lyra (1332-1660).* Tesis doctoral, inédita, Sevilla, 1983.

Los dos códices con ilustraciones más antiguos que se conservan en nuestro país presentan técnicas y caracteres distintos.

El ms. 281 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona ha sido catalogado como obra de los siglos XIII y XIV [4], aunque su antigüedad no puede ser anterior a 1332, fecha en la que Lyra termina de redactar la obra [5]. Las ilustraciones que contiene son dibujos en tinta sepia y algunos de ellos presentan aguadas empastadas de diversos colores: por su estilo podría datarse a mediados del siglo XIV.

Es un códice de los llamados escolásticos que presenta en algunos diseños variantes iconográficas y omite la vocación de Isaías al ministerio profético. El reloj de Acaz sigue los esquemas conocidos en obras anteriores y contemporáneas [6], pero las ilustraciones de la visión inaugural del libro de Ezequiel se diferencian notablemente de las conocidas para las *Postillae.*

La versión latina de la Gloria de Yahweh presenta al querubín con sus cuatro rostros, pero omite la presentación de sus manos y pies. Las alas están cargadas de ojos al igual que aparecen en representaciones bizantinas y en la pintura alto-medieval, pero no en los prototipos de las *Postillae* ni en el desarrollo iconográfico de éstas. La rueda difiere de todas las conocidas en la obra de Lyra: su situación no es la usual debajo del querubín sino entre éste y la divinidad ocupando el lugar del firmamento, que en este caso le rodea. La forma recuerda más a una rueda de tracción, con sus radios y buje, que a la «clásica» estilización lyrense con la leyenda escrita en su interior. (Lám. 1).

La versión hebrea se distribuye en dos partes y muestra las mismas variantes iconográficas que la anterior. El trono de Yahweh presenta en los brazos unos remates con cabezas de animales mientras que en la latina se opta por una estilización floral.

En la visión de la idolatría de Templo (Ezq. VIII) el plano muestra tres entradas para cada uno de los atrios, incluso para el más interior. El texto indica una única puerta, llamada aquí del «altar», en el atrio de los sacerdotes pero esta variante también la conocemos en otros códices [7].

La serie que compone la «Visión de la Restauración mesiánica y nuevo templo» (Ezq. XL-XLVIII) se atiene fundamentalmente a la representación esquemática y clara propugnada por fray Nicolás aunque en algunas de las ilustraciones el artista ha dejado constancia de su originalidad creadora. Los ejemplos más evidentes se encuentran en los alzados de la puerta oriental y del templo con el edificio lateral.

Las torres de la puerta oriental han sido sustituidas por columnas y la figura recuerda más a una puerta triunfal que a los esquemas tradicionales de las *Postillae* perpetuados por ejemplo en los manuscritos 259 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 7-16 del Archivo Catedral de Toledo o en el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Sevilla. La fachada se estructura en dos cuerpos con entablamentos rotos por arcos conopiales y remata con una cúpula rebajada (Lám. 2).

En el alzado del pórtico del templo y edificio lateral sur se aprecian las mismas licencias en cuanto a las torres y retranqueamiento de las fachadas. Aquí las columnas soportan franjas almenadas y el remate es una cúpula bulbosa. Mantiene, no obstante, la característica de los códices de tipo escolástico más antiguos al representar un sólo edificio lateral a distinto nivel que la fachada del templo, pero sin unión entre ellos.

Los diseños que ilustran la disposición de las paredes interiores del santuario, los añadidos laterales según Hugo de San Claro, el altar de los holocaustos, la distribución del territorio y la nue-

[4] MIQUEL ROSELL, F.: *Manuscritos bíblicos y litúrgicos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona.* Barcelona, 1951-1958, T. I, págs. 360-362.

MATEU IBARS, Josefina: *Los manuscritos de los siglos X al XIV de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona.* «Biblioteconomía». XXVI (1969) 90-91. STEGMÜLLER. *Repertorium Biblicum Medii Aevi,* Madrid, 1950, T. IV núm. 5872-5881: lo fecha en el siglo XIV.

[5] Hay una acción de gracias anterior: el 30 de marzo de 1331. Posteriormente termina el comentario de Ezequiel XL-XLVIII el 13 de junio de 1332.

Vid. LABROSSE. *Sources de la bibliographie de Nicolas de Lyre,* «Études franciscaines» XIX (1908), 157 sigs.; LANGLOIS: *Nicholas de Lyre. Frere mineur,* «Histoire Litterarire de la France», XXXVI (París, 1927), pág. 374.

[6] Rosa Horaria en tinta sepia como el de los ms. 267-3 de la Bibliothèque de la Ville de Charleville y ms. lat. 461 de la Biblioteca Nacional de París, aunque en el de Barcelona se omiten las doce franjas horarias.

[7] Bibliotheque de la Ville de Charleville ms. 267-3, Pal. lat. 108 de la Biblioteca Vaticana, ms. lat. 16.784 de la Biblioteca Nacional de París y ms. 723 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona.

va ciudad presentan los mismos esquemas que en los ms. 267-3 de la Bibliothèque de Charleville, ms. 176 B. de la Ville de Reims y lat. 461 de la Biblioteca Nacional de París aunque con algunos cambios cromáticos. Los planos parciales del templo tienen algunos elementos decorativos como los grandes florones de las entradas en el atrio exterior y medio o el plano del santuario interior del recinto occidental. El plano completo tiene los muros exterior y medio almenados y una interesante interpretación del lugar donde brota el manantial del agua viva.

El segundo códice fue donado por el arzobispo D. Pedro Tenorio a la Catedral de Toledo (13-10-1384), aunque no pasó a los fondos de la Biblioteca Capitular hasta su muerte (1399) al formar parte del lote que él mismo se reservó [8]. Los tres volúmenes contiene las *Postillae* completas y el *Responsio ad quendam Judaeum,* que en sus numerosos códices e impresos de Lyra se coloca a continuación del Apocalipsis. Los explicit corresponden a las fechas en que fray Nicolás terminó cada uno de sus comentarios y no a la copia de este ejemplar.

El códice es de importación. El tipo de escritura que tiene, las letras capitales algunas con medias orlas, la orla completa del tercer volumen, única que se observa de cuatro márgenes, muestran un estilo relacionable con los talleres activos en París en las décadas sesenta y setenta del siglo XIV. En el acta de donación de sus libros el arzobispo dice que todos ellos son buenos y que han sido comprados «Tam in Tolosa quam in Avenione quam in Pêrosa quam in Roma, taliter quod dum ipse erat in partibus illis…» [9]. No encontramos en él ninguna firma que nos indique de sus ilustradores y escritor, sin embargo es una obra salida de un taller especializado en la copia de libros: la orla del tercer volumen muestra claramente como los escudos han sido colocados encima de la decoración y el capelo pisa la parte inferior del recuadro, sobre éste hay un sencillo paisaje en el que se representa a un pastor con su perro de cacería.

El libro pudo ser comprado en Aviñón aunque tanto sus ilustraciones como los elementos decorativos y ornamentales guardan gran semejanza con algunas *Postillae* conservadas en París. Entre éstas pueden citarse el ms. lat. 136 de la Biblioteca del Arsenal y el que perteneció a Benedicto XIII, que también parece tener factura parisina [10].

Las ilustraciones están miniadas y se ajustan a la iconografía de esta obra con las variantes propias encontradas dentro del grupo de códices ricos a los que pertenece: templo de Salomón, columnas, objetos de culto, plano del tabernáculo, uniones y ensamblajes de las tablas, arca de Noé… Omite la ilustración de la cortina menor, como en otros manuscritos de su grupo.

La miniatura de la «Visión de la idolatría del antiguo templo» tiene tres entradas en cada uno de los atrios, pero los pavimentos de éstos presentan color de tal manera que los corredores de cada ingreso quedan más marcados. Esto mismo ocurre en el manuscrito de procedencia francesa Vat. lat. 51 de la Biblioteca Apostólica Vaticana [11]. En ambos casos el atrio de los «inmundos» y el de los «sacerdotes» se presenta en minio, mientras que en el de los «mundos» se opta por el color azul.

En la serie de la «Restauración mesiánica y nuevo templo» las ilustraciones siguen los modelos es-

[8] El acta notarial de entrega de sus libros está publicada siguiendo un manuscrito del siglo XVIII de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 13.018) por: GÓMEZ CANEDO, Lino: *El arzobispo D. Pedro Tenorio y la Biblioteca Capitular de Toledo,* «Razón y Fe», 2.ª ep. IV (1944) 110-113. SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Don Pedro Tenorio, Arzobispo de Toledo (1375-1399),* «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», Madrid, 1953, T. IV, págs. 620-623.

El códice está catalogado por OCTAVIO DE TOLEDO, J. M.: *Catálogo de la librería del Cabildo de Toledo,* Madrid, 1903, Núm. 346, págs. 120-121.

[9] *Opus cit.* 8. B.N.M. ms. 13.018 fols. 117r-120v. Los años de su exilio comprenden desde 1356 a 1377 en los que compraría la obra.

[10] CATALOGUE GENERAL DES MANUSCRITS LATINS DE LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE, París, 1940, T. I: págs. 128-129, 159-160, 220 (ms. lat. 359, 460 y 617).

FAUCON: *La librairie des papes d'Avignon, sa formation, sa composition, ses catalogues (1316-1420) d'apres les registres de comptes et d'inventaires des archives vaticaines,* París, 1886, T. II, pág. 46.

Sobre el ms. lat. 136 de la Biblioteca del Arsenal véase MARTÍN, H.: *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant dés indications de date, lieu ou copiste,* París, 1958-1968, T. I, núm. 57, pág. 396.

[11] CATÁLOGO DE LA BIBLIOTECA APOSTÓLICA VATICANA. CÓDICES VATICANI LATINI. Ciudad del Vaticano. Vol. I (1902) págs. 58-63. DURRIEU, P.: *La Bible de Jean de Berry conservée au Vatican,* «Revue de l'art» XXVII (1910) 5-20. IL LIVRO DELLA BIBBIA, Catálogo de la Exposición, Ciudad del Vaticano, 1972, núm. 96, pág. 51.

tablecidos con algunas licencias a excepción del altar de los holocaustos. Éste mantiene el prototipo escalonado, pero la sima y la base mayor están representadas en profundidad. Una perspectiva semejante aparece también en el dibujo a tinta del ms. Pal. lat. 166 de la Biblioteca Vaticana, aunque la iluminación de Toledo es más sugestiva por la magnífica gradación de grises apreciada en cada una de las partes del altar (Lám. 3).

El profesor Nordström ha estudiado la influencia que tuvieron algunas ilustraciones de las *Postillae* en las miniaturas de la *Biblia de Alba* a la que relaciona con el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Sevilla [12]. Sin embargo suponemos que si fray Arias de Encinas le enseñó algún modelo a Moses Arragel, aparte de la *Biblia Moralizada,* hay que pensar en alguna copia de las *Postillae* existente en Toledo [13] o en este mismo códice del Archivo de la Catedral a tenor de las ilustraciones que presenta en el candelabro, mar del bronce…

Las obras de Nicolás de Lyra procedentes de la biblioteca del Conde Duque de Olivares y que hoy se guardan en la Biblioteca del Escorial [14] debieron formar parte de una misma obra. Los volúmenes S.I.5, S.I.6, y O.I.9 están firmados por «M. Johannem de Houel» y en los dos últimos aparece la fecha de 1420. El tomo S.I.7 fue realizado por «Johannem Symonis clerirum Trece. dioc. Florencie» [15] y el S.I.8 no presenta firma ni fecha, pero son evidentes en él dos manos de escritura.

Estos libros que han sido citados en alguna ocasión como «unos de los más interesantes por las ilustraciones que poseen» [16] presentan algunos datos que en un principio desmerecen esta calificación. La letra en todos ellos es muy cuidada y se ajusta a la llamada gótica textual italiana. Las letras capitales, siguen modelos italianos, y son de tinta roja y azul al igual que las iniciales aunque en algunos volúmenes se presenten mutilados o falten. La ilustración de las *Postillae* es muy escasa: hay muchos espacios rotulados y dejados en blanco en espera de ser completados [17]. Sin embargo es interesante la representación del decálogo: las dos versiones se sitúan dentro de unas bellas arquerías trilobuladas de tinta roja. También está esbozada la genealogía de Alejandro Magno.

El códice es buen ejemplo de la existencia de talleres especializados en la copia de libros, los cuales dejaban ex profeso sin decorar las partes que recibirían posteriormente el aparato gráfico de acuerdo con los gustos y poder adquisitivo de la persona o institución que adquiriera la obra. Obviamente según fuera la técnica iluminística el coste de la obra variaba y en algunos casos, como en éste, quedó sin terminar.

Estos cinco volúmenes no forman una obra completa aunque sí contienen todo el Antiguo Testamento y parte del Nuevo. En la misma biblioteca y con la signatura O.I.19 hay otro códice que comprende las *Postillae in Evangelia* [18] encuadernado junto con una crónica francesa y fechado en el siglo XIV. Por las características que presenta no creemos que complete los volúmenes anteriores realizados seguramente en Florencia [19].

La Biblioteca Nacional de Madrid guarda también entre sus fondos algunas obras de Nicolás de Lyra que presentan espacios preparados para ser ilustrados. Sirvan como ejemplo unas *Postillae in Evangelia* (ms. 12.679) de la segunda mitad del siglo XV firmado por Ludovicus que tiene una bella orla con las armas de los Velasco [20] en la parte in-

[12] NORDSTRÖM, C. O.: *The Duke of Alba's Castilian Bible.* Upsala 1976, págs. 107, 153, 164, 172, 230 sigs.

METZGER, Th.: *The «Alba Bible» of Rabbi Moses Arragel,* «Bulletin of the Institute of Jewish Studies», III (1975) 131-155.

[13] STEGMÜLLER, *Opus cit.* 4, cita un ejemplar en la Biblioteca Provincial de Toledo procedente de San Juan de los Reyes aunque no indica su fecha. Hoy en día no hay ningún códice de Nicolás de Lyra entre los fondos de esta biblioteca aunque sí impresos. NORDSTRÖM, *Opus cit.* 12, pág. 15, nota 1 indica que Fray Arias le dice a Rabbi Moses que D. Luis de Guzmán deseaba familiarizarse con las modernas interpretaciones rabinicas que Nicolás de Lyra no conoció.

[14] ANTOLÍN: *Catálogo de los códices latinos de la Biblioteca del Escorial,* Madrid, 1910-1923, T. II, págs. 11-13; T. IV, págs. 1-13.

LAGUNA PAÚL: *Opus cit.,* 1, págs. 551-554.

[15] S.I.6 fol. 162v, enero 1420; O.I.9 fol. 317, junio; S.I.7 fol. 197v. Fechas indicadas en el catálogo de ANTOLÍN, *Opus cit.* 14.

[16] KRINSKY, C. H. *Representations of the Temple of Jerusalem before 1500.* «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII (1970) 18.

[17] Faltan muchas y otras están cortadas en el ms. S.I.6; en el ms. S.I.5 y S.I.7 la mayor parte están mutiladas.

[18] ANTOLÍN: *Opus cit.* 14, T. III, págs. 190-191.

[19] Rubricator recogido por Antolín ms. S.I.7 fol. 197v.

[20] TORRE, M. de la y LONGAS, P.: *Catálogo de los códices latinos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Bíblicos.* Madrid, 1953, T. I, págs. 299-301, núm. 116.

ferior, pero la genealogía que aparece en el Evangelio de San Mateo c.i. I no fue realizada. También unas *Postillae in Pentateucum* (ms. 4.018) de comienzos de la misma centuria [21] con los rótulos aludiendo a ilustraciones inexistentes. En este último se omite el lugar donde irían colocadas las arcas de Noé y los decálogos presentan la disposición correcta de los preceptos en cada versión pero carecen de tablas, marcando cada uno de ellos con calderones rojos.

Nicolás de Lyra fue un autor muy leído en la Baja Edad Media, no sólo por el clero, sino que muchos nobles adquirían buenos ejemplares [22] de las *Postillae* y en algunos casos encargaban incluso traducciones de esta obra. En nuestro país podemos citar versiones de este tipo como la del Archivo de la Corona de Aragón [23] y el encargado por D. Alfonso de Guzmán.

El segundo es la llamada *Declaración sobre el Antiguo Testamento* traducido del latín por fray Alonso de Algeciras, «frayle de la orden de San Francisco en Sevilla», y copiada por «Alfonsus martines del puerto» entre 1420-1427 [24]. La obra tiene un indudable valor codicológico aunque carezca totalmente de figuras. En el convento de San Francisco de Sevilla debió existir una gran biblioteca en la que se encontrarían varios de los escritos de Lyra. Desgraciadamente sus fondos se han perdido y se desconoce la relación de los que contenía [25]. Sabemos acerca de ella que en 1427 ya habían desaparecido algunos libros y un tal fray Manuel solicita dinero a alcalde de esta ciudad con el fin de comprar la «lettura de Nicolao de Lyra» para preparar sus sermones [26]. Las *Postillae* fue un libro muy común en esta ciudad durante el siglo XV aunque la gran mayoría de los códices no han llegado a nosotros [27].

La Biblioteca Colombiana conserva hoy en día un volumen de unas *Postillae* en cuyas ilustraciones se mantienen con toda pureza los esquemas primitivos de esta obra [28]. Sus dibujos en tinta sepia, algunos de ellos con color, son de todos los conservados en nuestro país los más cercanos al códice 171 de la Biblioteca de Reims, aunque el arca de Noé quedó omitida.

El altar de los holocaustos, mesa de los panes, cortinas y Sumo Sacerdote evidencian la sencillez de los primeros esquemas cuya única finalidad era aclarar visualmente el texto. La filiación con el mencionado manuscrito francés es aún más cercana en los diseños del candelabro, los tablones laterales del tabernáculo con el ensamblaje de sus distintas piezas y el plano del santuario del desierto. (Lám. 4).

El ms. 259-263 de la Biblioteca Nacional de Madrid [29], puede fecharse en la primera mitad del siglo XV, como el anterior de la Biblioteca Colombiana. Creemos que ha perdido al menos uno de

---

CASTRO, M. de: *Manuscritos franciscanos de la Biblioteca Nacional de Madrid.* Madrid, 1973, no lo reseña.

[21] TORRE y LONGAS: *Opus cit.* 20, núm. 109, pág. 288. CASTRO: *Opus cit.* 20, núm. 219, pág. 250.

[22] Martín I del Humano encarga en 1389 al obispo de Barcelona, Juan, comprar unas *Postillae* de Lyra en París. Vid. RUBIO Y LLUCH, A.: *Documents per l'Història de la cultura catalana mig-eval,* Barcelona, 1908, vol. I, pág. 406, núm. CCCLVII.

[23] CASTRO: *Opus cit.* 20, págs. 449, not. 1 cita entre otros el ms. Ripoll 159 del Archivo de la Corona de Aragón.

[24] SCHIFF: *La Bibliothèque du Marquis de Santillaine.* Florencia 1962, págs. 215-225.

CASTRO: *Opus cit.* 20, págs. 444-446.

[25] Hasta el momento no hay ninguna referencia de ellos, aunque en un inventario del siglo XVII se registran dos ediciones. Vid. WAGNER K.: *Los autores franciscanos de la desaparecida biblioteca del convento de San Francisco de Sevilla,* «Archivo Hispalense», 192 (1980) 191-192.

Por otra parte es fácilmente deducible que si la traducción se realizó en el Convento Casa Grande sevillano debía de haber en él, al menos, un ejemplar de la obra por las características tan particulares que tiene.

[26] Archivo del Ayuntamiento de Sevilla. Papeles de Mayordomazgo, año 1427, núm. 29.

[27] Archivo Catedral de Sevilla. Libro de Fábrica año 1458 núm. 8, fol. 16r: consta el pago de 130 maravedises por encuadernar de nuevo el Nicolás de Lyra y otro sobre los Evangelios. A su vez en el testamento de Juan de Cervantes, Cardenal de Ostia, otorgado el 16-XI-1453, en el cual dona su librería a la catedral hispalense hay constancia de las siguientes obras: Sensus moralis super Bibliam, otro sobre el Pentateuco, otro sobre los siete libros de la Biblia, otro sobre las Epístolas de San Pablo, otro sobre Isaías y otro sobre los Cuatro Evangelios. Datos proporcionados por la Dra. Álvarez Márquez que son buena muestra de cuantos de ellos no han llegado a nosotros.

[28] LAGUNA PAÚL, T.: *Unas Postillae de Nicolás de Lyra en la Biblioteca Colombiana* «Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz», Sevilla, 1982, págs. 153-158.

Los códices más antiguos y realizados en vida de Lyra según LANGLOIS y LABROSSE, *Opus cit.* 5 son: ms. 267/1-8 de la Biblioteca de Charleville, ms. 171-178 de la Biblioteca de Reims y ms. lat. 461 de la Biblioteca Nacional de París. Sin embargo hay otro códice en la Biblioteca Apostólica Vaticana que creemos es contemporáneo a éstos.

[29] TORRE y LONGAS, *Opus cit.* 20 págs. 289-298, núm. 110-114. CASTRO: *Opus cit.* 20, pág. 38-44, núm. 27-31.

sus volúmenes [30]. Los dibujos coloreados generalmente se atienen a los modelos primitivos aunque en algunos las variantes son importantes y dignas de mención. En la versión hebrea del arca de la alianza el propiciatorio está representado en forma de tejado a dos aguas, por ello los querubines no pueden estar situados encima de él como indica el texto, colocándose detrás del arca. Los candelabros varían la forma del astil y el pie es estriado. En el plano del pórtico oriental del templo de Ezequiel se introduce un segundo diseño que recuerda a los que para esta ilustración aparecen en los códices ricos. En el altar de los holocaustos del atrio exterior y medio del mismo templo se cambia el prototipo usual escalonado y con cuernos, según los textos de Maimónides al que sigue en este punto Nicolás de Lyra, por un ara cubierta con un paño del que salen llamas rojas. El plano del tabernáculo, inacabado, responde a los modelos que se encuentran en códices ricos, aunque esté realizado en tinta; el mismo caso se constata en el ms. lat. 136 de la Biblioteca Nacional de París y en el ms. lat. 17 de la Biblioteca del Arsenal (Lám. 5 y 6).

El segundo ejemplar de las *Postillae* conservado en Sevilla fue encargado por Per Afan de Ribera. En manuscrito, que se encuentra en la Biblioteca Universitaria de esta ciudad [31], contiene también el *Responsio ad quendam Judaeum* en el que se ilustra por segunda vez dentro del mismo ejemplar el arca de Noé según las fuentes latinas y hebreas.

Las miniaturas de los tres primeros volúmenes están emparentadas con los talleres franceses del momento aunque realizadas, casi con toda seguridad, en la misma Sevilla por artistas llegados del vecino país. La ilustración se ajusta, con algunas variantes, a los modelos de códices ricos. Dos espacios quedaron sin figuración aunque los rótulos son prueba evidente de que el copista era consciente de su ubicación: la cortina menor y las figuras que componen las diferentes uniones de los tablones laterales del tabernáculo.

Desgraciadamente no hay en nuestro país ningún modelo del primer diseño que hizo Nicolás de Lyra para el Templo de Salomón. El manuscrito del Archivo Catedral de Toledo y el de la Universidad de Sevilla incluyen una representación posterior creada en París a mediados del siglo XIV. La figura presenta una doble lectura: «plano de cimiento» y corte longitudinal [32]. La interpretación dada al pórtico del manuscrito de Per Afan de Ribera difiere de algunas de las conocidas en este grupo: la cubierta es una cúpula de media naranja rematada con una forma bulbosa en vez del usual chapitel, a su vez incluye en esta zona lo que podríamos interpretar como el Jachim y Boaz. Las columnas realizadas en tinta presentan basas y capiteles sencillos, por encima de estos últimos hay una estilización vegetal que llega en altura hasta el remate de la cúpula.

Las restantes variantes no son de tanta importancia y se ciñen generalmente a formas decorativas como las que se constatan en el Arca de la Alianza, aguamaniles móviles, y Sumo Sacerdote. Otras tienen antecedentes en códices anteriores como las puertas de la nueva ciudad que suponen una variante dentro del modelo establecido en el ms. lat. 461 de la Biblioteca Nacional de París.

La ornamentación del quinto volumen es relacionable con algunos libros corales contemporáneos de la catedral hispalense y el cuarto presenta una notable influencia italiana en la letra y decoración.

El Archivo de la Corona de Aragón guarda entre los fondos procedentes de Ripoll (ms. Ripoll 2-3) dos volúmenes de unas *Postillae* [33] que originariamente debieron constar al menos de cuatro partes [34]. Su decoración es muy ostentosa: orlas, capitales figuradas, iniciales ornamentadas y viñetas miniadas en oro y vivos colores que por su estilo podemos datar a mediados del siglo XV. La genealogía de Jesús presenta el esquema usual en esta

[30] El orden de este códice es: ms. 262 y 263. A continuación uno o dos volúmenes que comprenderían: Jueces, Ruth, IV Reyes, II Paralipomenos, III Esdras, Tobías, Judith, Esther, II Macabeos, Proverbios, Eclesiastés, C. de los Cantares, Sabiduría e Isaías. Termina con los mss. 259, 260 y 261.

[31] LAGUNA PAÚL, T.: *Opus cit.* 1.

[32] Las apreciaciones de H. Rosenau sobre el templo de Salomón no son del todo correctas. Vid. ROSENAU, H.: *The architecture of Nicholaus de Lyra's Temple,* «Jornal of Jewist Studies» XXV (1974) 296, *Vision of the Temple,* London, 1979, págs. 39-43. LAGUNA PAÚL, T.: *Opus cit.* 3, págs. 214 sigs.

[33] GARCÍA VILLADA y BEERS: *Biblioteca Patrum Latinorum Hispaniensis. II Band,* Wien, 1915, págs. 4-5. DOMÍNGUEZ BORDONA: *Manuscritos con pinturas,* Madrid, 1993, T. I, pág. 22, núm. 10.

[34] El primero comprendería Pentateuco, José, Ruth, IV Reyes. El segundo es el actual A.C.A. ms. Ripoll 3. El tercero, perdido, tendría: Esclesiastés, C. Cantares, Sabiduría, III Esdras, Isaías, Jeremías, Lamento. Jeremías, Baruch, Ezequiel, Daniel, XII Profetas Menores y II Macabeos; esta misma distribución se encuentra por ejemplo en el ms. lat. 462 de la Biblioteca Nacional de París. El cuarto es el actual A.C.A. ms. Ripoll 2.

obra pero colocada sobre fondo bermellón y los nombres de cada rama se omiten.

En la Biblioteca Universitaria de Barcelona se conserva otro códice de las *Postillae* fechado en 1492 que procede del convento de Santa Catalina de la ciudad condal (ms. 721-723) [35]. Los tres volúmenes, aunque muy deteriorados por la humedad, presentan algunos esquemas en tinta. La gran mayoría de las figuras se omiten y tampoco hay espacio para ellas en las dos columnas de escritura. Sin embargo los siete dibujos a mano alzada son sumamente interesantes y originales dentro de la iconografía de las *Postillae.*

Las arcas de Noé siguen muy de cerca los modelos establecidos en la obra impresa de Lyra: gran anchura de la estructura lignaria que compartimenta cada uno de los pisos, una puerta situada a la derecha con dos bisagras y gran cerradura, y el agua del diluvio que llega hasta el nivel de la bodega. Este modelo xilográfico fue estampado por Korberger en 1481 y con apenas variantes perdura hasta fines del siglo XVI [36]. En el manuscrito de la Universidad de Barcelona la puerta de la primera versión está situada entre la «sentina» y la «apotheca hervarium» como aparece en la edición de Silver (Lyon 1488).

Lo mismo podemos decir del decálogo, el campamento del desierto y el sumo sacerdote. En el primero se aprecia aún más evidente la influencia de las planchas de madera al disponer las tablas entreabiertas con sus bisagras. La mitra del sacerdote tiene forma tronconónica, está decorada con tres franjas y coronada por una bolita, por delante la placa rectangular que cubría la frente del sacerdote y sobre ella la media luna.

El altar de los holocaustos según la versión hebrea, aunque omite como parte fundamental el ceñidor, es la más esquemática de cuantas conocemos. El candelabro, dibujado conforme a la misma fuente, reduce al mínimo las cañas, las flores e incluso los quemadores; su autor se muestra, en este caso, como un ágil dibujante con gran capacidad de síntesis presentándonos formas abstraídas de la versión naturalista (Lám. 7).

La proximidad de estos dibujos al mundo de la imprenta es notoria en la representación de las tablas, los ganchos y bases, que conforman las uniones de las paredes laterales del tabernáculo, de la misma manera que aparecen en las xilografías, aunque queda omitida la unión en ángulo. Lo mismo puede decirse del reloj de Acaz con forma de media rosa horaria (Lám. 4).

Una de las partes más características de la visión de Ecequiel c. I son las ruedas. Éstas son precisamente las que han escogido el autor del dibujo como elemento primordial en la visión y su ilustración supone un «hito» dentro de las que encontramos en las *Postillae:* dos círculos que quedan cortados en su interior por otros tantos semicírculos, en los puntos de cruce se marca un trozo más grueso.

La Visión de la idolatría del antiguo templo (Ezq. VIII) es el último dibujo. El recinto tiene forma cuadrada y los atrios se colocan concéntricos al templo, el cual ocupa la parte central. Los atrios, por omisión del autor, sólo tienen entrada por el lado norte mientras que al santuario se accede por tres puertas.

Las figuras de este códice creemos que fueron hechas por la misma persona que copió el texto. El original fue posiblemente un impreso, anterior a 1492, debido a las fuertes relaciones que se observan entre sus dibujos y las primeras planchas xilográficas de los incunables lyrenses.

La imprenta difundió aún más las obras de Nicolás de Lyra y gran número de estas ediciones se encontraban en conventos, bibliotecas eclesiásticas y seculares donde además de en las universidades fueron muy consultadas. En la ciudad condal hay algunos incunables anteriores a 1492 y que pueden ser buena muestra de los modelos que el dibujante del ms. 721-723 de la Biblioteca Universitaria pudo conocer: entre ellos se encuentran los citados de Korberger y Silver [37].

Teresa Laguna Paúl
Universidad de Sevilla

[35] MIQUEL ROSEL: *Opus cit.,* 4, t. II, págs. 233-240. MATEU IBARS, Josefina: *Los manuscritos de los siglos XV al XVI de la Biblioteca Provincial y Universitaria de Barcelona,* «Biblioteconomía» XXVIII (1971) 77-78, núm. 58.

[36] LAGUNA PAÚL, T.: *El Arca de Noé en las «Postillae» de Nicolás de Lyra,* «Arte Sevillano», 3 (1983) 63-68.

[37] CATÁLOGO COLECTIVO DE INCUNABLES EXISTENTES EN BIBLIOTECAS ESPAÑOLAS. Edición provisional, s.a. 1970, núm. 850, 852-855.

La Biblioteca Universitaria de Barcelona conserva entre sus fondos las ediciones de Korberger (Nuremberg, 1418) y Silver (Lyon 1488) con las signaturas Inc. 186 y 294, así como la veneciana de 1489 (Inc. 66).

Tabla 1: Ficha descriptiva de los códices.

CÓDICE	B. Universitaria Barcelona Ms. 281	Arch. Cat. Toledo Ms. 7/15-17	B. Escorial Ms. O.I.9.; S.I. 5-8	B. Nacional Madrid Ms. 4.018	B. Nacional Madrid Ms. 10.882-10-38	B. Universitaria Sevilla ms. 332/14	B. Nacional Madrid ms. 259-263	B. Colombina ms 83-5-12	Arc. Corona Aragón Ms. Ripoll	B. Nacional Madrid Ms. 12.679	B. Universitaria Barcelona Ms. 721
FECHA	S. XIV	(1356-1377)	1420	princ. XV	1420-1422 1427	1432-1437 (1460-1470)	med. XV	med. XV	med. XV	segda. mi-tad s. XV	1492
Número de volúmenes y folios	322	432 332 317	317 137 263 291 260	201	227 99 248 324 282	280 248 217 228 266	269 197 237 176 210	355	243 232	241	380 352 398
Soporte	Perg.	Perg.	Perg.	papel	papel	Perg.	Perg.	Perg.	Perg.	papel	papel
Tamaño	250×350	430×324	340×255 250×357 264×353 260×345 340×255	303×203	415×290	400×280 290×275 345×260 355×270 365×270	410×283	286×155	314×436	400×282	210×30
Encuadernación	perg.	taf., hierr. broch.	reencd. biblio.	holandesa s. XVIIII	reencd.	reencd. piel marrón	taf. rojo hierros, s. XVIII	reenc. s. XVIII	modern.	mudejar s. XIX	perg.
Columnas de escritura	2	2	2	2	1	2	2	2	2	2	2
Escritura	textual format.	textual format.	textual italiana	gotica bastar.	romana	1-3 textual 4-human. itali. 5-bastar.	cursiva format.	cursiva format.	textual format.	gotica textual	cursiv. currens.
Rubricator			Johannes Houel J. Symonis (7)		Alfonso del Puerto	P. Gallicus I. Pari- siensis	Ioannes Scobetus Salamant.			Ludovicus	
Lugar de factura		(Paris)	(Florencia)		(Sevilla)	Sevilla (i-3)					
Destinatario					J. Alf. Guzmán	P. Afan Ribera					
Poseedor		P. Tenorio		(Armas Velasco)	Marq. Santillana						
Procedencia	Conv. S. Franc. Barcel.	P. Tenorio	C. Dq. Olivares	Conde Haro	Marq. Osuna	Cart. S. Mª Cue- vas	Fondo Antiguo		Ripoll		C. Sta Catalina Barcelona
Letras capitales miniadas		X				X	X	X	X		
Letras capitales tinta color	X		X	X	E						sepia
Letras iniciales ornamentadas						X			X		
Letras iniciales tinta color		X	X		E	X		X	X		
Orlas y viñetas		X				X			X	X	
Ilustraciones miniadas		X				X			X		
Ilustraciones tinta	X	X	X			X		X			X
Ilustraciones tinta y color	X						X	X			
Rótulos	X	X	X	X		X	X	X			X
Recuadros o fondo en ilustraciones		X				X	X		X		X
Obra completa o parcial	P	C	P	P	P	C	P	P	P	P	P

Tabla 2: Composición de los códices y localización de las ilustraciones.

CÓDICE	B.U.S. 281	C. TOL. 7/15-17	ESCORIAL O.2.9 S.I. 5-4	B.N.N. 4.018	B.N.N. 10882- -10887	B.U.S. 332/145 -140	B.N.N. 259-262	Relombi. 23-5-12	A. Cva. Ripoll 2-3	B.N.N. 12.670	B.U.B. 721-3
		7-15	O.I.9		10.882	332/145	262				721
Arca de Noé, ver. latinos y hebreos		12v	SE	SE	SE	22	perdido	SE			75
Arca de Noé, versión «aliqui»		12v	SE	SE	SE	22v	perdido	SE			75
Arca de la alianza y prop., v. latina		70v	99v E	103 E	SE	65v	67v	132v			SE
Arca y alianza y prop., v. hebrea		70v	99v E	103 E	SE	65v	67v	132v			SE
Mesa panes de la prop., v. latinos		71v	100 E	104 E	SE	66	67v	133v			SE
Mesa panes de la prop., v. hebreos		71v	100 E	104 E	SE	66	67v	133v			SE
Candelabro, versión latinos		71v	100v E	SE	SE	66	69	184			SE
Candelabro, versión hebreos		71v	100v E	SE	SE	66	69	184			235
Cortina menor		72v	102 E	105 E	SE	66v E	70v	185			SE
Cortina mayor		SE	102 E	105 E	SE	67	70v	185			SE
Uniones:—Tablas		72v	SE	SE	SE	67 E	69v E	186			237
—Uniones tablas en ángulo		72v	SE	SE	SE	67 E	69v E	186			SE
—Ganchos		72v	SE	SE	SE	67 E	69v E	186			237
—Bases		72v	SE	SE	SE	67 E	69v E	186			237
—Ensamble tablas y bases		72v	SE	SE	SE	67v E	69v E	SE			SE
Tablones laterales		73v	102v E	SE	SE	67v	71	186			SE
Altar de los holocaustos,v.latina		74	103v E	107 E	SE	68	72v	187			SE
Altar de los holocaustos,v.hebrea		74	103v E	107 E	SE	68	72v	187			238
Sumo Sacerdote		75	104 E	108v E	SE	69	73v	188v			240v
Decálogo, versión hebrea		79	110	114	SE	72	79v	192v			246
Decálogo, versión latina		79	110	114	SE	72	79v	192v			246
Plano del tabernáculo		83	SE	119v E	SE	75	85v	198v			SE
Campamento del desierto		103	139v E	127v E	10.884 SE	91	113v	SE			290
Templo de Salomón		210	282v E		10.886 SE	182					722 SE
Deambulatorio T. Salomón, v. latinos		211	282v E		SE	183					SE
Deambulatorio T. Salomón, v. hebreos		211	282v E		SE	183					SE

Tabla 2 (continuación): Composición de los códices y localización de las ilustraciones.

Casa del Bosque del Libano: alzado		212	283 E	SE	184				SE
Casa del Bosque del Libano: plano		212v	283v E	SE	184v				SE
Columna T. Salomón, v. latinos		213	284v E	SE	185				SE
Columna T. Salomón, v. hebreos		214	284v E	SE	185v				SE
Mar del bronce, v. latinos		214	285 E	SE	186				SE
Mar del bronce, vv. hebreos		214v	285 E	SE	186				SE
Mar del bronce, v. Fl. Josefo		214v	285v E	SE	186v				SE
Aguamanil, v. latinos		215	286v E	SE	187				SE
Aguamanil, v. hebreos		215	286v E	SE	187v				SE
Reloj Acas. III Reyes XX		238	SE	SE	204v				173
		7-16	S.I.7		332/146				723
Visión Isaías IV	SE	42	9v E		166v				SE
Reloj Acaz, Isaías XXXVIII	50	71	47v E		191				SE
				332/147	259				
Visión Ezequiel I, v. latinos	147	135	135v E		8	70v E			194v
Visión Ezequiel I, v. hebreos	147	135v	135v		8	71 perd			SE
Visión Ezequiel VIII	153	140	141 E		13	77v			201
Visión Ezequiel XL—XLVIII									
—Atrios	181	160	169v		33	110			SE
—Entradas a los atrios	181v	160v	169v E		33v	110v			SE
—Ubicación del pórtico orin.	182	161	170 E		34v	111			SE
—Alzado de la puerta oriental	182	161v	170 E		35	111v			SE
—Atrios exterior y medio	185v	163v	173 E		37v	115			SE
—Paredes exteriores sant. int.	186	164	173v E		38	115v			SE
—Añadidos laterales H. Carden	187	165	174 E		39	117			SE
—Plano zona occidental	188v	165v	175v E		40	118v			SE
—Alzado templo y edif. lateral	189	166	176 E		41v	SE			SE
—Altar de los holocaustos	194	170	183v E		45	124v			SE
—Nueva distribución territ.	196	172	185v E		47	127			SE
—Plano templo completo	200-201	175	189-190 E		50	130v			SE
—Nueva Ciudad	208	176v	192 E		51v	132v			SE
Genealogía de Alejandro Magno		200v	S.I.5 105		79	171v			SE
Genealogía de los Reyes de Siria		262v	225v		143	238v			
Genealogía de Jesús		7-17 5			332/149 7	260 1v	4	6 E	

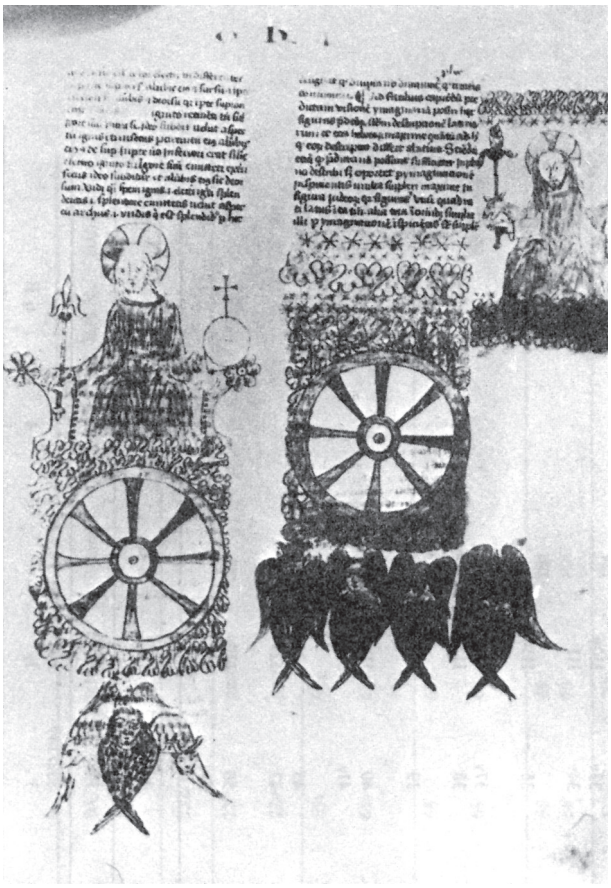


Fig. 1. Visión de la Gloria de Yahweh. Biblioteca Universitaria de Barcelona, ms. 281. (Fotografía B.U.B.)

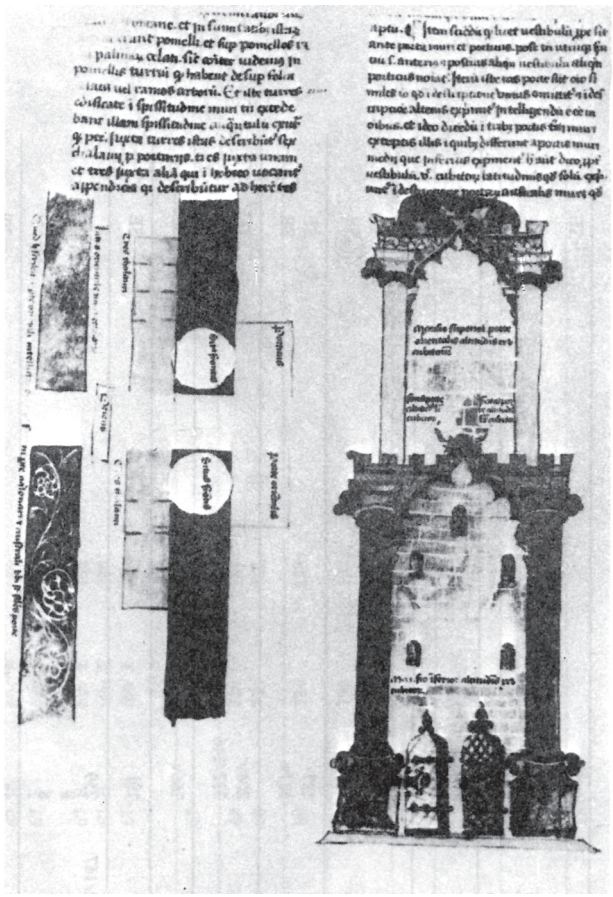


Fig. 2. Ubicación del pórtico oriental del Templo de Ezequiel y alzado de su puerta. Biblioteca Universitaria de Barcelona, ms. 281. (Fotografía B.U.B.)

Fig. 3. Altar de los holocaustos del Templo de Ezequiel. Archivo Catedral de Toledo, ms. 7-16.

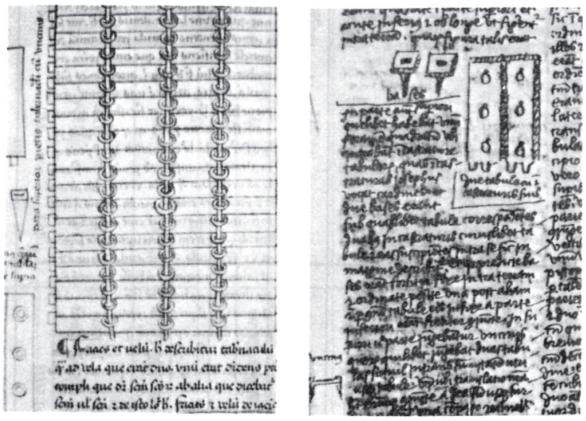


Fig. 4. Uniones y ensamblaje de los tablones laterales del tabernáculo. Izq.: Biblioteca Colombina, ms. 83-5-12. Der.: Biblioteca Universitaria de Barcelona, ms. 721 (Fotografía B.U.B.)

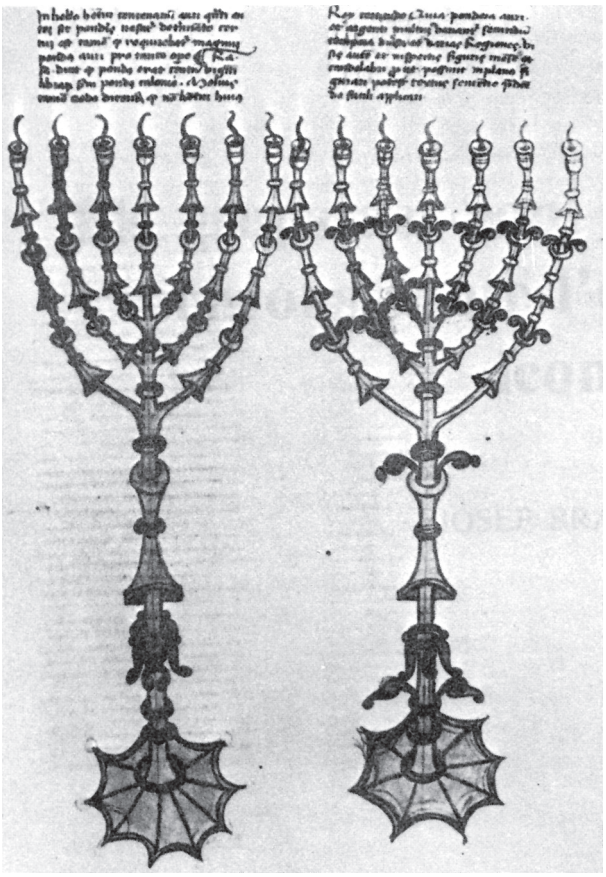


Fig. 5. Candelabro. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 262. (Fotografía B.N.M.)

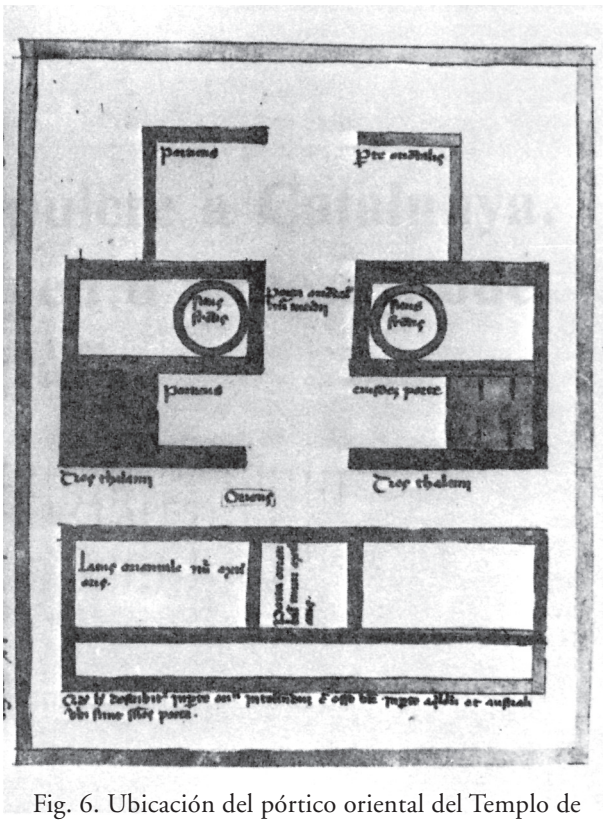


Fig. 6. Ubicación del pórtico oriental del Templo de Ezequiel. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 259. (Fotografía B.N.M.)

Fig. 7. Sumo Sacerdote. Biblioteca Universitaria de Barcelona, ms. 721. (Fotografía B.U.B.)

Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic

JOSEP BRACONS I CLAPÉS

1. INTRODUCCIÓ: ELS SANTS SEPULCRES I LA ICONOGRAFIA DE LA SEPULTURA DE JESÚS

Allò que modernament es coneix com a grups del Sant Sepulcre rebia al seu temps les denominacions de *Sepulcre de Jesucrist, Sepulcrum Domini* o, per antonomàsia, *Sepulcre* [1]. L'escena representada era designada *Crist al Sepulcre.*

Ens estem referint, és clar, a aquells grups escultòrics en els quals, amb figures de proporcions semblants a les naturals, és representat el Crist jacent voltat dels personatges que esmenten els relats evangèlics de la sepultura de Jesús (Josep d'Arimatea, Nicodem, Maria Magdalena i Maria mare de Jaume i de Josep) [2] i d'altres la participació dels quals en els fets se sobreentén (La Verge, Joan i ocasionalment una tercera i fins i tot una quarta dona).

Concretament, i d'acord amb els patrons iconogràfics establerts, Josep d'Arimatea i Nicodem flanquejen el jacent. El membre del Sanedrí ocupa normalment el lloc de preferència al cap de Crist mentre que Nicodem es disposa als seus peus. Ambdós són representats amb llargues barbes, profusa indumentària que denota la seva condició (acostumen a anar cofats) i en posicions estàtiques.

La col·locació dels demés personatges del grup (5 ó 6), per regla general) al darrera del Crist jacent és més variable car no respon a una tradició iconogràfica tan consolidada. Àdhuc si llurs actituds o trets particulars no són molt pronunciats pot ser difícil diferenciar-los.

Amb aquestes característiques generals, els grups del Sant Sepulcre assoliren llur màxima difusió a França entre els segles XV i XVI. A partir del segle XVII foren cada vegada més rars, de manera que al XVIII pràcticament deixaren de produir-se en la seva configuració medieval. D'ella se n'havien desmarcat molt abans les versions italianes, en les quals s'exagerà el caràcter dramàtic i expressiu de l'escena fins gairebé canviar-ne el sentit [3].

De fet, la iconografia gòtica de l'enterrament de Jesús —que és d'on parteixen els grups del Sant Sepulcre— resulta de la síntesi de coses diverses com ara les versions bizantines del tema, les seves adaptacions occidentals (a partir del manuscrits de l'escola de Reichenau), el *Threnos* i la unció del cos de Crist. Aquesta síntesi es produeix a Itàlia de la

[1] «*Quod ego faciam… unum Sepulcrum…*» (1350. Contracte del grup de Sant Feliu de Girona).

«*… sobre un Sepulcre de Jesucrist en l'església de Santa Anna…*» (1482? Contracte del grup de l'església de Santa Anna a Barcelona).

«*… deu imatges d'un Sepulcre novament construit…*» (1517. Contracte del grup de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona).

«*… sobre la edificació del Sepulcre faedor a la Galilea del monestir de Nostra Senyora de Poblet…*» (1580).

[2] Mt 27; 57-61. Mc 15; 42-47. Lc 23; 50-56. Jo 19; 38-42.

[3] Darrerament:

BRAMMACCINI, Norberto: *La déploration de Niccolò dell'Arca. Religion et politique aux temps de Giovanni Il Bentivoglio* a «Revue de l'Art» 62 (1983), págs. 21-34.

mà dels pintors toscans (Duccio, Ugolino de Siena, Pietro Lorenzetti, Tadeo Gaddi, etc…) [4].

2. Hipòtesis sobre els origens dels grups del Sant Sepulcre. Punts febles

La intenció bàsica de la ponència que presentem al Vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art és la de discutir la qüestió dels origens dels grups del Sant Sepulcre com a model iconogràfic —qüestió que no fa pas massa temps era considerada *an unresolved problem*— [5] sobre la base d'arguments mai considerats.

De fet, són dues les hipòtesis que s'han bastit per a explicar com la representació de l'enterrament de Jesús usual en pintures i relleus —i, per tant, amb un caràcter predominantment narratiu— passava a ser traduïda tridimensionalment amb totes les característiques pròpies de les imatges *de devoció* o *de contemplació.*

La primera i més divulgada fou llençada per Emile Mâle, el qual afirmava que *les Saints Sépulcres de la fin du Moyen Âge… ne sont pas autre chose que des tableaux vivants traduits en pierre* [6].

William H. Forsyth posà en questió la hipòtesi de Mâle en tant que no reixia a explicar com podia haver-se produit la fixació d'una representació teatral en uns grups escultòrics estàtics, que responen ja a tota una llarga sèrie d'antecedents iconogràfics [7].

L'investigador americà explicà la gènesi dels grups del Sant Sepulcre per la simple evolució formal dels *Heilige Gräber* germànics.

Com és sabut, aquest model iconogràfic fou molt popular a la regió del Rin compresa entre Friburg i Estrasburg durant tot el segle XIV. Formalment, consisteix en representacions a tamany natural del Crist jacent sobre un sarcòfag flanquejat per sengles àngels, al darrera del qual es disposen les santes dones. Al frontal acostumen a trobar-s'hi els soldats adormits. L'exemplar més antic de *Heilige Grab* que ha arribat fins a nosaltres és el de la catedral de Friburg (de vers 1330) [8].

El punt feble del plantejament de Forsyth rau en la impossibilitat d'explicar com es produeix el pas d'un model propi del món germànic —i pràcticament inèdit a França— a un altre model que precisament assoleix la seva plenitud a França. La inexistència d'estadis intermedis entre ambdós models fa que el salt de l'un a l'altre sigui més que considerable. A més, és difícil d'entendre com de cop i volta i sense que raons de funcionalitat clares ho justifiquin pugui haver-se produit la mutació d'una representació al·lusiva de la resurrecció de Crist en una altra que n'evoca l'enterrament (i que, iconogràficament, correspon a una categoria diferent) [9].

Malgrat sostenir hipòtesis diferents tant Mâle com Forsyth partien de la base que el tema del Sant Sepulcre naixia com una de les més clares manifestacions del senti tràgic de la vida que amarà la darrera Edat Mitjana. Segons els seus arguments les primeres representacions escultòriques del Sant Sepulcre no anirien més enllà de les primeres dècades del segle XV o, en tot cas, de les darreres del XIV. Els grups més antics que consideren són els de Pont-à-Mousson, la catedral de Langres, i la catedral de Friburg (primer terç del segle XV) [10].

[4] Millet, Gabriel: *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVè, XVè et XVIè siècles d'aprés les monuments de Mistra, de la Macedonie et de Mont-Athos,* París, 1916, págs. 460 i sigs.

Trens, Manuel: *El arte en la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII),* Barcelona, 1945, págs. 48 i sigs.

Réau, Louis: *Iconographie de l'art chrétien.* T. II (*Nouveau Testament*), París, 1957, págs. 521-528.

Le Roux, Hubert: *Les Mises au tombeau dans l'enluminure, les ivoires et la sculpture du IX au XII siècle* a «Mélanges offerts à René Crozet…» T. II. Poitiers, 1966, págs. 479-486.

Forsyth, William H.: *The entombment of Christ. French sculptures of the Fifteenth and Sixteenth centuries.* Cambridge, Massachusetts, 1970. Especialment el capítol I.

Schiller, Gertrud: *Iconography of Christian Art.* Vol. 2 *(The Passion of Jesus Christ),* Londres, 1972, pág. 164 i sigs.

Sebastián López, Santiago: *Mensaje del arte medieval.* Córdoba, 1984, pág. 138.

[5] Forsyth, W. H.: *op. cit.* Títol del capítol II.

[6] Mâle, Emile: *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration,* París, 1908, pág. 130.

[7] Forsyth, W. H.: *op. cit.* Conclusions. En línies generals corroboren les opinions d'aquest autor les recensions al seu llibre de Robert Didier a «Pantheon» 29 (1971), págs. 537-541 i Annie Cloulas a «Bulletin Monumental» 129 (1971), págs. 217-219.

[8] Vegi's més endavant, nota 26.

[9] Incideix sobre aquestes questions la recensió de Helga D. Hofmann a «The Art Bulletin» LV (1973), págs. 633-635.

[10] Forsyth, W. H.: *op. cit.,* págs. 22 i sigs.

En definitiva, el tema del Sant Sepulcre seria per a ells un model iconogràfic característic de l'art francès. En paraules de Forsyth: *such a Gothic monument was not and could not be indigenous to Italy, where the Lamentation theme produced the characteristic Mortori. It was barely known to the Lowlands and apparently not at all to England. The earlier Spanish monumental Entombments seem due to foreign inspiration, the monument finally achieving greatness there only in the sixteenth century* [11].

3. Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Nous arguments a considerar

Doncs bé, les coses no semblen ser ben bé així. A Catalunya es coneixen des de fa bastants anys alguns grups del Sant Sepulcre que antecedeixen cronològicament els més antics exemplars francesos suara esmentats i que, amb tot, no havien estat relacionats directament amb aquest. Ara que ha esta exhumada nova documentació referent a un d'aquests grups és possible fer-ho amb més coneixement de causa.

(Abans, però, s'imposa una reflexió de caràcter metodològic que creiem que és del tot convenient al si d'un Congrés Espanyol d'Història de l'Art: circumstàncies com l'exposada tan sols s'expliquen per l'autosuficiència amb que massa sovint han estat fetes les històries de les respectives arts nacionals i que, per al món hispànic, ha comportat que s'hagués de lamentar el seu desconeixement per part dels investigadors estrangers amb una freqüència més gran que la desitjable).

Tornant al tema de la nostra ponència, aquestes són les referències que ens permeten assegurar l'existència de grups del Sant Sepulcre catalans anteriors als exemplars borgonyons tinguts fins ara com els més antics de tots.

Primerament, una referència de Pau Parassols ens assabenta que a l'església de Sant Feliu de Torelló hi havia un grup de vuit figures del Sant Sepulcre obra del segle XIII. Parassols diu haver tret la notícia del manual del rector Dalmau de l'Espluga, el qual ho fou entre 1316 i 1361. Tot i que la informació és bastant explícita, no pot ser confirmada car no coneixen cap vestigi de les escultures [12].

L'argument decisiu el constitueix un document publicat fa poc per Pere Freixas. Data del 5 de maig de 1350. És un contracte entre l'escultor mestre Aloi i el canvista de Girona Francesc Savarrés pel qual el primer s'obliga a fer *unum sepulcrum in ecclesia Sancti Felicis Gerunde Domini Nostri Jehsu Xristi situm in capella in ipsa ecclesia noviter facta in qua est edificatum et situm altare Sacratissimi Corporis Domini Nostri Jehsu Xristi quod sepulcrum erit lapidis de alabaustra de Beuda et ipsum sepulcrum fiet in hunc modum seu quod caxia ipsius sepulcri habebit decem palmos canne in longum et supra ipsam caxiam erit quedam ymago figurata ad formam Sacratissimi Corporis Domini Nostri Jehsu Xristi…* [13].

Acte seguit s'especifiquen els demés personatges que hauran de composar el grup: Josep d'Arimatea (al cap); Nicodem (als peus); Sant Joan evangelista; la Verge; Maria Magdalena; Maria mare de Jaume i Maria Salomé (cadascuna de les imatges de 8 pams d'alçada, és a dir, de cos sencer). L'obra, un Sant Sepulcre perfectament constituit, havia d'estar llesta per la Pasqua propvinent i del contracte sembla desprendre's que el model iconogràfic a realitzar era prou ben conegut tant pel contractant com per l'escultor.

D'aquest grup de 8 imatges —comptant el jacent— se n'han conservat diversos elements d'entre els quals destaca pel seu bon estat la figura de

[11] *Ibid.,* pág. 166.

[12] Parassols, Pablo i Pi: *San Felio de Torelló, la Virgen de Rocaprevera y San Fortián,* Barcelona, 1876, pág. 77.

Solà, Fortià: *Història de Torelló.* Vol. II, Barcelona, 1948, págs. 48-50 i 166.

[13] Freixas i Camps, Pere: *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XIV,* Girona, 1983, pág. 132.

Del mateix autor: *L'obra del mestre Aloi a Girona* a «Annals de l'Institut d'Estudis Gironins» XXVI (1982-83), págs. 77-85. La problemàtica de l'exacta atribució d'aquest grup escultòric no interfereix per.

La problemàtica de l'exacta atribució d'aquest grup escultòric no interfereix per res en la seva formulació iconogràfica.

Altrament, s'ha de notar que l'any 1386 el bisbe Berengue d'Anglesola ordenava que, en tant que el grup del Sant Sepulcre col·locat temps abans sobre un altar de Sant Feliu destorbava la normal celebració de la missa, l'altar corresponent fos ampliat per davant en la mesura necessària. Vegi's Jaime Marqués: *La devoción al Santo Sepulcro en Gerona a Semana Santa. Programa oficial de la Junta de Cofradías de Gerona, 1960,* Girona, 1960.

Crist, encara a la col·legiata de Sant Feliu. Els demés fragments que en resten han passat al Museu d'Art de Girona. Són clarament identificables el tors de Josep d'Arimatea (o bé de Nicodem); el cos sencer de Maria Magdalena; una figura agenollada que hauria de correspondre a una de les dones i dos bustos femenins més, un amb testa i l'altre sense [14]. (Figs. 1 i 2).

Per les sorprenents analogies que es constaten entre el Crist jacent de Girona i un cap de Crist fet en alabastre que es guarda al Museu d'Art de Catalunya (l'única diferència notable seria la presència en aquest darrer de la corona d'espines, tan sols suggerida en el primer) es dedueix que aquest fragment escultòric també pertangué a una imatge com la gironina [15]. (Fig 3).

Versemblantment, podria correspondre al grup del Sant Sepulcre que existí al convent de Sant Agustí Vell de Barcelona i que es trobava, més concretament, a la capella dels paraires i dels tintorers, dedicada al Corpus Christi i edificada durant el priorat de fra Guillem de Ponts (1352) [16].

El grup que es conservà fins l'any 1936 al monestir del Sant Sepulcre de Palera, del qual no en coneixem, malauradament, cap fotografia, també podria relacionar-se (si ens fiem de les descripcions) amb el grup de Sant Feliu de Girona [17].

A Cornellà del Conflent tenim notícies de l'existència de cinc figures de fusta i de mida inferior a la natural (uns 50-60 cr.) que sens dubte havien pertangut a un grup del Sant Sepulcre. S'identifiquen clarament Josep d'Arimatea (o Nicodem), Sant Joan, la Verge i dues de les dones, una de les quals porta el característic vas per als perfums. Aquestes talles evidencien afinitats estilístiques amb el retaule de Jaume Cascalls però també refeccions i, per tant, han de datar-se a partir de 1345 [18]. (Fig. 4).

Lleugerament posteriors (potser de vers els anys 1370-80) semblen ser les duex escultures en pedra que publiquen Jacqueline Lieveaux-Boccador i Edouard Bresset. Mesuren 130 cm. d'alçada i són sens dubte d'origen català (actualment es troben en una indeterminada col·lecció particular). Corresponen a un Nicodem i un Josep d'Arimatea que haurien pertangut a un grup del Sant Sepulcre del qual no en tenim cap més notícia [19].

Per acabar, poden adduir-se dues referències, una documental i una altra material, que no al·ludeixen directament a grups del Sant Sepulcre però que podrien relacionar-s'hi d'alguna manera. La primera data de 1358. El 16 d'Octubre d'aquell any Pere Moragues contractà l'execució de set imatges de fusta una de les quals havia de ser la Verge *tenentis fillium* (segons la de l'altar major de l'església del Pi). Les sis restants havien de ser *illorum sanctorum quod vos ordinaveritis* [20].

La segona la constitueixen les tres figures que es conserven al Museu d'Art de Catalunya i que representen les tres Maries, cadascuna amb el seu vas d'ungüents. Procedeixen de la capella del fossar de Montjuïc del Bisbe si bé el seu emplaçament original podia haver estat un altre. Allò que és evident és que aquestes tres escultures no s'expliquen si no és posades davant del Sepulcre. S'ha dit que podien tenir relació amb alguna escena de la visita de les dones al Sepulcre com ara la representada en una de les claus de volta de l'església del Pi, al retaule de Bernat Saulet del Museu de Vic, al de Cornellà del Conflent, al de la capella dels sastres

[14] PÉREZ JIMENO, Cristina: *En torno a Jaume Cascalls: su obra en Girona* a «D'Art» 5 (1979), págs. 65-77.

[15] AINAUD, Juan; GUDIOL, José i VERRIÉ, F.-P.: *La Ciudad de Barcelona,* Madrid, 1947, pág. 167 i fig. 886.

[16] MASSOT, Joseph: *Compendio historial de los ermitaños de nuestro padre San Agustín del Principado de Cataluña,* Barcelona, 1699, pág. 39.

MARTÍ BONET, Josep M.ª; JUNCÀ, Josep M.ª i BONET i ARMENGOL, Lluís: *El convent i parròquia de Sant Agustí de Barcelona. Notes històriques,* Barcelona, 1980, pág. 16.

[17] MONSALVATJE i FOSSAS, Francisco: *Noticias históricas…* Vol. IV, Olot, 1892, pág. 16.

LLOSSAS, Miguel: *El Santo Sepulcro de Palera a Semana Santa. Programa oficial de la Junta de Cofradías de Gerona, 1960,* Girona, 1960.

COROMINAS PLANELLA, José María i MARQUÉS CASANOVAS, Jaime: *La comarca de Besalú. Catálogo monumental de la provincia de Gerona* IV, Girona, 1976, págs. 150 i sigs.

[18] DURLIAT, Marcel: *L'église de Corneillà de Conflent* a «Congrès Archéologique de France» CXII session, París, 1955, pág. 279.

CAZÉS, Albert: *Notre Dame de Cornellà,* Perpinyà, s.d., pág. 25.

També podrien datar-se dins del segle XIV el Crist jacent que es troba a l'església de Sant Jaume de Vilafranca del Conflent i el grup del Sant Sepulcre de l'església de la Real, a Perpinyà.

[19] LIEVEAUX-BOCCADOR, Jacqueline; BRESSET, Edouard: *Statuaire médiévale de collection,* T. I, Friburg, 1972, pág. 239 i figs. 219-220.

[20] MADURELL MARIMÓN, José M.ª: *El pintor Lluís Borrassà* (II) a «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona» VIII (1950) ap. 8.

de la catedral de Tarragona i també a la pintura gòtica. Ara bé, tampoc no s'ha de descartar del tot la hipòtesis de que puguessin tenir-la amb un grup del Sant Sepulcre. Recordem que al grup de Girona una de les dones està agenollada i, a més, en una actitud molt semblant a la de la imatge del Museu d'Art de Catalunya [21]. Tingui's en compte, per fi, que les tres figures no corresponen a una mateixa mà ni tampoc a un mateix moment (Fig. 5).

Així doncs, sobre la base d'aquests testimonis i de l'estat actual dels nostres coneixements, pot afirmar-se que els exemplars més antics de grups del Sant Sepulcre dels quals tenim referències es troben a Catalunya. Tanmateix, de la resta dels territoris hispànics també ens arriben notícies d'alguns casos que podrien alinear-se juntament amb els catalans, però ni molt menys amb la mateixa freqüència i densitat. Esperem poder ampliar la informació que d'ells disposem.

A l'església parroquial de Zamarramala deu conservarse un Crist jacent que dataria del segle XIV i que originàriament procediria de l'església de la Vera Creu de Segòvia [22].

També a Portugal, al museu Machado de Castro de Coimbra, es troba un Crist jacent sobre el Sepulcre en el frontis del qual es representen els soldats adormits. Podria datar-se a les darreries del segle XIV i allò que el fa més interessant és que procedeix del monestir de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, fundat i construit sota el tutelatge directe d'Elisabet d'Aragó, reina de Portugal [23].

4. Replantejament de la qüestió

Amb aquests arguments a la mà, s'imposa la necessitat de replantejar-se la qüestió de l'origen dels grups del Sant Sepulcre com a model iconogràfic.

D'antuvi, queda sense fonament la hipòtesi de Forsyth segons la qual l'aparició dels grups del Sant Sepulcre era consecutiva a la dels *Heilige Gräber* germànics. És clar que ambdós models iconogràfics cexisteixen simultàniament, bé que en indrets geogràficament allunyats.

Igualment, i a desgrat del que la identitat de noms pugui fer pensar, s'ha de descartar qualsevol relació directa de causa-efecte entre la devoció al Sant Sepulcre de Jerusalem en tant que primer santuari cristià i el fet de l'aparició d'aquests grups escultòrics dits del Sant Sepulcre. N'hi ha prou amb repassar la relació d'altars, capelles o esglésies catalanes dedicades o vinculades al Sant Sepulcre i la seva successió cronológica per a confirmar-ho. A més, tot just al començament ja hem volgut deixar ben clar que l'esmentada identitat de noms és un fet relativament modern [24].

Ara bé, és evident que els grups del Sant Sepulcre evoquen quelcom que esdevingué en el Sant Sepulcre. Ho fan en una dimensió intemporal. No s'evoca el lloc concret si no el seu simbolisme com a estoig del cos de Crist mort que ha de ressuscitar.

Tanmateix, amb aquest plantejament indirecte pot acceptar-se que els grups dits del Sant Sepulcre constitueixen una de les múltiples modalitats que adopta la devoció al Sant Sepulcre de Jerusalem. Però, insistim, les causes immediates que determinen la seva aparició són unes altres i, per la seva naturalesa, requereixen explicacions més concretes.

Després de la missa de presantificats pròpia de Divendres Sant, i si més no a partir del segle X, s'introduí en les principals esglésies de ritus francoromà el costum de deposar una creu o bé el Sagrament restant —o fins i tot les dues coses alhora— en una mena d'urna o sepulcre que havia de ser vetllat i a través del qual s'al·ludia simbòlicament a la sepultura de Jesús.

Amb el temps, la pràctica d'aquest ritual pseudolitúrgic acabà desapareixent i, en certa manera, confonent-se amb el que anàlogament es duu a terme el dia anterior. La deposició de Dijous Sant passà a ser tinguda com un símbol de la disposició

[21] Ainaud, Juan; Gudiol, José i Verrié, F.-P.: *op. cit.,* págs. 167-168 i figs. 887-889.

[22] Castán Lanaspa, Javier: *Arquitectura templaria castellano-leonesa,* Valladolid, 1983, pág. 95, n. 18.

[23] Correia e Nogueira Gonçalves, Vergilio: *Inventario artistico de Portugal,* II. *Ciudade de Coimbra,* Lisboa, 1947, pág. XXV, lám. XXXIV.

Reynaldo dos Santos: *Historia del arte portugués,* Barcelona, 1960, págs. 127-128, fig. 139.

[24] Sobre les diverses modalitats que adopta la devoció al Sant Sepulcre vegi's:

Bresc-Bautier, Geneviève: *Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem (IX-XV siècles). Archéologie d'une dévotion* a «Revue d'histoire de la spiritualité» 50 (1974), págs. 319-342.

de Crist al Sepulcre, fet que en propietat no és commemorat fins al dia següent [25].

Ara bé, abans d'arribar a aquest extrem el ritual de Divendres Sant havia evolucionat de forma molt fecunda per a les arts plàstiques, tal i com han demostrat els estudis que sobre el tema s'han fet al món germànic (en algunes diòcesis alemanyes i austríaques la distinció entre el monument de Dijous Sant i el sepulcre de Divendres s'ha mantigut gairebé fins al present): segons sembla, la creu que era enterrada Divendres Sant fou progressivament substituïda per una imatge del Crist jacent, donant-se així un caràcter més explícit al simbolisme de l'acte.

Aquests Cristos jacents, com abans la creu, romanien al sepulcre fins la vetlla pasqual, i només aleshores n'eren remoguts per tal d'evidenciar la resurrecció. En alguns casos a l'entorn del sepulcre buit es desenvolupaven representacions de drames litúrgics, especialment el conegut com a *Quem Quaeritis* [26].

El resultat final de tot aquest procés de «visualització» dels simbolismes litúrgics tan ben estudiat al món germànic —i que, evidentment, no és igual arreu— fou, alli, l'objectivació de les esmentades representacions en uns grups escultòrics que responien més satisfactòriament a les exigències de la pietat del temps (segle XIV). Són els *Heilige Gräber* (= Sants Sepulcres) [27].

D'acord amb el seu origen, llur iconografia té un caràcter polivalent. Tal i com notava Forsyth *the events celebrated in the liturgy thus have all been telescoped together in one monument* [28]. Per una banda s'hi evoca la sepultura de Jesús, de l'altra el sepulcre tancat amb els guàrdies adormits i en darrer terme l'escena del *Qem Quaeritis.*

Doncs bé, creiem que la gènesi dels grups del Sant Sepulcre hauria d'explicar-se per analogia respecte a la dels *Heilige Gräber.* Més concretament, no ens sembla gens descabdellat afirmar que els Sants Sepulcres podrien haver nascut responent a la necessitat d'«il·lustrar» alguna o algunes de les celebracions de setmana santa.

Ara bé, mentre la iconografia dels *Heilige Gräber* reflexa inequívocament que és la resultant de tot un procés evolutiu —per la seva dispersió i, fins i tot, incongruència— la dels Sants Sepulcres (equivalent meridional dels *Heilige Gräber*) se cenyeix més propiament al tema de la sepultura de Jesús, manifestant un origen més puntual.

Tanmateix, hem de lamentar la manca d'informació sobre les particularitats de la litúrgia i la paralitúrgia pròpia del Tríduum pasqual durant la Baixa Edat Mitjana en un àmbit proper al nostre, car això limita molt les possibilitats de desenvolupar i concretar qualsevol hipòtesi [29].

D'entrada, la idea força estesa segons la qual els Sants Sepulcres podrien representar la continuació dels davallaments romànics tot i adaptant-los a les exigències de l'espiritualitat gòtica, tan sols la creiem vàlida a un nivell de generalitzacions iconogràfiques. No hi ha raons clares per a pensar que els Sants Sepulcres puguin ser el resultat de l'evolución formal o funcional de cap altre model iconogràfic prèviament constituit [30].

[25] BRAUN, Joseph: *Diccionari litúrgic,* Barcelona, 1925, pág. 181. EISENHOFER, Luís: *Liturgia católica,* Friburg, 1940, págs. 109-116. TRENS, Manuel: *La eucaristía en el arte español,* Barcelona, 1952. RIGHETTI, Mario: *Historia de la liturgia,* Vol. I, Madrid, 1955, págs. 798 i sigs. LLOMPART, Gabriel: *Religiosidad popular. Folklore de Mallorca, folklore de Europa.* Ciutat de Mallorca, 1982, págs. 207 i sigs. OLIVAR, Alexandre: *El desarrollo del culto eucarístico fuera de la misa* a «Phase» núm. 135 (1983), págs. 187-203.

[26] Vegi's principalment: SCHWARZWEBER, A.: *Das Heilige Grab in der Deutschen Bildnerei des Mittelalters.* Friburg, 1940 (tesi doctoral) que citem segons Gertrud SCHILLER: *op. cit.,* pág. 181, n. 24. FORSYTH, W. H.: *op. cit.,* págs. 11 i sigs. al·ludeix a tota la blibliografia anterior, d'entre la qual en sobresurten els estudis de Karl YOUNG.

L'obra essencial d'aquest és *The drama of the Medieval Church,* 2 vols. Oxford, 1933.

[27] Vegi's nota precedent.

Un cas anàleg de relació entre drama litúrgic i models artístics és, per exemple, l'estudiat per T. A. HESLOP: *A Walrus ivory pyx and the «Visitatio Sepulchri»* a «Journal of then Warburg and Courtauld Institutes» XLIV (1981), págs. 158-160.

[28] FORSYTH, W. H.: *op. cit.,* págs. 13-14.

[29] PLADEVALL, Antoni; PONS GURI, Josep M.ª: *Particularismes catalans en els costumaris dels segles XIII-XVIII* a *II Congrés litúrgic de Montserrat* Vol. III (Secció d'Història). Montserrat, 1967.

[30] Els davallaments romànics catalans semblen ser, per dirho d'alguna manera, litúrgicament passius i evolucionar vers la fórmula «calvari». Únicament constituirien possibles excepcions a aquesta norma general el Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses i el grup núm. 3915 del Museu d'Art de Catalunya, el Crist del qual presenta els braços articulats per que també pugués ser presentat com a jacent.

Tanmateix, persisteix el dubte de si aquesta particularitat no és el resultat d'una manipulació tardana (fets com aquest són molt corrents en la imatgeria del Barroc).

Seguint mossèn Gudiol (i, lògicament, Forsyth) tampoc creiem que fos el drama litúrgic o, si es vol, el teatre medieval, el causant directe del naixement dels grups del Sant Sepulcre. Diu Mn. Gudiol: *E. Mâle… potser ha donat massa importància als misteris o espècie d'oratoris i drames religiosos que es representaven a l'església, volent que ells donessin l'origen á les figuracions escultòriques del Sant Sepulcre. Cabalment els nostres cantorals i consuetes porten detalladament tals oratoris explicant-ne tota l'acció, i aquesta no té res a veure amb la disposició de les agrupacions plàstiques que ens ocupen* [31].

Efectivament, no hi ha una dramatúrgia pròpia de l'enterrament de Crist. Les dramatúrgies que contenen elements que d'alguna manera poden relacionar-se amb el Sepulcre són la de la resurrecció, d'arrels ben antigues, i la del davallament, documentada en català a partir del segle XIV, però és difícil trobar en elles una causa o una explicació satisfactòria a un possible origen dels grups del Sant Sepulcre [32].

Les passions, amb testimonis inicials que es remunten al segle XIV, són bàsicament dels segles XV i XVI i donada la seva pràctica desvinculació de la litúrgia tampoc poder ser utilitzades com a arguments amb aquesta finalitat [33].

Així doncs, tot i reconeixent la dificultat de destriar de la litúrgia d'aquell temps els elements teatrals dels més propiament litúrgics, ens inclinem a creure que l'aparició dels grups del Sant Sepulcre (que constatem inequívocament a Catalunya i al món hispànic en general a partir de mitjan segle XIV) s'hauria d'explicar més per la tendència a complementar amb representacions plàstiques determinades pràctiques estrictament litúrgiques, que no pas per l'evolució dels grups romànics del descendiment o per influència del teatre.

En realitat, pensem que tant les escenificacions dramàtiques com les representacions estrictament plàstiques que acompanyen i s'insereixen en algunes de les celebracions del Tríduum pasqual responen alhora al mateix afany de fer més explícita la litúrgia per mitjà d'imatges o «il·lustracions».

Un altre dels arguments que ens obliga a no creure en una casualitat directa del teatre en els orígens dels Sants Sepulcres és l'absoluta concordància que es dóna entre la iconografia bi i tri dimensional de l'enterrament de Jesús. Efectivament, és prou clar que els models que prengueren els escultors quan sel's hi plantejà la necessitat de representar tridimensionalment la sepultura de Jesús no foren uns altres que els que els hi proporcionava la pintura.

Fins i tot podria adduir-se l'existència d'equivalents pictòrics dels grups del Sant Sepulcre: el frontal de l'altar major de la catedral de Tortosa, la taula de Lluís Borrassà a la Seu de Manresa i, potser, una de les taules de Jaume Huguet conservades al Mu-

---

La circumstància de que a Catalunya deixessin de produir-se davallaments just al moment en què comencen a aparèixer els Sants Sepulcres tampoc no sembla tan motivada per la suposada incompatibilitat d'aquell model iconogràfic amb l'espiritualitat del segle XIV com per la real inadaptació dels mateixos davallaments al nou marc de l'arquitectura gòtica i al desenvolupament del retaule.

[31] GUDIOL i CUNILL, Josep: *Els Sants Sepulcres* a «La Veu de Catalunya» (19 abril 1916, vespre).

[32] Tanmateix, s'ha de ressaltar que les representacions del davallament que coneixem millor, totes elles tardanes, acaben amb la deposició del cos de Crist «al monument». Vegi's:

ROMEU i FIGUERAS, Josep: *Els textos dramàtics sobre el davallament de la creu a Catalunya i el fragment inèdit d'Ulldecona* a «Estudis Romànics» XI (1962), págs. 103-132.

LLOMPART, Gabriel: *El davallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval* a «Miscel·lània litúrgica catalana» Vol. I, Barcelona, 1978, págs. 109-133.

[33] Sobre teatre medieval al nostre país és fonamental l'obra de Richard B. DONOVAN: *The liturgical drama in medieval Spain.* Toronto, 1958.

D'entre la bibliografia no recollida en aquest llibre ni per M. de RIQUER: *Història de la literatura catalana.* Vol. III, Barcelona, 1980, pág. 493 i sigs. s'ha d'esmentar:

JUNYENT, Eduard: *Els XII seniores del monument de Setmana Santa a la catedral de Vic* a «Estudios históricos y documentos de los archivos de protocolos» VI (1978), págs. 237-243 (particularment interessant perquè recull una escenificació de caràcter no teatral).

MASSOT i MUNTANER, Josep: articles *drama litúrgic* i *passions* a *Diccionari de la literatura catalana,* Barcelona, 1979.

CORNAGLIOTTI, Ana: *Sobre un fragment teatral català de l'Edat Mitjana* a «Estudis de llengua i literatura catalanes» (Homenatge a Josep M.ª Casacuberta) I (1980), págs. 163-174.

DRUMBL, Johann: *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo,* Roma, 1981.

MASSIP, Jesùs Francesc: *Teatre religiós medieval als Països Catalans,* Barcelona, 1984.

DURÁN i SANPERE, Agustí; DURÁN, Eulàlia: *La passió de Cervera. Misteri del segle XVI,* Barcelona, 1984.

VILA, Pep; BRUGET, Montserrat: *Festes públiques i teatre a Girona. Segles XIV-XVIII. Notícies i documents,* Girona, s.d.

I un treball poc citat de Luís RUBIO GARCÍA: *Introducción al estudio de las representaciones sacras en Lérida,* Lleida, 1949.

seu del Louvre així com la monumental taula del monestir del Puig a València (desapareguda el 1936), podrien haver tingut funcionalitats anàlogues a les que suposem per als primers grups escultòrics: proporcionar als fidels una imatge que evoqués visualment i amb toda la seva càrrega de dramatisme allò que es rememorava el Divendres Sant [34].

Hom ha suposat que aquesta també podria haver estat la funció original del patètic Crist mort de Hans Holbein al Museu de Basilea (1521-22) [35].

Així mateix, voldríem fer notar que la concepció de la representació de la sepultura de Jesús palesa en els grups del Sant Sepulcre esdevé també el punt de referència a partir del qual són composades la majoria de representacions contemporànies d'enterraments, ja sigui de la Verge, de sants o d'altres mortals.

Si intentem reconstruir l'evolució dels primers Sants Sepulcres sobre la base de les consideracions precedents, el de Cornellà del Conflent —de fusta i de dimensions reduïdes— ens apareixerà com l'únic testimoni supervivent del què podien ser els exemplars precursors: hi predomina el caràcter utilitari (essent posible parar-lo o desparar-lo amb facilitat).

El de Sant Feliu de Girona, d'alabastre, ubicat damunt l'altar, i amb figures de mides semblants a les naturals, representa la fixació d'aquest model iconogràfic [36]. Els Sants Sepulcres han esdevingut monuments exposats permanentment a la devoció dels fidels.

A partir del segle XV, i després d'unes dècades d'absència (o, en tot cas, durant les quals a Catalunya només es produeixen Sants Sepulcres pictòrics) reapareixen i fan palesa una clara filiació estilística francesa. Des d'aleshores acostumen a trobar-se bé al si de les esglésies en petites capelletes evocadores del moment i de l'ambient de la deposició de Crist al Sepulcre (catedral de Tarragona, monestir de Vallbona), bé en capelles d'us funerari (monestir de Poblet) o bé en capelles d'institucions hospitalàries o de cementiris (Hospital de la Santa Creu) [37]. És evident que aleshores ja han agafat una funcionalitat ben diferent de l'original.

La primera referència certa que tenim de la vinculació directa d'un Sant Sepulcre català a representacions de drames litúrgics se situa ja en aquest moment. És el cas de la catedral de Tarragona, on sabem que la processó de les matines del dia de Pasqua —instituïda l'any 1505— passava per l'oratori del «Mont-i-Calvari» i arribava al *Sepulcre, on sia feta la cerimònia i representació de les tres Maries amb els àngels sobre la resurreció de Nostre Senyor Jesucrist* [38].

5. Conclusions. Aspectes a desenvolupar

La primera conclusió que es desprén del present treball és la d'un possible origen meridional d'aquest model iconogràfic conegut modernament

[34] Gudiol, Mossèn: *(op. cit.)* notava com *la representació pictòrica del sepulcre de Jesús fou especialment empleada en un palis o frontals de fusta que restaven en l'altar quan el Dijous Sant es feia la cerimònia de despullar aquest.*

[35] Algunes taules italianes del 300 també podrien ser considerades juntament amb les anteriors. Així, per exemple, el *compianto* de l'hospital del Ceppo de Pistoia publicat per Mario Salmi: *Due note pistoiesi* a *Il gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana.* Pistoia, 1972, págs. 295-307; una taula a la Congregació de la Caritat de Parma i a una altra d'un seguirdor d'Orcagna al Museu de l'obra de Santa Croce (Florència). Aquestes últimes són estuades per Millard Meiss: *Painting in Florence and Siena after the Balck Death.* Princeton, 1951.

[36] No sembla casual el fet que aquest grup gironí es trobi en una capella dedicada al Corpus Christi. La mateixa circumstància es repetia, per exemple, al convent de Sant Agustí de Barcelona. Igualment, l'any 1342 es contractava l'execució d'un davallament per a la capella del Corpus Christi de l'església parroquial de Santa Coloma de Queralt. Vegi's Joan Segura i Valls: *Història de Santa Coloma de Queralt.* Santa Coloma, 1953, pág. 263.

Convé recordar que ens trobem en un moment d'expansió del culte eucarístic.

[37] L'acomodació de molts Sants Sepulcres dels segles XV i XVI a usos funeraris —que Forsyth també constatà a França— té a Espanya un testimoni tardà però revelador en la capella de l'Hospital de la Caritat de Sevilla. A mès d'encomanar pintures a Murillo i Valdés Leal, Miguel de Mañara volgué que el retaule major estigués presidit per un grup escultòric representant l'enterrament de crist. És obra de Pedro Roldán (1670-74). Vegi's Jonathan Brown: *Hieroglyphs of Death and Salvation of the Church of the Hermandad de la Caridad,* Sevilla a «The Art Bulletin» LII (1970), págs. 265-277.

[38] Capdevila i Felip, Sanc: *El Mont-i-Calvari de la nostra catedral* a *Treballs històrics de Mn. Sanç Capdevila i Felip (1883-1932),* Tarragona, 1980, pág. 67.

Tomás Ávila, Andrés: *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700),* Tarragona, 1963, págs. 101 i sigs.

Donovan: (*op. cit.,* págs. 51 i sigs.) recull altres casos tardans de vinculació de Sants Sepulcres a manifestacions de drama litúrgic (Saragossa, Granada, etc.) en els quals es constata fins i tot l'ús de figures mecániques d'àngels o del mateix Ressuscitat.

Pel que fa a la ubicació de molts Sants Sepulcres del segle XV o posteriors en capelletes prop dels cors de les catedrals i monestirs s'ha de tenir en compte que el cor era, precisament, un dels escenaris més habituals per a les representacions de drama litúrgic.

com a Sant Sepulcre. Contràriament al què s'afirmava fins fa poc, els exemplars més antics que en coneixem no es troben als països de l'Est de França (on no van més enllà de les últimes dècades del segle XIV) si no al món hispànic, i particularment a Catalunya.

Aquí es concentra una sèrie bastant considerable de testimonis datables entorn de mitjan segle XIV, el més significatiu dels quals és el de Sant Feliu de Girona. El fet que se'n conegui el contracte (datat el 1350) constitueix la prova irrefutable de que es tracta d'un Sant Sepulcre plenament constituït.

Pel que fa a les causes que haurien determinat el naixement d'aquests grups escultòrics, s'apunta la possibilitat que els Sants Sepulcres haguessin aparegut responent a la necessita d'il·lustrar les celebracions litúrgiques de Setmana Santa. El tema representat fa pensar, més concretament, en el Divendres Sant tot i que diversos indicis aconsellen no descartar el mateix dia de Pasqua [39].

Pot considerar-se, doncs, que en origen els Sants Sepulcres constitueixen l'equivalent meridional dels *Heilige Gräber* germànics. Ara bé, aquest model iconogràfic respon a uns antecedents amb una funcionalitat litúrgica perfectament determinada, circumstància que no constatem en els grups del Sant Sepulcre. Llur origen és més puntual i difícilment pot ser explicat per l'evolució formal i funcional d'altres models iconogràfics o en base a les necessitats derivades de manifestacions teatrals o paralitúrgiques. La vinculació del Sants Sepulcres a aquest tipus de representacions no es documenta fins un moment posterior.

Per tant, insistim en la hipòtesi d'una funcionalitat original purament il·lustrativa, hipòtesi que seria refermada per l'estreta vinculació que es doná entre la iconografia bi i tri dimensional de la sepultura de Jesús i per un eventual ús de determinades taules pintades amb el mateix tema com a equivalents pictòrics dels grups del Sant Sepulcre.

La resultant de tot això és que les teories sobre l'origen d'aquest model iconogràfic bastides per Mâle i per Forsyth, respectivament, han de ser definitivament posades en qüestió. Ambdues es basaven en informacions limitades a França i, per tant, ignoraven altres focus d'interés.

La pretensió del nostre treball no és, ni molt menys, la d'haver exhaurit el tema, si no tan sols haver-lo encetat de nou. Són molts els aspectes que caldrà estudiar o revisar d'ara endavant. Per exemple:

— Els eventuals intercanvis d'influències entre dos models iconogràfics coetanis (però amb origens geogràficament allunyats) com són *Heilige Gräber* i Sants Sepulcres [40].
— L'esclariment de com es produeix el transplantament del model «Sant Sepulcre» des del món meridional fins a les regions de l'Est de França (principalment Lorena, Xampanya i Borgonya) des d'on, segons Forsyth, n'és impulsada la difusió en totes les altres direccions [41].
— La reconstrucció de la trajectòria ulterior d'aquest model iconogràfic, el qual assoleix la plenitud a França entre els segles XV i XVI i retorna tardanament a Espanya. Aquí reviu amb força a mans dels grans imatgers dels segles XVI i XVII i acaba el seu cicle confonent-se enmig de la gran varietat iconogràfica de l'escultura processional [42].

[39] En primer lloc notem com el contracte del grup de Sant Feliu de Girona precisa que l'obra escultòrica havia d'estar llesta per Pasqua.

Ja és sabut que tant la catedral gironina com l'església de Sant Feliu solemnitzaven la matinada del diumenge de Pasqua amb una missa especialment dedicada al Sepulcre de Crist i, naturalment, amb la representació del *Quem Quaeritis* (al cor de la catedral). Vegi's Jaime MARQUÉS: *op. cit.* a la nota 13 i R. B. DONOVAN: *op. cit.,* pág. 98 i sigs.

[40] El nexe entre ambdós models iconogràfics podria estar representat pel grup de les tres dones davant del Sepulcre actualment al Museu d'Art de Catalunya i al qual ja hem fet referència.

[41] Donats els resultats del nostre treball creiem que en aquest sentit fóra interessant tornar a repassar amb deterniment els Sants Sepulcres del sud França, els quals constitueixen el grup més dens (60 exemplars) amb una considerable diferència respecte dels demés (Lorena, 44; Xampanya, 28; Normandia, 28; Picardia, 24; Borgonya, 21; etc…). Forsyth no concedí gaire importància a aquest fet.

[42] A més de les monografies dedicades a cadascun dels grans imatgers castellans, principalment per J. J. Martín González, s'han de consultar:

CAMÓN AZNAR, José: *La pasión de Cristo en el Arte Español,* Madrid, 1949.

IGUAL ÚBEDA, Antonio: *Cristos yacentes en las iglesias valencianas,* València, 1964.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *A propósito de los yacentes de Gregorio Fernández* a «Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología» XXXVIII (1972), págs. 543-546.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; CRUZ SOLÍS, Joaquín: *El entierro de Cristo de Juan de Juni. Historia y restauración,* Valladolid, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca en España. 1600-1770,* Madrid, 1983.

Pel que fa en concret a Catalunya, convindria estudiar els grups autòctons com a conjunt per constatar si, tal com sembla desprendre's d'un primer repàs, constitueixen una escola «regional» de característiques tipològiques homogènies per l'estil de les que Forysth delimità a França o si, en canvi, s'han de separar en dos grups: l'inicial —produït per escultors directament vinculats a la cort de Pere el Cerimoniós i, per tant, amb totes les característiques pròpies de l'art català de mitjan segle XIV— i un segon més tardà el qual se sotmetria plenament a les influències i tipologies franceses. Quantitativament, la xifra de Sants Sepulcres catalans (escalonats entre els segles XIV i inicis del XVII) assoleix una alçada ben considerable: 60 exemplars segurs, si més no.

Els particularismes catalans també s'haurien de considerar atentament a l'hora d'estudiar un tema tan sorprenentment inexplorat com és ara el de l'origen i desenvolupament dels grups de la dormició de la Mare de Déu. Aquests són, sense cap mena de dubte, el resultat d'una transposició del que en origen havien estat els Sants Sepulcres.

A manca d'informacions més precises sobre grups del Sant Sepulcre medievals als demés regnes hispànics i també a Itàlia —que aquest treball desitjaria contribuir a desvetllar— es planteja en darrer terme quelcom que, des d'ara, hauria de reclamar més atenció per part dels investigadors: la capacitat de Catalunya com a centre productor d'iconografia al mateix temps que desenvolupa el seu particular goticisme.

Josep Bracons i Clapés
Universitat de Barcelona

Fig. 1. Girona. Església de Sant Feliu. Crist jacent. Obra encomanada a mestre Aloi l'any 1350.

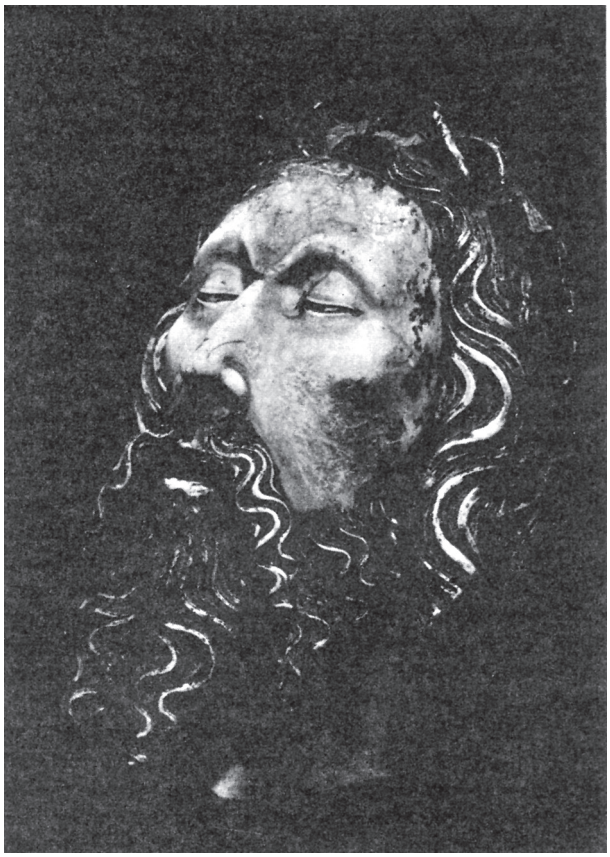


Fig. 3. Barcelona. Museu d'Art de Catalunya. Cap de Crist. Procedeix del convent de San Agustí Vell.

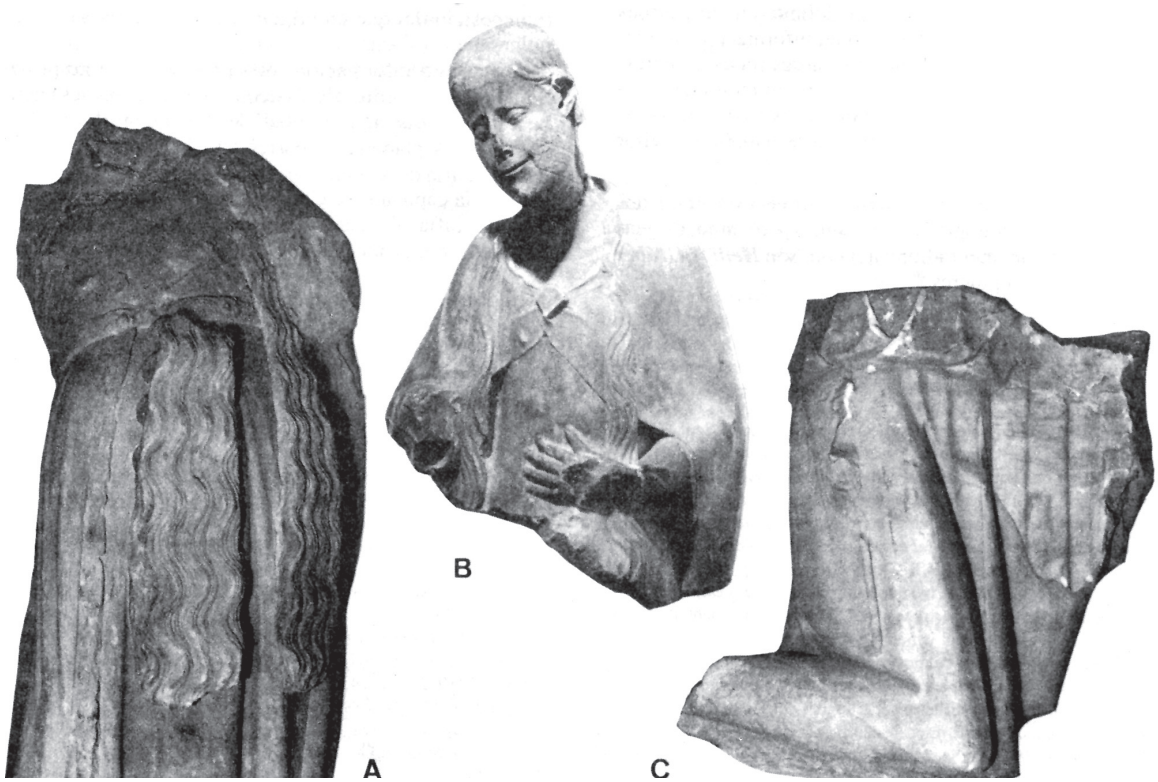


Fig. 2. Girona. Museu d'Art. Fragments de les figures del Sant Sepulcre de Sant Feliu. A— Figura femenina (Maria Magdalena?). B— Figura femenina. C— Fragment d'una figura agenollada.

Fig. 4. Cornellà del Conflent.
Església parroquial. Figures d'un grup del Sant Sepulcre.

Fig. 4 bis. Cornellà del Conflent.
Església parroquial. Figures d'un grup del Sant Sepulcre.

Fig. 5. Barcelona. Museu d'Art de Catalunya. Una de les figures del grup de les tres dones davant del Sepulcre.

Derivaciones de un modelo espacio-temporal italianizante en la pintura catalana del siglo XIV

ROSA ALCOY

La pintura catalana del Trecento es deudora de las escuelas italianas. Éste es un hecho en el que no sería preciso insistir. Sin embargo, dentro de tal dependencia, admitida por regla general, los efectos que definen italianismos tienen profundidades de campo muy distintas, según sea la coordenada a que demos prioridad [1]. Limitando el tema a los registros que introducen un nuevo concepto de representación espacial —y sus sistemas— no parece razonable hablar de «italogótico» catalán, sin más, a pesar de la espectacularidad del parentesco establecido en función de dicho término, cuando la fase es aquella en que ahora lo circunscribimos. En este sentido, casi un siglo de producciones elaboradas en claves que habían tomado forma por vez primera en los distritos italianos, componen un repertorio lo bastante amplio como para que el cargo a las transferencias resulte todo menos uniforme o lineal. Por otro lado, avancemos que de entender la «obra» (ahora la pintura) como fenómeno complejo en sí, carecería de base cualquier desarrollo que propusiéramos atendiendo a un único artificio, o factor del mismo. Dicho de otra manera y aludiendo al encuadre que nos parece más explícito: aplicando una metodología unilateral no será posible definir esta dinámica. El enlace o abertura hacia una categoría que implica la aproximación a correspondencias de la importancia reconocida a «espacio» y «tiempo», concepciones imbricadas sea cual sea su modo, seguramente debiera postergarse, al menos a la espera de análisis más detenidos, al lugar en que se encadenen conclusiones [2]. Sin embargo, las guías que puedan po-

[1] Los enfoques y explicaciones del «italianismo» protagonizado por el Gótico catalán serán necesariamente múltiples, siempre que intentemos restablecer una fisonomía compleja, igualada a hipótesis sobre la pintura de la época. Aunque de momento la mayor parte de la bibliografía dedicada al asunto haya visto de forma prioritaria problemáticas «estilísticas» y formales, con raíces en el atribucionismo, y si la propia Italia no es ajena a tal tendencia, no pasa por alto que las premisas de partida pueden ser distintas y que en función de ellas también pueden variar nuestras conclusiones sobre grados de influencia y originalidad. Aquí procuraremos no olvidar la relatividad de nuestro propio enfoque, pues el tema es amplio y genera numerosas variantes. Modelo y copia, cuando proyectamos hablar sobre el «contexto» de las figuras, parecen resultantes con más de una frontera o bien con fronteras difíciles de definir esquemáticamente. Algunas observaciones sobre el asunto en *Cópies, répliques, faux* (éditorial), en «Revue de l'Art», núm. 21, 1973, págs. 5-13. Por otra parte, destacaríamos los matices introducidos por Serafín MORALEJO en su estudio sobre *Modelos y Copias en el marco de las relaciones artísticas Hispano-francesas,* presentado como ponencia a este Congreso, ya que sería factible replantear análisis para el período que ahora nos afecta más directamente y que exige asimismo la valoración teórica de los conceptos de base y de sus extremos, entre el cambio y la mimesis.

[2] De hecho los puntos que abordaremos deben encuadrarse en una aproximación general a la pintura catalana trescentista, en su dimensión emparentada a lo italiano. El tema ha sido objeto de atenciones que suman una importante bibliografía, sin embargo ciertos aspectos iconográficos e incluso «formales» todavía requieren el análisis sin excesivos precedentes, lo que no favorece por supuesto afirmaciones inamovibles o carentes de un margen no acotado del que será preciso dejar constancia. El debate sobre la autoría de las obras, primer término de muchas cuestiones en torno a la pintura gótica catalana, pasará a un segundo

nerse previamente, a veces de forma prematura, serán las que nos ayuden a estructurar un proceso de trabajo que en temas como éste, en particular, siempre pensaríamos insuficiente. En definitiva, la experiencia del espacio y de su representación tiene vertientes intrincadas; puede ser embarazoso sintetizar sus proyecciones dado el elevado número de singularidades aquí comprometidas, pero lo que en momento alguno agota el discurso es la asimilación «formalista» de aspectos que, evidentemente, también «significan».

En Italia, desde fines del XIII, empieza a alcanzarse el ritmo que tiene ya en los primeros años del XIV la cronología de metas conquistadas [3]. Para acotar teóricamente este modelo que suma su originalidad más llamativa a una sistematización de la idea de espacio como tridimensión, espacio donde se trunca sin apelativos, se destruye, el continuo de la superficie, —más o menos respetado y que había sido regla acostumbrada del período precedente [4]—, para delimitar este modelo decíamos no basta con retener la multiplicidad estática de sus variantes, no basta con acogerse a un abanico de posibilidades enmarcadas en el orden geográfico y detenidas en el ángulo de la sincronía. O sea, no sería satisfactoria una investigación que tan sólo remita o subraye la existencia de una serie de «modelos» fijos. Las «formas» que procedían de territorio italiano, y no haría demasiada falta redundar en ello, no fueron realidades en letargo, inmóviles

orden en la presente ocasión. Antes de calcular atribuciones quizá sea lógico reconocer los sistemas de la pintura y sus modos. No nos enfrentamos a una alternativa única. Los orígenes del «italianismo», prolongada su escena a Cataluña, se muestran desde un principio enriquecidos por distintas vecindades, en una perspectiva que no cerraremos a un planteamiento exclusivo. Deberemos tener en cuenta la bibliografía catalana sobre el tema, asimismo el texto ya clásico de Ch. R. POST o el de M. MEISS, todos ellos citados con frecuencia, pero quizá sea preciso insistir en algunas observaciones encajadas desde los marcos italiano y francés. Sobremanera si hay que valorar lo catalán en su óptica europea y a través de puntos de vista no subordinados a la proximidad dominante del área de nuestro estudio. En este sentido nos permitimos la referencia parcial. Vid. BOLOGNA, F., *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e «Antonius Magister»,* en «Arte Antica e Moderna», 1961, págs. 27-48 y BOSKOVITS, M., *Il problema di Antonius Magister e qualche oservazione sulla pittura marchegiana del Trecento,* en «Arte Ilustratta», 1969, págs. 4-19, donde se abordan problemas fundamentales de la primera mitad del XIV en Cataluña. Asunto que hoy debe revisarse a la luz de aportaciones de primera mano, como lo es el descubrimiento de un nuevo manuscrito *libro de Horas* atribuido a los talleres catalanes del primer *Trecento* y perteneciente a la Reina María de Navarra. F. AVRIL y A. PINSARD dejaron constancia del mismo en un estudio que todavía no conocemos, presentado en las sesiones celebradas en junio de 1983 en Avignon, sobre la repercusión del arte sienés trescentista en Europa. Creemos que es conveniente esperar la publicación del texto de Avril y Pinsard; en todo caso de momento pueden consultarse ya las opiniones de Núria DALMASES y Antoni JOSÉ i PITARCH en *L'art Gòtic s. XIV-XV* (Història de l'Art Català, vol. III) Barcelona, 1984, organizadas a partir del manuscrito de la Reina María (Bibl. Marciana de Venecia). Por nuestra parte, pensamos que se trata de una pieza compleja en que se distinguen con claridad varias manos, varias facturas a las que deberán corresponder personalidades diferenciadas dentro del ámbito catalán de la primera mitad del XIV. No ocultaremos tampoco que habrá que profundizar asimismo en factibles transiciones respecto a la pintura de la segunda mitad replanteando al unísono la dinámica de modelo y copia.

[3] Evidentemente la pintura italiana no es ahora sujeto de estudio, ni el sujeto que aquí deba comentarse detenidamente, a pesar de ello es necesario reseguir sus penetraciones más sobresalientes. Vid. MEISS, M., *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera,* Firenze, 1982 (1951), ANTAL, F., *El mundo florentino y su ambiente social,* Madrid, 1963, quienes intentaron explicar tendencias sobre un trasfondo no meramente formal. También deberemos acudir a PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica,* Barcelona, 1973 (1927) y *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental,* Madrid, 1975; y a GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión,* Barcelona, 1979. En derredor de las coordenadas espacio-temporales del mismo autor: *Moment and movement in Art,* en «Journal of the Warburg and Courtland Institutes», 1964, págs. 293-306. Describiendo el fenómeno de génesis de las nuevas proyecciones espaciales más que dando razón de su por qué, vid. WHITE, J., *Nascita e Rinascita dello spazio pittorico,* Milano, 1971. A estos trabajos globales donde se ofrecen teorías o se analizan ámbitos concretos hay que sumar aquellos otros en que la base son los recursos de un autor específico; no es posible iniciar en esta ocasión la reseña de un listado que se haría interminable, pero sí queremos hacer notar que empezando por Giotto y sus derivados podría indicarse la existencia de una bibliografía dilatada donde se recuperan vertientes que de uno u otro modo inciden en el asunto que nos ocupa.

[4] Sobre bidimensionalidad y tridimensionalidad en pintura desde luego no caben demasiados absolutos, ni siquiera es justo definir etapas radicalmente enfrentadas con una u otra tendencia. Sin embargo, lo que se relativiza en función de un período específico de la pintura puede ser realidad en contraste con los efectos que a fines del XIII y principios del XIV representan el cambio, la «novedad». Normalmente la meta por alcanzar es el Renacimiento y la concepción espacial que califica sus productos, no obstante aquí prescindiremos de una idea de progresión fijada a posteriori o que haga del tema del espacio un asunto de técnica. Ello no implica que se omitan algunos análisis, encarados a la época «renacentista», pero acompañados de estudios sobre lo precedente, y que inciden sobre la problemática significativa del espacio. Vid. FRANCASTEL, P., «Valores sociopsicológicos del espacio-tiempo figurativo del Renacimiento» entre otros estudios agrupados en *Sociología del Arte,* Madrid, 1981, y del mismo *La figura y el Lugar (El orden visual del Quattrocento),* Venezuela, 1969.

o pasivas, incluso en etapas en que la novedad no se superponía como fin exclusivo que cubriera todos los riesgos, los artistas catalanes tienen la posibilidad de asistir y penetrar un ámbito en ebullición, que logrará desentumecer patrones formando y deformando opciones que cuestionan o utilizan aún el «icono», en realidad tradiciones anteriores y a la larga, puntos de apoyo característicos de lo que viene a ser un desciframiento original. Sin duda, el modelo italiano deberá abrazarse en atención a sus condensaciones parciales, sin prescindir del trasfondo que es Historia y que incide en los movimientos singulares gestados en otras zonas al tiempo que se diversifican los ciclos de la propia Italia [5].

Para definir la evolución interna y externa de una pintura que se «italianiza» se ha venido precisando la hegemonía de la Toscana (Siena como cita predilecta), no obstante los acabados de éstas escuelas penetran asimismo otros núcleos de una península no unificada, ni en lo político ni en lo artístico. En ese contexto más amplio deberán analizarse a nuestro juicio las transferencias que actúan y operan al unísono en la pintura que Cataluña aceptó e hizo suya, por lo tanto que fue asimilada, digamos que en parte. Los centros a veces mal llamados secundarios no merecen ser tenidos al margen, su proceso tal vez esconda el paralelo de lo que aquí sucede, cuando no son ellos los protagonistas directos [6]. Desde tal perspectiva, las alusiones a un prototipo con un perfil incomprendido o inalcanzado, cuando se propone la quintaesencia de Giotto o Simone Martini, la síntesis de sus modos, es difícil de retener en toda su complejidad; todavía más cuando los estímulos descritos como modelo son flexibles dentro de su misma coordenada [7].

[5] Sobre la interrelación Cataluña-Italia véanse las Actas del 1er. Congreso Internacional de Historia Mediterránea, «Anuario de Estudios Medievales», 1980, con abundante bibliografía. En función de las ingerencias del Ceremonio en el juego político italiano: BLASON-BERTON, M., *Un'ambasciata di Pietro VI d'Aragona in Italia (1346) i prodromi della alleanza veneto-aragonese del 1351,* en «Anuario de Estudios Medievales», 1968, págs. 237-54. Para una introducción a la identidad italiana y a la idea de Italia en época «gótica» vid. LARNER, J., *Italy in the Age of Dame and Petrarch 1216-1380,* Londres, 1980, asimismo pero sólo en parte: HYDE, J. K., *Society and Politics in Medieval Italy (The evolution of the civil life, 1000-1350),* Hong Kong, 1982.

[6] Ferdinando BOLOGNA ya señaló los peligros de un «pansenesismo» incluso de un «pantoscanismo» (*op. cit.,* pág. 27). No es posible detenerse ahora en la justificación de las incidencias o conexiones con otras zonas, pero ni la Campania, ni el ambiente umbro-marchegiano son caminos cerrados a la problemática mejor trabada de un complejo artístico referido a Cataluña. Por otra parte, también Bologna, defiende las afinidades entre Bartolomeo de Camogli (Madonna del 1346) y un tríptico conservado en las Walters Art Gallery evaluado dentro de lo catalán; la argumentación lo conduce a la Liguria, a Génova (F. BOLOGNA, *op. cit.,* págs. 29 y sigs. y *Id., I pittori alla Corte Angioina di Napoli 1266-1414,* Roma, 1969, tav. VII-40, 46 en que la tabla se atribuye a un *Maestro Ligure-catalano*). En el último caso creemos que la cuestión requiere ser matizada, pues se trata de uno de los artífices más destacados que dentro aún de la primera mitad del XIV podemos estudiar en el marco catalán, estrechamente ligado al mismo y no sólo en función de la magnífica pieza de Baltimore (Walters Gallery). A nuestro juicio su intervención como miniaturista en el *Libro de Horas de la Reina María de Navarra* resulta bastante clara (vid. fol. 44v. Ms. Lat. I, 104 = 12640, Bibl. Marciana, de Venecia, a modo de ejemplo) y habrá que plantearse asimismo su trabajo en unas pinturas muy desfiguradas conservadas fragmentariamente entre el Museo de Arte de Cataluña y el Fogg Museum (Cambridge). Se trata del retablo procedente de Cardona (?), conjunto que B. BERENSON a través de la obra del Fogg conectaba con el ámbito ligure («seguace ligure di Taddeo di Bartolo») en *Quadri senza casa, Il Trecento senese. I.,* en «Dedalo», 1930-31, págs. 278 y 280. El estudio acerca de la formación y relaciones con lo italiano quedará relegado a otros lugares, sin embargo es necesario aislar su personalidad entre las que se advierte formaron la «vanguardia» de una experiencia novedosa del espacio y la pintura, para el arte del período. Otras figuras del primer *Trecento* son las que se revelan en trabajos de primer orden como el Salterio de París y el Políptico Morgan, presentes también en el manuscrito de Venecia, pero que implican modos distintos, facturas distinguibles. Más complicado que descubrir diferencias será indudablemente atribuir nombres a cada una de ellas. En consecuencia, preferimos caer el «atribucionismo» donde al menos sea factible justificarlo.

[7] El grado de precisión, el compromiso contraído en vista a algunos términos, «giottesco» pongamos por caso, admite un margen de ambigüedad que podría llevar a conclusiones inverosímiles con sólo cambiar los parámetros de una comparación, un margen de ambigüedades amplísimo que, con todo, tiene sus aspectos positivos frente a un mundo que quisiéramos sorprender en su proceso. Las etapas de cada uno de los grandes «Maestros» y hemos citado a Giotto y Simone Martini, pero hay que pensar en muchos otros, desequilibran la estática de una «escuela» explicada sobre imágenes y recursos fijos. Si pretendemos dar entrada a Simone Martini en la pintura catalana de la época, y nadie se la niega, habrá que recortar previamente sobre lo que son alternativas de la misma. Comparemos el quehacer en la capilla de San Martín (Así) con el Políptico de Pisa o con la Anunciación de los Uffizzi, de no querer insistir en la distancia sugerida por un conjunto atribuido a Simone y que puede ser considerado polémico, nos referimos al retablo del Beato Agostino Novello. (La dinámica espacial de una a otras composiciones introduce factores muy distintos de experimentación y penetración sobre y en el plano). Pasemos después al análisis de la realidad del segundo *Trecento,* o del camino de las obras sienesas hacia aquél, vid. BENEDICTIS, C. de, *La pittura senese 1330-1370,* Firenze,

En adelante intentaremos no caer en platonismos innecesarios, si se afianzan las técnicas o soluciones de ciertos Maestros y no de otros habrá que preguntarse por qué. Habrá que preguntarse también hasta qué punto fueron populares aquellos artífices que decidieron la proyección de un lenguaje descubierto al área catalana en lo que fue su primer Trecento, etapa que es sabido no coincide exactamente con la primera mitad del siglo, si se trata, por supuesto, del período de imposición del esquema espacial a que nos hemos referido.

De alguna manera, una parte de la historiografía compulsa un programa que subraya la importancia de una evolución interna, propia de la pintura catalana. Este programa nos llevaría a considerar que las producciones «italianizadas» «todavía insertas en la primera mitad del siglo XIV» a todos los efectos las madres de un «italianismo» posterior, fueron las introductoras de una línea que se rompe con el escenario abierto al segundo Trecento, pues serían plataforma de obras que tienden a la independencia [8]. Es decir, el modelo italiano directo sería reemplazado por el que se subordina a la propia creación catalana, organizada previamente en ese canon «italogótico» [9]. Lo que viene después es una escuela catalana de pintura aún en pleno gótico y autónoma, ¿por completo? Compuesta esta tesis, quizás simplificando algunas de sus vertientes, a mi juicio las puntualizaciones que deben hacérsele no son pocas. Ahora bien, aquí nos limitaremos a destacar aquel aspecto que anotábamos desde un principio y que hace explícita la distancia entre las retenciones italianizantes del primer momento catalán respecto de las del segundo, téngase a la vista las soluciones que el ámbito espacial de la pintura recupera de comienzo a fin, no únicamente en Cataluña, sino de forma semejante en Italia. Si para la última escena el hecho es reconocido con normalidad, el caso catalán no ha sido agotado; su riqueza merece una mayor atención, pues tampoco en él las ideas de espacio determinan el aprovechamiento unidireccional de lo que fueran antesalas o primeras previsiones de un artificio que conquistaba vacío y volumen en el plano.

Volviendo sobre la anterior teoría, la producción de las décadas que construyen el XIV a partir de los años sesenta, quizá en fechas incluso más tempranas, se alejaría del modo de decir italiano de tal guisa que nada haría avanzar el influjo, a excepción de un primigenio «italogótico» de autoría, contradictoriamente, catalana. Aunque este planteamiento no deja de tener acordes legítimos, de interés a ciertos niveles, explicando filtraciones y trasposiciones internas que marcan la continuidad de algunas formas de aprendizaje…, con certeza es imposible subordinarlo todo a él.

Para bien o para mal el contacto con Italia no debió perderse, ya que las artes del *Trecento* italiano continúan vigentes a pesar de que los ejes de elección en torno a ellas, eso sí, iban a restringir el grado de aceptación «indiscriminada». A buen seguro, lo que ocurre no depende tanto de la pérdida de relación con el arte foráneo, de la ruptura

1979, y se evidenciará la opción desasistida. Sin duda, la que más había avanzado en la transcripción de un lugar para unas figuras concebidas volumétricamente. Problemáticas paralelas atenazan otras «escuelas», sin que, en nuestra opinión, debamos concluir acerca de un retorno a los esquemas del 1200. Vid. DE MEISS, M., «La riscoperta del Duecento», en *op. cit.,* págs. 52-62.

[8] Sobre la estabilización de estilo a manos de la familia Serra quizá se ha exagerado la nota, sobre todo teniendo en cuenta que su periodización abarca media centuria aproximadamente. A pesar de ello no sería demasiado difícil llegar al acuerdo estableciendo algunos matices dentro de su uniformidad, siempre remarcable. Lo original en sus producciones puede reconciliarse con el seguimiento de diversas tradiciones sin excesivos obstáculos. Vid. SOLER I MARCH, M., *Les frères Serra,* en *La peinture catalane a la fin du Moyen Age,* París, 1933, págs. 21-40. Lo que no parece admisible es pensar en una ruptura o interrupción de relaciones con Italia, defendida últimamente por DALMASES, N., y JOSÉ, A., *op. cit.,* págs. 162 y 163. Destorrents, cuya figura no creemos se encuentre totalmente clarificada, codificaría las enseñanzas de los Bassa, siendo el prototipo pictórico de la segunda mitad de siglo. «Sens dubte es demostra també que els contractes directes amb Itàlia havien cessat» (Ídem. pág. 163), añaden entre conclusiones. Insinuemos, por nuestra parte, que tampoco la familia Bassa permite generalizar la argumentación ya que están por determinar todavía valores diferenciales entre Ferrer y Arnau y otros de los que trabajaron en su derredor, los caracteres que hagan posible discernir la factura propia de cada uno, aunque no se omitan colaboraciones, y que su enlace con la segunda mitad de siglo no tiene por qué darse mediatizado de forma absoluta por Destorrents. Contemporáneas a él, habrá que poner acentos también sobre otras figuras.

[9] Prescindiremos a la larga de la aplicación del término: «Italogótico», para hacer referencia a un período de nuestra pintura. Entre las razones a esgrimir estaría su inoperancia rebasados los enfoques desde Cataluña, rebasada su frontera, o su ambigüedad cuando hay que considerar lo «italiano» en Europa o repercusiones no trescentistas del Gótico diversificado en los tiempos y espacios de Italia.

absoluta con sus proyecciones, como de una mayor exigencia a la hora de reimplantar lo que progresivamente aparecerá con carácter de novedad hipotética, o de segunda mano, enfrentados a los procesos culminantes de la primera mitad de siglo. Tampoco parece estar de más recordar las evoluciones e «involuciones» que operan en la estética y lenguajes de las ciudades toscanas, en su pintura, cruzada la frontera de la Peste Negra [10]. Al tiempo que sopesamos la importancia de un modelo diferente descrito para esta segunda fase del XIV, se diría incluso que, sin necesidad de que siempre se defienda el cambio de modelo italiano, o sea el cambio de un modelo de la primera mitad por otro que pertenecería a la segunda, de manera totalizadora, el original que antecede es lo bastante poderoso y rico como para que puedan elegirse facetas distintas de las seleccionadas por los pioneros del italianismo catalán. Ello sería válido en nuestro ámbito, pero asimismo en aquel que cobró fuerza entre Florencia y Siena, sin recluirse nunca sobre éstas.

El efecto, la repercusión de las unidades de espacio y tiempo, deberá revisarse atendiendo la influencia de un campo múltiple en el que juega la intencionalidad y en el que se daba diversidad a la opción. El soporte de la pintura no pasa desapercibido, tampoco en las alusiones espacio-temporales y en la especulación plástica que se tensa a partir de ellas. De lo italiano a lo catalán esta transición tiene su importancia; el carácter del retablo va a cambiar, siendo pintura mural y miniatura entidades que acaban de enmarañar la cuestión [11]. Por demás, cabe introducir nuevos matices si no conviene negar toda originalidad a los primeros años del sector italianizante catalán [12]. Sin que la pretensión sea obviar o prescindir de deudas ya reconocidas, señalemos que un enfoque anquilosado en la óptica de la pincelada o que como mucho haga concesiones a «tipologías» formales de afinidad italiana, nos ocultará a menudo la originalidad que con una frecuencia relativa supera las analogías de «estilo», irrumpiendo en base a contenidos que no hemos entrevisto en lo italiano. Se trata de una dinámica no sólo formal sino más estrictamente enraízada en las costumbres y vías de pensamiento (y escritura) ordenadas para cada emplazamiento de manera diferenciada [13].

Hemos afirmado que nos interesaba el contorno descrito por la representación novedosa del espacio, ahora bien nos preocupa sin prescindir del formato narrado o expresado en la figuración en tanto que tal. La consistencia de las escenas que se fueron precisando fundamentales en un y otro contexto (sin pensar en Italia como unidad) pueden descifrarse en función de ese carácter global sobre el que recuperar sensaciones de incidencia al tiempo que improntas puntuales, trabadas en el modo de experimentar la tercera dimensión, pero también en las formas de dinamizar tal percepción a partir de un relato. Se impone la advertencia de un conflicto entablado entre tridimensionalidad y plano, más no en sí mismo, problema que se inicie y concluya en sí mismo. Escapar a su derivación sólo conduce a obviar razones tramadas en su derredor y que nos capacitan para comprender los disposi-

[10] J. YARZA tiene presente el desarrollo del tema del espacio en la pintura italianizante catalana (vid. *La Edad Media,* Historia del Arte Hispánico, vol. II, Madrid, 1978, pág. 337), en particular subrayaremos su observación acerca de una pérdida del interés por la experiencia espacial, conforme nos alejamos de las producciones de los Bassa. Aquí no se justificará el hecho como desconexión de las «fuentes», en todo caso, parece más conveniente buscar soluciones en la realidad e «irrealidades» del que vino a ser nuevo período para la pintura, después de la crisis del 48 y ya totalmente definido el que había sido «stil nuovo». Sin olvidar los cambios en las que eran escuelas principales a mediados de siglo, y por tanto los cambios en las «fuentes».

[11] La miniatura alcanza cotas muy altas tanto en lo relativo a calidades como en lo que a número de obras respecta, sus paralelos se dan en pintura sobre tabla, mientras la pintura mural catalana que ahora nos incumbe nos limita, en la primera mitad del siglo, a las composiciones del Monasterio de Santa María de Pedralbes. Vid. LACARRA, M.ª C., *Para una aproximación al estudio de la pintura mural gótica en los estados de la Corona de Aragón,* en «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», vol. X, 1975, págs. 621-51, donde se puede comparar la oferta mucho más amplia del Gótico Lineal.

[12] Las analogías detenidas en tipos y composiciones, en el esquema destinado a un personaje, en el mismo carácter del fondo espacial o del contexto, retienen formas de un aprendizaje que no entrevemos como copia literal de un modelo italiano, ni siquiera en el primer Trecento, o tal vez menos que nunca en este primer período abierto a la experimentación de unos resultados que se dominan, abierto a la reorganización de un «modelo» que al tiempo se enriquece.

[13] Ello aunque no pretendamos hacer de la pintura «arte ilustración» y puedan comentarse intervenciones como la de SIMONE VIANI, en *Iconologia, caratteri e limiti,* 2, en «La Critica d'Arte», fasc. 144, 1975, págs. 69-80.

tivos y convenciones en que se hace pintura y espacio «narrado» al unísono.

Dos exigencias contrapuestas podrían resumir los encauzamientos divergentes del arte denominado Gótico y que, hoy es evidenciado paso a paso, no tiene en pintura normativas homogéneas sobre las que deducir ensayos supeditados a una convención en exclusiva. En cuanto a la ilusión del espacio, el tema comporta incluso tributos desiguales en la atmósfera que se hace a Italia. El espacio de la figura llama la atención cuando ésta demanda un fondo que hay que resolver y que indudablemente valorará su significación, personaje de tintes peculiares según sea su forma de horadar el plano y su forma de hacerse volumen sobre éste. Por un lado, la escuela que hizo de Siena productora de imágenes, de iconos, donde santos, madonnas, profetas…, son pobladores de fondos dorados que viven abstraídos del ciclo de lo «real», es la escuela que, capaz de hacerlos contenido suficiente y acabado de un retablo o exigencia prioritaria que atiende devociones, define uno de esos extremos del Gótico a que nos remitíamos. Por un lado, y sin salir de los talleres toscanos, el polo opuesto nos obliga a citar algunos de los puntos esenciales de la experimentación giottesca que surca Florencia, con metas dignas de mención en el problemático Maso di Banco, pero asimismo y nuevamente Siena [14]. Si algunas obras de Simone Martini y algunas más de los Lorenzetti, por aludir sólo a lo destacado de continuo, se entremezclan en el juego que hizo de Siena distrito aislado a las penetraciones de la ilusión espacial, lo florentino tampoco fue en todo momento negación de los efectos que predominaron en Siena. Ello si aún tiene lógica seguir hablando en base a las citadas ciudades, pues es sabido que sus Maestros se movieron libremente por Italia, y más allá de ésta, con una frecuencia considerable. Duccio incluye su peculiar aportación que renueva tradiciones de la mano de un recorrido que tuvo seguimiento. Sus modismos a la hora de narrar espacios deberán considerarse junto a las fórmulas impuestas por los otros grandes sieneses. En el otro platillo, el giottismo reformado construye y compagina ofertas en ningún caso desdeñables; no sugerimos solamente la exclusiva umbra sino también consecuencias sobre la Campania y las Marcas en un trayecto sumamente complejo del que no tenemos toda la información.

La iconografía no se deja de lado, ello no sorprenderá una vez confirmada la trascendencia que nos parece lícito conceder al relato. De la narración y de las pretensiones depositadas en ella dependerá la estructura que finge un volumen sobre las dos dimensiones con las que se va a entablar diálogo, abierto o no según la oportunidad a múltiples expectativas. La lucha con el soporte tiene ahora sus mínimos y sus máximas en enunciados que debían dar la idea de ese modelo italiano global al que tan sólo idealmente nos referimos. El conflicto entre superficie real y estructuras imaginarias, que para entendernos denominamos ficticias, puede ser estudiado en contacto con las tendencias a potenciar el relato, lo que hay en el tema de intemporal o lo que versifica instantes de una narración continuada. La elección que desde Cataluña se encara a Italia hizo sobresalir en su factura lo que mejor iba a adaptarse a un mundo que no parecía estar dispuesto, al menos por mucho tiempo, a la transferencia pura de formas y contenidos que ya de por sí no podían tenerse por neutros. Sobre la herencia de los modos de representación del espacio quizá el fenómeno tuviera más implicaciones de las que en la actualidad se hacen visibles. Los moldes en uso dejarían de ser la panacea, al menos para algunos que atraídos por las versiones italianas se decantarían por la integración y ampliación del modelo que ahora tenemos por foráneo, pero que en el XIV nacía de territorios imbricados en la política de la Corona de Aragón y a la incitación de los cuales raramente se podía negar respuesta [15]. Todo ello, sin embargo, no supone que se prescinda del Gótico bautizado de «Li-

[14] Sobre algunas cimas y trayectos del espacio recreado o ideado por Giotto vid. LONGHI, R., *Giotto spazioso,* en *Gudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia Centrale,* Firenze, 1974, págs. 59-64 (publicado con anterioridad en «Paragone», 31, 1952, págs. 18-24). Acerca del tema de las colaboraciones: BOLOGNA, F., *Novità su Giotto* (Giotto al tempo della capella Peruzzi), Torino, 1969, también los textos recogidos en *Giotto e i Giotteschi in Assisi,* Asís, 1979. Advierto, por otra parte, que aquí no vamos a prescindir de la aportación giottesca como aportación al fenómeno complejo que se dio en llamar Gótico. En consecuencia, no defenderíamos la tesis de una «regotización» del segundo *Trecento,* contrapuesto a una primera etapa más allá de una sola «convención» reconocida «gótica». En este sentido, insistimos en que la entidad del «Trecento» no se analiza ahora como trayectoria hacia lo «Renacentista» (cf. a modo de ejemplo BIALOSTOCKI, J., *Trecento et Quattrocento,* en *La peinture italienne des XIVe et XVe siècles, Musée National de Cracovie,* Cracovia, 1961, págs. 19-24).

neal», que, alternativamente, no carece tampoco de una fase de enunciado italianizante [16]. Por qué no pensar en las adopciones superficiales al lado de aquellas otras que se sumergen tanto en las técnicas y resultados que se hacen nueva escuela, sin olvidar que en su primera época dichas novedades no serían la pintura dominante en el conjunto de los sectores sociales capaces de encargarla.

Cuando se hable de penetraciones no ya de «modelo» italiano sino del saber hacer difundido desde dicha área, habrá que contar con lo que supuso enfrentarse a las novedades, pero también con lo que la exigencia de la novedad podía traer consigo en el plano de unas formas que comportan además problemas y potencialidades abiertas al contenido. El atractivo de estos originales desencajados del Lineal y el público que es destino de los mismos en un primer momento son dos variables que sumar a la dinámica de las introducciones. Extraer una conclusión no es fácil, sin embargo, será indiscutible que debemos asumir el interés de quien decide el encargo (o la falta de intereses en determinadas esferas) al tiempo que se fija la vista sobre el personaje o personajes que lo realizan. De nuevo cuando se intente dar sentido a los procesos que vive y en que vive la pintura, ambas instancias se reencontrarán y a lo mejor podrán revelarlos ciertas peculiaridades del «objeto» y sujetos a lo figurado.

A mi modo de ver, la situación que encaja filtraciones entre Italia y Cataluña, el contacto entre ambas, que no sería extraño a ningún momento del XIV, es una constante que lógicamente admite oscilación (incluso cabría preguntarse si inversiones en el sentido de las incidencias), pero que ya desde un comienzo no queremos retener en el encuadre o sistema de un proceso de mimesis, definido a modo de copia. En menor medida si cabe cuando hablamos de «macromodelos» a los que sólo la teoría permite hacer alusión. El hecho se profundiza cuando existe proximidad acompañada de distanciamiento, favorecido este último sobre los resultados de un Trecento inicial que ha consumido ya su fase catalana. Insistiremos en que el distanciamiento no fuerza la mediación [17] y que los tamices de lo primero entre lo italianizante catalán no serán los mismos que aplica la aproximación de la segunda mitad del XIV que, por supuesto, no olvidamos tiene a la vista la experiencia anterior donde previamente habían confluido Cataluña e Italia en el hacerse de la pintura [18]. La vertiente iconográfica italiana se altera en mayor o menor grado según el caso, ahora bien, no sólo ésta o de forma aislada de otros planos [19].

Sin prescindir del tono de un estilo (o «subestilo») arbitrado desde allí (hablemos genéricamente del área italiana), el ámbito que toma o regenera modelos cambia de opción de una primera a una segunda mitad; tiempos divididos por una barrera que no implica un artificio absoluto por parte de la historiografía a la hora de proponer clasificaciones [20]. La transformación no es ajena a la experiencia del espacio pintado, corresponde a sus programas. Ello sin que sea necesario ahorrar el comentario sobre algunas composiciones que se hacen clásicas entre los hermanos Serra y su escue-

[15] Es sabido que la Italia del XIV es centro de intereses de las monarquías europeas y que a todo ello corresponde la creación de imágenes, asimismo de una imagen. Sobre tal perspectiva habría que analizar lo que existió de paralelo y lo que pudo ser rivalidad fundando el arte del momento. Tener en cuenta las vanguardias «italianizantes» de cada zona tal vez clarifique parte de lo que fue la «estancia» primera en la Corona de Aragón. El reino de Nápoles ofrecerá indudablemente más de un campo en que profundizar. Vid. FRANCASTEL, G., *Simone Martini interprete de la politique française en Italie,* en «L'Arte», 1969, págs. 41-54, 124-6 y 134-5.

[16] El Gótico francés sería explícito con la figura de Jean Pucelle. Por consiguiente, será necesario plantear la existencia de determinados «bilingüismos» tanto en pintura como en otras manifestaciones artísticas (vid. RAGGHIANTI, C. L., *Il Maestro Mosano di Carrara e bilinguisme pisano-francesi,* en «Crítica d'Arte», fasc. 129, 1973, págs. 11-38) y sus correspondientes repercusiones.

[17] Aunque la presencia de un modelo anterior sí mediatice la aproximación ingenua a unas obras que ya no pueden deslumbrar como radical novedad; en el caso de que un efecto «puro» pudiera darse alguna vez.

[18] También en otras áreas desde luego, y no exclusivamente referidas a las artes plásticas. Si bien, las incidencias pueden revestir cronologías no afines, vid. BERTINI, G. M., *Testimonianza di spiritualità italiana in Catalogna,* «Studi e Ricerche Ispaniche», Milano, 1942, págs. 23-54.

[19] No nos extendemos ahora sobre el asunto, pero es lógico revisar todos aquellos programas en los que se ordena el dato histórico más cercano, en la visión de un determinado ambiente y conforme a la «subjetividad» del mismo. El tema judío resulta atrayente en tal composición de lugar; también lo serían algunas escenas concretas con un plano simbólico que desentrañar, pensamos por ejemplo en la Coronación de la Virgen y en sus cambios del primer al segundo *Trecento.*

[20] Vid. la síntesis de ROMANO, R. y TENENTI, A., *La crisis del siglo XIV,* en *Los fundamentos del mundo moderno,* Madrid, 1980 (67), en torno a las dificultades y calamidades que gravan el siglo.

la, pero que ya tenían lugar en el escenario de la Cataluña que según ciertos autores dominaron los Bassa [21]. Sobre tal pautado el ideal sería poder ver tema por tema donde se asiste al flujo italiano y donde podemos renovar el sentido de sus categorías en lo que sería extensión de escuelas, dispares desde la misma Italia.

En resumen, intentaríamos contraponer de nuevo las dos cronologías del Trecento a que venimos refiriéndonos, sin negar que entre ambos estadios las tradiciones de la pintura catalana deben interferirse y que los distintos talleres que en este contexto se suceden recuperan invariablemente algunos de los logros de sus predecesores. Las tomas que un Maestro en concreto, o varios de entre ellos, efectúen sobre un cauce que había abierto el primer Trecento de Italia a Cataluña, la existencia de una escuela «italianizante» en éste [22], no obliga a explicar la pintura catalana posterior internamente, ni siquiera sobre el panorama regido por los Serra. Se marcan las distancias y hablamos de «Escuela» pero el «modelo» europeo sigue visible, dejado atrás el emplazamiento de las primeras antologías en rima italiana. Además como hemos insinuado en nota no queda claro que sea un único artífice o un único taller el que vaya a capacitarse para hablar según se hace Italia; desde un momento temprano hay que distinguir diversos modos en el tratamiento de la pintura y también del espacio que percibimos en ella. Un mundo a las puertas de culminar el proceso que aboca en la crisis de mitad de siglo (…1348…) se había formado ya a la novedad que orquestaba una peculiar transmisión del concepto espacial: la profundidad; sin embargo tampoco en él todo tenía el mismo carácter [23]. Debemos hacer hincapié en este factor que hace relevante la aportación italiana, porque de otra forma, si reseñar contactos con ella es el objetivo, éstos no son en modo alguno exclusivos de la actualidad forjada para el XIV, incluso diríamos que en este siglo no todo lo que detectamos a partir de Italia se verá después como «italianismo» [24].

En consecuencia es obligado iluminar esa ruptura del plano que inscribe la ilusión tendente a recrear la «realidad». No obstante, no tenía por qué supeditarse a lo real, bastaba con dar idea de su existencia en un mundo plástico que se abre a la tabla o al muro…, ganado para sí la alternativa de un espejo fijo, no demasiado fiel todavía a lo que era de prever fuera de sus márgenes. Ahora bien, se ponían los medios para atenazar la dinámica de un volumen, sin ahogarlo en superficie, es decir, sin destruir su «corporeidad» en la tiranía o en la dicha del plano. Desde Cataluña, la primera extensión del italianismo no nos conduce a ver en sus defensores artífices con predilección por las figuraciones abstraídas, desfilando unas tras otras y carentes de contextos a los que aferrarse [25].

[21] La documentación conocida hasta la fecha resulta convincente a la hora de aplicar razones en favor de este criterio. Véanse las recopilaciones de Rubió i Lluch y Madurell i Marimón, básicamente.

[22] Como ya se ha insinuado preferimos considerar un margen de originalidad propio del primer período que conecta la pintura del XIV de Italia a la Corona de Aragón. En función de ello y de los últimos hallazgos (miniatura) hay que revisar aportaciones tempranas como la de SOLER i MARCH, A., *Pintura catalana trecentista de la escuela italiana al estilo propio,* Barcelona, 1923 (separata de «Museum»). El conjunto de Pedralbes se encuadrará en una etapa mucho más compleja y rica donde deben abordarse nuevos interrogantes y nuevas coherencias.

[23] La profundización en esta parcela nos lleva a la comparación entre distintos tonos pictóricos, detectables incluso cuando la composición o la iconografía de los temas se hallan muy próximas, se trata de sistemas de concebir la pintura y sus acabados que seguramente influyeron en el encargo, podemos pensar también y viceversa. A mi parecer los tiempos sobremanera cuando claramente se exigen y determinan plazos o se anteponen determinadas condiciones y prioridades en el cumplimiento del contrato.

[24] Por una parte, recordemos las áreas de un románico en contacto con Italia o aun elaboraciones en derredor al «estilo 1200»… Por otra, aludimos a realidades que a veces se han querido enfrentadas: «goticismo» versus «italianismo», o el gótico como algo forzado y foráneo a lo «italiano». Somos conscientes de que dejamos a penas apuntado el problema, sin embargo creemos que tal enfrentamiento parte de una visión reduccionista del Gótico y por tanto quizás se trate de un falso problema. Por debajo se sitúa indudablemente aquella otra oposición, la del «Gótico» al «Clásico»…

[25] En el políptico Morgan no se obvia el contexto de esas figuras ejemplares, santos y santas en el primer nivel de las ocho calles del conjunto. De ahí, desde tal extremo hay que pasar a valorar también la otra aportación al concepto espacial: las escenas narradas. A pesar de que fijemos este aspecto donde las variantes se reducen, es patente el cambio de alternativa; de la obra de la Pierpont Morgan Library al retablo de todos los Santos de Sant Cugat del Vallès, adscrito a los Serra, queda invalidado el comentario lícito para el primer exponente, o la extrapolación del mismo en vista a «segundas fases», en que las figuraciones sobre fondo de oro, como fondo absoluto, recuperan la actualidad italianizante en una variante diferenciada. Para Italia vid. DAMI, L., págs. 5-14.

Este período inicial, lo que de él nos ha quedado, viene a ser una muestra mejor o peor organizada de que la preocupación, que después cifrará diferencias en función del segundo Trecento, es la preocupación que nos sitúa en la búsqueda del espacio tridimensional. Cuestiónese por ejemplo hasta dónde llegan sus posibilidades a la hora de especular en el terreno de la representación de un ámbito o un lugar para las figuras y las connotaciones que apuntan dichos emplazamientos. (Dejemos por ahora el tema de la adecuación de estas formalizaciones a otros mundos tanto artificiales como naturales). Quizá se produce así el despegue más característico de lo que había sido la pintura de moda y uso y que lentamente, se llegará a desbancar [26]. El Gótico Lineal perderá la primacía con el tiempo, sin embargo, a estas alturas es peligroso menospreciar su importancia. La respuesta que se podía dar a través de él no sería desvirtuada de raíz por encajes que favorecieran la tendencia a la «abstracción» dentro de lo italianizante. De los hechos promocionados sobre la tradición preexistente lo que resultaba sugestivo, tal vez sorprendente, era la variante ofrecida por unos sistemas que hacían de las ficciones de una «ubicación» la referencia traducida; ello podía tenerse por admirable familiarizados con otros mundos, sin ambición dominante en tal voluntad expresiva. Empero, al mismo tiempo podía crear desconcierto ya que se determinaba una forma de «narrar» en que el contexto y las figuras adscritas a él iban a ser tenidos en cuenta en una coordenada que conseguía hacerlos inmediatos entre sí y respecto a un referente tenido por real. No intentaremos aquí encontrarnos con las claves de la analogía y la distinción respecto a la percepción cotidiana de los espacios y de los volúmenes, será suficiente insinuar el cruce de tales asuntos, con bastante de laberíntico, que exigen estudios concretos y desbordan el marco de análisis que ahora proyectamos. Con todo, no nos permitiríamos omitir el paréntesis sobre los grados de «formalización» de cada lenguaje, tampoco cuando se trata de pintura, pues tienen que ver con la idea espacial ordenada en superficie.

Sobre lo dicho no sólo tiene importancia la intencionalidad del artífice, sino también el espectro de distintas recepciones que se producen a la vista de sus obras. Los sistemas de relación que se poseen para la lectura de una obra son fundamentales, así, el público de la misma no tiene por qué razón ser siempre un experto en la dinámica de los modelos «artísticos» en que se apoya la pintura observada o descifrada. Subrayemos el conflicto cuando se da curso al efecto personal o a producciones calificables de novedosas [27]. La perspectiva italiana podía facilitar una forma diferenciada de reconocimiento de lo «real», al tiempo que insertaba una forma nueva de aprehenderlo e imponía la terminología de unas estructuras plásticas que gozaban de autonomía. Se dejaba libre un mundo en que iba a variar la imagen que se ofrecía de temas tradicionales; por tanto estamos ante uno de esos períodos en que varía asimismo la enseñanza articulada en cada recorrido visual, ahora con las constantes de espacio y tiempo cohesionadas en función de un modelo que, se ha advertido, no hay que considerar todo unificado. Categorías espacio-temporales muy significativas en lo que es acomodación de sus aspectos menos previstos por la pintura dominante en esa etapa y en esos ciclos que, en definitiva, son cuestión a resolver, y que suponen la extensión de aquello que nace en la península italiana y encuentra prolongaciones en territorio de la Corona de Aragón.

Existe quien considera los choques del «modernismo» sobre los ejes de la propia Italia [28], modernidad que, al menos parcialmente, nos interesa retener dentro de lo catalán. En zonas como la Toscana una situación social concreta encauzó esfuerzos hacia el arte según criterios que no fueron los que Cataluña estaba en condiciones de recomponer. Las relaciones con uno de los focos esenciales de la creación trescentista se produjeron, pero sin que fuera factible asumir consecuencias en un orden histórico equidistante [29]. Las conexiones en-

[26] El despegue decisivo supone también la asimilación de encargos, que a lo mejor retenían la atmósfera de un pacto y el enfoque que había de circular después hacia el «Internacional».

[27] Pueden servir algunos de los textos de DORFLES, G., en *Las oscilaciones del Gusto,* Barcelona, 1974.

[28] Hacemos referencia a la voluntad de experimentación que es evidente en una obra como la de Giotto, pero que no siempre sigue la línea de una conciencia o intelectualización planificada de todo proyecto (vid. LONGHI, R., *op. cit.,* págs. 61-62).

[29] Los intereses de la Corona catalana e incluso de algunos estados de la península italiana pueden matizar alternativas en un mundo de «figuraciones» que no debían confundirse con la

tre comitentes y obras tenían aquí sus particularismos. Las raíces foráneas del estilo que a la larga capitalizaría los encargos no debían ser obstáculo a la exigencia por parte del cliente, incluso, como es claro a ciertos niveles, cuando el mismo artista pudo ser un extranjero [30].

Antes de avanzar con seguridad sobre tales campos habrá que prestarles una mayor atención en el marco de lo concreto, sobre todo en lo que afecta a la primera mitad del XIV y si después deben profundizarse transiciones y divergencias de paso a los talleres de la segunda. En ellos, obviando la excepción que remite a valores ya activos en los trabajos de los pioneros del italianismo, no se asisten derivaciones que «progresen» en la construcción del espacio tridimensional, prólogo si se hicieran algunas concesiones de lo que aproxima, a veces, mundos góticos y renacentistas. Antes al contrario, hay que hablar de «retrocesos», y no se entienda que implicamos ahora un juicio de valor o menosprecio a las obras del segundo período. La finalidad, verdaderamente, sería sumar un episodio relativo a una problemática a la que también debe darse explicación. En cualquiera de los casos, lo que no parecía justificado era plantear el asunto de las herencias iniciales en un plano de continuidad que vincula la familia Serra a su proceso, pasando por alto inflexiones y matices a nuestro parecer bastante claros y no por ello menos reveladores. En definitiva, que el taller de los Serra fue original se le reconoce en varios sentidos [31], pero nada obliga a encerrarlo en sí mismo, ni tan siquiera en el ámbito exclusivo de lo catalán, bebiendo de «modelos» que aunque fundidos en el italianismo han perdido ya su actualidad o vigencia, que han dejado de ser en sus pautas más destacadas (veamos el tratamiento del espacio y el volumen en ese espacio) centros de interés [32]. Entre los miembros del obrador activo en Barcelona, algunos todavía no se conocen lo bastante y sus etapas de formación esperan ser puntualizadas con mayor detalle, para otros hay que advertir la falta de documentos capaces de dar por satisfactoria la tentación al atribucionismo. Un comienzo oportuno, al menos a mi entender, será discutir sobre las obras y su grafía, sobre las contradicciones que de éstas se desprenden en un aprovechamiento que quiere encararse también a la órbita de la documentación y de la Historia.

Paulatinamente, se han ido superponiendo distintos problemas que no parecen desligados los unos de los otros, y de seguro muchos quedan todavía por plantear. La consideración del criterio que guiaba al cliente, la intencionalidad depositada en la obra que haría suya, era un factor a tener presente también sobre el encauzamiento de lo italiano y de sus metamorfosis, pero visto el encargo faltaba preguntar por el público con que tiene que conectar el mensaje gráfico e iconográfico. Lo primero del lenguaje catalán de habla italiana no parece haber estado abierto al «gran público», o sea a la mayoría [33]. Hacia la mitad del siglo las cosas parecen cambiar su rumbo, al unísono, la pintura, ya asentada en los secretos del subestilo (subestilo solamente si el enfoque es el del Gótico como hecho global), consigue estabilizarse, logrando alcanzar sus tipos peculiares, reconocibles, y logrando penetrar en capas más amplias del espectro social. Mencionábamos por un lado al comitente, por otro al espectador, porque no forzosamente deben coincidir ambos en un solo sujeto o sujetos. El uso de las artes del espacio, más o menos fieles a un modelo, podía quebrar moldes en base a distintas clientelas, dispuestas o no a aceptar o a adaptarse a las novedades, capaces o no de hacerlo, «novedades» que además debían seguir siendo útiles, si era dado,

«realidad», pero que sin embargo sí iban a ser memoria de ella. Otros factores a considerar en el cuadro de la Toscana y que afectan a la presente temática: CRISTIANI, M. L., *Essemplo, modello, natura, fantasia nella cultura artistica toscana* del '300, en «La Critica d'Arte», fasc. 157-9, 1978, págs. 47-72.

[30] Algunas producciones pueden cuestionarse en tal sentido y cabe plantearse el reconocimiento de obras importadas, pero también el trabajo de algún italiano relacionado con la escuela catalana. En consecuencia, trabajando en función de programas o intereses catalanes.

[31] En el apartado iconográfico vid. ALCOY, R., *Observaciones sobre la Iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana,* en *Estudios de Iconografía Medieval Española* (a cargo de J. YARZA) Barcelona, 1984, págs. 195-377.

[32] Compárese la presentación en el templo del tríptico de Baltimore con la ofrecida en el retablo de Sijena (MAC), si hay que dar algún punto de referencia, o véase el espacio de la Anunciación…

[33] Normalmente, la primera mitad hizo suyas piezas de tamaño reducido en pintura sobre tabla. Además se proyectó el gran desarrollo de la miniatura en su fase de ascendencias italianas. Tanto uno como otro campo se hallan penetrados por el ensayo y es un ensayo que alcanza libertad de acción más allá de ciertos sienismos, jugando a la «variatio» en momentos oportunos.

mejorar expectativas dentro de cada programa posible. Las unidades de espacio y tiempo regían factores efecto y uso de las mentalidades tanto como de la habilidad y la técnica. Se trataba de una dinámica con nexos en la costumbre y las formas del pensamiento.

Los fines a que atiende el encargo deben verse diversificados, del manuscrito al retablo o la pintura mural las variantes de análisis se generan unas a otras, sin que, por otro lado, nada haga frontera de una sola finalidad. El gusto suma sus componentes a las claves que ya se han intentado sugerir; al modo de aquéllas tampoco en él se define un fenómeno sencillo. Mostrar la pieza brillante o sorprendente puede amparar calidades u ofrecerse en lo que no es habitual, sin que ambos extremos se excluyan evidentemente. El juego plástico que permitía la conformación de un «lugar» para las figuras [34], en su despertar, nacía con un tanto de maravilloso e intuido, irrepetible en función de una mecánica. Este saber hacer quizá nos llevará a la opción de naturalismos y realismos, sin embargo, tal cuestión tiene más de una faz y el efecto consiguiente se trunca en ilusión. Falta de verismos en lo inmediato de la superficie agredida que no comparte protagonismo con los asuntos que contiene. Transmitir espacio en pintura supone una intelección de convenciones en que figuras y contextos deben disputarse el plano hasta dar idea de la ficción deseada. La tridimensionalidad amplía los márgenes de un comentario que se encuentra con el personaje que circula o acaba prisionero en las redes que también son emplazamiento. Nos referimos a un contexto que cualifica los objetos y seres que de él hacen escena. Pudiera pensarse que éste les hace perder ambigüedad, que favorece la interpretación de los sucesos, ahora bien, quizá también debamos señalar aquellos aspectos que convergen en la dirección contraria, o sea en un incremento de las aperturas de la obra y de las posibilidades de interpretación de los temas que concentra, a la larga un incremento de esas ambigüedades relacionadas con todo lenguaje. Desde el instante en que se liberan los cánones de lo narrativo se amplía el antes y el después de cada lectura estricta, o fijada de antemano, sobre los asuntos traducidos en episodios pintados. La trama argumental se perfila en un sistema de datos, de informaciones, que determina la organización del ambiente y la gestualidad que comunica con éste. La traslación gráfica debe ser muy precisa para que se reduzcan los campos de error o inclusive de inoperancia en la deducción de lo expuesto [35]. Habrá que distinguir claramente entre lo que es factible exponer y aquello que hay que fijar como verdad absoluta. Por supuesto el arte cristiano medieval tiene necesidad de las dos formas de significar, a pesar de que éstas no tengan igual importancia en todo «estilo». Un mismo asunto puede referirse con intensidades distintas según el complejo a que pertenezca, según su apariencia espacial y el régimen de sucesión que lo integre [36].

En la pintura del segundo Trecento catalán el valor conferido a la síntesis es atrayente en especial y, sin duda, hay que analizar su carácter sin olvidar la narración y los recursos que definen profundidad. Sin embargo, en la citada pintura las figuras tienen la primacía hasta el punto de llegar a dominar una y otra constante. En algunos casos, el «lugar» compromete el sujeto de la acción y sus elementos, de manera que prescindiendo de los segundos la construcción no tendría un por qué, una razón de ser autónoma (veámoslo como paisaje o arquitectura… supeditados al tema). La voluntad que aflora nos guía hacia la cadena entre emplazamiento y volumen, sin que se trate de volúmenes capaces de dimanar espacio, superando el propio límite de sus contornos, determinando zonas de movimiento y desplazamiento potencial que sí tenían ejemplificación en algunas obras del primer italianismo [37]. Por otro lado, todavía observando a

[34] Recordemos el texto de Pierre Francastel, *La figura…, op. cit.,* los capítulos centrales de manera especial.

[35] Vid. GROMBRICH, E. H.: *Objetivos y límites de la iconología,* en *Imágenes Simbólicas,* Madrid, 1983, págs. 13-48. Los problemas de la codificación de los espacios y sus niveles de significado en función de temas concretos podrían ser eje de investigación.

[36] Es factible plantear el asunto del desciframiento actual de las representaciones, pero éste irá unido al de un desciframiento mucho más general de la obra en tránsito hacia su propia época.

[37] Citaremos nuevamente al Maestro de la Baltimore, en cuyas obras se proyecta una tensión escultórica describiendo la integración de las figuras en el espacio. Un efecto que no percibimos en Duccio, aunque recomendaríamos la comparación de la Maestà, de la Madonna de la Maestà (vid. CARLI, E., *Duccio,* Milano, 1952, figs. 47-50) con la Virgen entronizada del tríptico de Baltimore, para evidenciar intensidades distintas en el impacto del volumen sobre modelos no excesivamente incompatibles.

los Serra, entrevemos lo que es un recurso diferencial a lo italiano, en comparación con lo que fuera la primera mitad de siglo [38]. Hay que atender a las concepciones divergentes de espacio y figuras en territorios de la misma Italia. Un cierto distanciamiento de la escuela sienesa de resultantes giottescas, o de las peculiares de los Lorenzetti, en pro de algunos de los logros de Duccio y Simone Martini (aquellos que menos tenían que ver con las primeras) [39], pudieran relacionarse con las progresiones de fondos dorados y técnicas que aprisionaran el volumen de la figura, también en Cataluña, sin desmentir paralelos toscanos o con tal origen. No negamos la experiencia de otras ubicaciones [40]; si bien la escuela de los Serra justifica nuestra alusión a tendencias que operaban en el ámbito foráneo comunicado con la pintura catalana y que, en la primera mitad del XIV, Cataluña no había visto con iguales ojos. Tendencias que no habían sido las prioritarias, no se habían querido o no se había sabido interpretar [41]. En cualquiera de sus vertientes, no se habían manifestado como bandera de escuela. Ahora, en el siglo XIV avanzado, tienen vía libre y pueden recobrar vigencia o renovar actualidades de las que prescindía la pintura anterior y que asimismo diferencia a los artistas italianos.

Los grandes ciclos narrativos podía desarrollarse en el muro y eran los alteres los lugares reservados a las tablas. Éste era el proceder clásico en buena parte de las zonas italianas. Los iconos, donde el volumen emergía a veces de un fondo neutro o de una superficie dorada, daban idea de un vacío, más o menos ambiguo, en una profundidad sugerida como luz (infinita). Allí se cuenta la historia gráfica de una ilusión que pasa por emplazamiento de una masa corpórea, materializada más allá del resumen planimétrico, pero también más allá de la aceptación de un espacio identificable con el «real».

Evidentemente, Italia no carece de ciclos, dedicados a menudo a las vidas de santos y santas, que hacen del retablo obra maestra de su lenguaje [42]. No obstante, si comparamos sus dimensiones con las que a la larga se darán dentro de lo catalán [43] se trata de conjuntos de tamaño reducido. Conjuntos, eso sí, en que la especulación en torno a la idea de espacio y tiempos de una historia se desarrolla a niveles que desde nuestra área cobraron fuerza sólo a través de algunos de los trabajos más acabados de la miniatura, aunque, sabido es, que sus técnicas y sus artífices tienen mucho que ver con otros apartados de lo que fuera la pintura del momento [44].

La segunda mitad del siglo XIV estabiliza parcialmente las conquistas previas, adaptando otras al formato narrativo que ahora se prefiere, en definitiva, a una concepción distinta de las artes del

[38] Proponemos ahora otros términos al balance y medida de las gradaciones espaciales y las cualidades del diseño. Recuperemos la Madonna de la Baltimore o la que aparece en el fol. 15v. del Ms. de María de Navarra y regresemos a los mundos clásicos dentro de Siena, después de haber estudiado la interrelación de aquéllos con piezas claves del taller de los Serra (por ejemplo la Virgen y el Niño del retablo de las Clarisas de Tortosa). Pensamos en la Siena ducciesca y ciertas «progresiones» involucrando a Simone, no en la construcción lorenzettiana. Entonces puede decidirse sobre la puesta al día de los Serra o sobre su revisión del panorama italiano, de aquel que no había explotado exhaustivamente el primer trecento catalán.

[39] Desde luego, habrá que abordar el tema de las transiciones. La relación entre R. Destorrents y Pere Serra, descubierta por F. P. Verrié, puede ser fundamental, sin embargo no es la única, ni el factor único en los perfiles de un cambio de dirección. Francesc Serra, Jaume Serra, Bartolomé Bassa, entre otros, hay que remitirse también a Arnau de la Pena, elaboran sus obras en esa cronología conflictiva que sucede a la Peste Negra. En este sentido, quizá debamos mitigar las responsabilidades de Destorrents.

[40] El Maestro de Rubió o el de Santa Coloma de Queralt enlazan conquistas no supeditadas al taller de los Serra. Si es absurdo negar todo contacto, hay que admitir que sus obras no carecen de elementos originales y que, a veces, toman muestras del primer Trecento, directamente, incluso desde la óptica de aquella traslación que defendemos para la segunda mitad del XIV.

[41] Vid. LACARRA, M.ª C.: *op. cit.* Sobre la importancia de la miniatura ya se ha concretado algún aspecto. No discutiremos primacías porque de hecho sus artífices fueron los que daban cuerpo asimismo a la pintura en tabla, constituida sobre la novedad.

[42] Vid. MARCUCCI, L.: *La data della «Santa Umiltà» di Pietro Lorenzetti,* en «Arte Antica e Moderna», 1961, págs. 21-6. O la producción que dio nombre al «Maestro de la Santa Cecilia».

[43] Las dimensiones del retablo de Cardona, que desgraciadamente no conservamos íntegro ni tan sólo intacto en sus restos, debieron ser notorias en su momento, pero es algo más tarde cuando se generalizan las grandes facturas y la ambición objetiva positivaciones como la del retablo del Espíritu Santo en Manresa.

[44] Tal vez tiene lógica hablar de esas primeras muestras de pequeño tamaño, pinturas que son intervenciones con prolongación en la miniatura (en más de un caso se ha reconocido tal premisa para el Políptico Morgan). También miniaturas que ejercen más allá de la ilustración y hacen palpable su densidad pictórica. Al mismo tiempo, habría que evaluar la confrontación con el espacio-profundidad según las variantes de proporción de la pieza o el conjunto. Pedralbes es terreno a resolver.

espacio. No hace falta señalar que la correspondencia entre «figura y lugar» no tiene una escalada de alcances unívocos ni progresivos. En ocasiones encontraremos los personajes anclados sobre un primer término, se abandonan a la superficie, hurgando después una contextura espacial de ansias tridimensionales en el plano de fondo. Ahí no existe compenetración entre actores y escenario; los decorados ejercen desde la curiosidad por la tercera coordinada, pero no se preocupan por la dislocación entre el lugar, el personaje y el objeto. Ciertas aportaciones de la escuela boloñesa nos presentan un mundo plástico con caracteres inverosímiles [45] si, ponemos por caso, tuviéramos como parangón a Giotto. Ni unos ni otros extremos llegan a cobrar vida en la experiencia del primer italianismo catalán. Con todo, sí se despertó la voluntad de ensayar aquellos métodos que ponían las bases para ofrecer los episodios de un relato, el volumen de una figura sobre el plano, atendiendo a claves de espacio-tiempo que, fueran más o menos dichosamente interpretadas, habían cobrado fama desde Italia. Entre el problema de un personaje portador de espacio y el sujeto fundido en el territorio en que se ubica, se afianzan y diluyen protagonismos relacionados con la escultura, estudios más detenidos deberán prestarse a todo ello, tanto dentro de lo italiano como de lo catalán [46].

Sintetizando, el hecho es que la nueva coyuntura estuvo de actualidad en un momento que no había dejado atrás el Gótico Lineal. Al fundirse las exigencias de éste en las escuelas principales, progresivamente, se afianzan las formas de una pintura que había sido «distinta» y que ahora lo es nuevamente. Nos situamos ante producciones que se alejan, de manera clara, de la pintura de un Ferrer Bassa y de otros de sus contemporáneos, menos significados por el nombre que no por las obras [47]. Esa otra pintura italianizante se afianza al unísono que las soluciones temáticas empiezan a tener resonancias bastante específicas de lo catalán. En la segunda mitad del XIV, si las figuras controlan el espacio, en contrapartida, éste las controla a ellas. Los temas se abrazan en lugares predeterminados de algún modo, en ellos no cabría esperar deambulasen nuevos personajes, distintos de los que ya aparecen. Tampoco se hace factible que sobre el campo visual de cada escena se produzcan eventos, aunque sea virtualmente, obviados los que en el instante fijo de la imagen tenemos a la vista. Por regla general, se utilizarán encuadres concebidos unívocamente para una escena y no para otra, inservibles para un asunto diferente [48]. Son soluciones tipificadas que no admiten el «relato», la narración que después dejará pensar en un asentamiento alternativo, la circulación hacia otro tiempo de la historia, sin que él mismo se haga presente, desde luego.

Por otra parte, era posible aludir a las servidumbres temáticas de la propia composición espacial, agudizadas en la segunda mitad del Trecento. Con

[45] Vid. RICCOMINI, E.: *La pittura bolognese del Trecento,* Milán, 1966, o ARCAGELI, F., *Pittura bolognese del '300,* Bologna, 1978, y CONTI, A., *La miniatura bolognese. Scuola e botteghe. 1270-1340,* Bologna, 1981.

[46] La bibliografía ha puesto el acento sobre deudas y herencias entre la escultura y Giotto, en repetidas ocasiones, pero no creemos que sea una perspectiva agotada. En particular cuando deba explicarse lo giottesco, el entorno del mencionado artífice y la obra de sus colaboradores más cercanos. La existencia de una pintura abiertamente escultórica y contemporáneamente las precisiones sobre una escultura que juega a ser pintura en compuestos de luz-sombra, que también determinan volumen, son extremos de una combinación que nos parece fundamental a lo largo del primer Trecento. En lo catalán tenemos el caso conocido gracias a los documentos de un Cascalls «ymaginator» que fue pintor. Dichas interrelaciones entre pintura y escultura son básicas, en cualquiera de los casos, cuando se trata de comprender el desarrollo del espacio-profundidad y la asimilación en superficie del volumen de la figura. Tal vez compartan protagonismos con ese «alejamiento estético de la naturaleza» visto como «alejamiento que se mueve en dirección a ella» (vid. ADORNO, T. W., *Teoría estética,* Madrid, 1980, pág. 362) en una provocación que renueva su artificio y sus paradojas de la una a la otra.

[47] Al menos no todo «italianismo» de la primera mitad nace estrictamente de su «taller» (vid. el retablo de S. Silvestre de Montmajor, del que sólo tenemos constancia fotográfica: MAS, serie G/A, núm. 4219, o dos tablas polémicas desde un principio, la que todavía conserva el Museo de Vic, dedicada a S. Bernardo, y aquella otra que perdida originó un «Maestro de la Coronación de Bellpuig, en BOSKOVITS, M., *op. cit.*). Si además hay que definir lo propio de Ferrer Bassa no pueden disolverse sus esquemas describiendo genéricamente las huellas de un taller que, en definitiva, sugiere la idea de una «esperienza composita». F. Bologna la intuía en el ciclo de Pedralbes, ahora podrá analizarse en un mayor número de apartados.

[48] Es un uso de la imagen distinto al que se desvela en Gioto cuando utiliza un modelo arquitectónico o un fondo escenográfico idéntico, semejante, para encuadres temáticos lejanos entre sí (vid. CRISTIANI, M. L., *op. cit.,* pág. 56, figs. 17-19), aunque pueda tratarse de dos fases de un acontecimiento común.

tema original recordaremos casos de interés dentro de la pintura catalana, de manera que éstos se hacen específicos de ella [49]. En otras ocasiones, habrá que analizar los ecos de un «espacio» narrado que es factible derive en arquitectura supeditada a las necesidades de los estadios de una sucesión. Esta dinámica no tiene por qué restringirse para lo hagiográfico o en ciertos «exempla» [50], tampoco en los talleres de nuestro segundo período. Ello teniendo en cuenta que las ubicaciones clásicas de la anunciación, la natividad, la presentación en el templo…, ganan para sí contextos que aún sufriendo cambios parciales, apoyan de modo incondicional el reconocimiento de los temas [51]. El concepto de un «espacio aplicado» podría traerse a colación, reteniendo asimismo lo que arquitectura y paisaje dan desde y para el argumento pictórico. Entonces, una vez definidos los recursos desiguales entre unas y otras etapas, estaremos en condiciones de demandar, lógicamente, por las causas de una serie de transiciones que, en el caso presente, tienden a la producción y diseño de lugares estables para cada asunto.

Se ha alterado el sentido de una experimentación no unificada o de las investigaciones de un ejercicio pictórico cerrado sobre la línea, añadimos que no irremediablemente fija, de la Peste Negra. Aunque no se pretenda quitarle importancia. A lo dicho de antemano sumaremos una coordenada más: la que hace verosímil equiparar calidades de italianismo entre aquello que genera Cataluña y las obras de una Toscana que profundiza ya en la segunda mitad del XIV. Independientemente de que ambos mundos se refieran y estudien las resultantes de la primera, o no lo hagan. Alguien podría aducir que el modelo primigenio se entendiera mal, o se aplicara a medias, desvirtuando el sentido de las obras que hoy aparecen en la «vanguardia» de la época. Pero, de introducirnos en tal terreno, siempre estaremos ante problemáticas que hacen del tipo «ideal» metas inalcanzadas por lo que únicamente va a ser capaz de aproximaciones al modelo preexistente. Por tanto, no es éste el curso que escogeremos. Los engarces y las diferencias entre lo que reconocemos en un hacer «escuela» desde Italia (esa zona privilegiada para la pintura antes de la Peste del 1348 y derivados) y los pasos más bien oscuros de lo que se pretende escuela de italianismos «catalanizados», no perfilada por entero todavía entre 1350 y 1370, son el desarrollo que hay que recuperar, hasta donde seamos capaces sin ocultar complejidades o aspectos desasistidos. Sin presentarlo todo como una realidad cerrada en la que cada pieza viene a cuadrar con nuestras intuiciones. En consecuencia, habrá que dar realce a esos años donde todavía muchas de las facetas de la pintura trescentista aparecen confusas, años en que en ningún caso creemos incomunicados del quehacer artístico italiano y ello aunque ya se esté en condiciones de preparar una «nueva» respuesta original al mismo [52]. Las explicaciones que deban darse a los cambios de opción, es manifiesto, no se agotarán en discursos con una entrada única; sin duda habrá que detenerse en el detalle y admitir la poética de un autor concreto y de su taller.

El retablo de san Marcos, conservado en la Catedral de Manresa, es una de las piezas más conflictivas del período [53], contiene resortes excelentes sobre los que proyectar interrogantes, también cuando el sujeto de interés es el tema espacial y las formas de narrar en tres dimensiones sobre una superficie plana. No sólo el autor de la obra es pro-

[49] Remitimos al tema de una resurrección de Cristo entrevista por la Virgen (n. 31) y que original respecto a lo italiano, permite el estudio de un contexto que es solución a las necesidades de una iconografía peculiar, obligada por el emplazamiento condicionado de María.

[50] Analicemos, por ejemplo, el episodio de liberación de Galcerán de Pinós en el retablo de San Esteban de Gualter. La arquitectura a nuestra derecha puede dar idea de esa componente narrada que se implica en la «descripción» manipulada del espacio.

[51] Es el espacio de los temas más que el de las figuras o el de personajes con autonomía. Vid. n. 48.

[52] Hay que advertir que las respuestas «originales» se dan asimismo dentro de la propia Italia. Todo depende del sistema pictórico o de la escuela que se anuncie «modélica». La personalidad de las distintas «escuelas» trescentistas es asunto debatido desde la óptica italiana, un asunto amplio y polémico que no pasa desapercibido.

[53] En realidad lo es su autoría. Las atribuciones factibles oscilan de Arnau Bassa (Arnau de la Pena —?—) a Ramón Destorrents. Ahora (N. Dalmases y A. José) se cifra colaboración entre Ferrer y Arnau Bassa. A nuestro juicio tenemos entre manos la obra de un solo pintor, pensar que dos implica la anulación de caracteres distintivos del uno al otro, lo que no parece recomendable para los Bassa. Especialmente si después vamos a otorgarles «complejos» como el Políptico Morgan o el Salterio de París, pasando por el Libro de Horas de María de Navarra. El último no en exclusiva.

blema, asimismo debieran serlo la factura y sistemas de composición que de él son característicos. En el retablo de S. Marcos se pueden detectar transformaciones en la relación de hechos concretados sobre el soporte. Comparémoslo con la pintura italianizante que se antoja precedente y que se realiza en tabla [54]. Siempre limitados a la óptica parcial que hemos elegido, podremos ver cómo el autor interrelaciona en sus arquitecturas, la más de las veces, espacios diversos, pero sin una ruptura realista entre ellos; aparecen contiguos, pero en su escena se está hablando al espectador en tiempos distintos, relativos a acciones imposibles si se pretenden simultáneas. Además nada hay que conecte con la creación de un espacio que se expande desde el volumen de cada cuerpo, compulsando la presencia de bloques que ópticamente van distribuyendo las demarcaciones. No existe densidad «realista» [55] entre personajes y decorados, y con ello, lo que se pretende decir, es que no se anudan ambas instancias en un marco compuesto para que la fusión se produzca «escultóricamente».

Tampoco localizamos con frecuencia el instante aislado porque las leyes que juegan a codificarlo no han sido purificadas en la pieza dedicada a Marcos, hasta el punto de que existía unidad de tiempo, lugar y acción. No obstante, no se han reproducido personajes viviendo distintos momentos en la continuidad de un paisaje o un habitáculo [56]. Se intentó mediar entre ellos de forma bastante peculiar. Descubrimos diferencias en el «lugar» (véase el juego entre interiores y exteriores) sin romper con la comunidad de espacio entre distintos marcos de desplazamiento diacrónico. En ocasiones, aun cuando los tipos sean factores que conducen a Siena, a lo que quizá se tiene por propio de lo sienés, no tenemos aquí la misma coordinación espacial entre tiempo y figuración. El Maestro de San Marcos utiliza soluciones que tienen que ver con las escenificaciones sienesas, sin embargo su presentación carece de la coherencia que se propone en algunas obras atribuidas a Simone Martini (recuérdese el retablo de Beato Agostino Novello) o a los Lorenzetti (pensemos por ejemplo en las tablas historiadoras de la Sala del Trecento sienés, en los Uffizi).

La línea lorenzettiana se pierde, así entre los Serra poco llegará a restar de la escuela sienesa más cercana al florentinismo; en el cambio de rumbo se potenciarán averiguaciones con raíz en Duccio y Simone. No podemos evitar la mención de las escuelas de ambos en contacto con la producción catalana. En el retablo de San Marcos parece iniciarse en la pintura sobre tabla el proceso de alejamiento de lo que había sido condicionante en la penetración y toma de contacto con sistemas que quedaban resumidos en centros, o en un centro, seguramente irrepetible, como fuera Asís, ya que en ningún momento debe considerarse que lo reducimos todo a la Toscana geográfica, ni tan siquiera a sus derivaciones.

En Cataluña, no se adoptó plenamente la noción que había monumentalizado el Trecento italiano para el espacio plano hecho tridimensión, ni la pintura va a conducir la proporción espacial a lo que sería ajuste, no ya a las exigencias del retablo, o la abstracción de un mensaje, sino al hombre como ser que construye y modifica cualquier emplazamiento. Tampoco en Italia fue éste un proceso simple y sin involuciones. La dinámica del se-

[54] Pues se trata de escenas dedicadas a un Santo el cotejo tal vez sea aceptable en relación con una temática similar. Aunque el políptico Morgan o el tríptico Baltimore no le ofrezcan, sí tenemos un enmarcamiento hagiográfico en las tablas de S. ESTEBAN (MAC y Colección Torelló), conectadas estrechamente con el políptico. La diferencia en el tratamiento de la concepción espacio-tiempo resultará clara, introduciendo distancias entre el «Maestro de S. Marcos» y el de Esteban, comprobables a otros niveles y pese a la proximidad entre ambos. En un apartado distinto vid. MOJMIR S. FRINTA, *Evidence of The italian influence on catalan panel painting of the fourteenth century,* en «Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte», Granada, 1973, págs. 361-73, tabla de la pág. 366, donde descubrir «concordancias», pero asimismo disparidades.

[55] Tenemos conciencia de la ambigüedad de los términos que ahora se utilizan, de su valor relativo. Las aperturas a lo real o a lo «verdadero» pueden darse desde terrenos y enfoques desiguales, vid. GRABAR, A., *Plotin et les origines de l'Esthetique Médiévale,* en «Cahiers Archéologiques», vol. I, 1945, págs. 15 y sigs. y PANOFSKY, E., *La perspectiva como …, op. cit.,* págs. 34 y sigs. Un espacio concreto, «finito», y un espacio infinito organizarían nuevas valoraciones de la superficie pintada.

[56] Vid. el caso contrario en una tabla que perteneciera a la colección Bosch-Catarineu (colección Muñoz) concedida a los Serra y donde se representa la liberación de San Pedro. Interés notable tiene la predela dedicada a S. Onofre (fondos del Museo de la Catedral de Barcelona) en lo que atañe a la coordinación ininterrumpida de emplazamientos e instantes de la historia.

gundo Trecento sería la prueba. Hacia las últimas décadas del siglo la tónica general conduce a un punto en que las figuras tienden a ahogar, a sustituir el espacio que una vez compuso su entorno. Aquí se ciñen a la arquitectura como a un molde del que no se entra ni se sale, o bien se expanden sobre la superficie que ya sólo parcialmente buscan reconquistar [57].

La claridad en la concepción del espacio y la vocación hacia una libertad siempre relativa, de los actores de cada drama, había sido en Italia bastante mayor ya desde un principio. Con todo, la segunda mitad del XIV no se reserva la proyección profundizada de las experiencias de Giotto o Maso… Millard Meiss se preocupó por tales rupturas en la Toscana integrando en ellas los conflictos originados en la confrontación de un efecto «spazioso» a las tensiones de superficie. Después de culminada la crisis del XIV las acciones se bloquean. Nos habla el mismo autor de un paso de lo narrativo a lo ritual, que transforma la pintura florentina y sienesa. En Cataluña, a éstas alturas, se habían consultado de modo bastante preciso las «vanguardias» dentro de lo «italiano», no sólo la toscana. Sobre todo en miniatura se habían alcanzado cotas originales con un interés al margen de sus dependencias. Pero si la finalidad era abandonar estadios de tanteo [58] y afirmar escuela, cubriendo a todos los niveles el curso de los encargos, el nuevo sistema debía asimilarse hasta producir soluciones competitivas en las que se cubrirán exigencias no previstas desde Italia. Poco a poco la demanda del Lineal se diluye; con el tiempo perderemos la evidencia de su trayecto en las escuelas principales y es entonces cuando cobra auge el formato de una pintura distinta, emprendedora, que va a atreverse a dar imágenes de lo que se demanda en Cataluña (de forma generalizada), sin prescindir de una tradición, vista ahora como italianismo. Tradición que, sin embargo, contemporáneamente está reestructurando sus modelos.

Rosa Alcoy
Universidad de Barcelona

[57] No hemos analizado aquí problemáticas dependientes del Gótico Internacional, sin embargo es un aspecto de máxima importancia sobre el que no se abandonaría el parámetro italiano. Vid. el Catálogo *L'Art européen vers 1400,* Viena, 1962 y BIROLLI, Z. *sviluppi regionali e Gotico Internazionale,* en «L'Arte», 1972, págs. 137-162, o los trabajos de M. Meiss relativos al marco francés.

[58] No nos referimos evidentemente al plano «artístico», en que de existir se transforma a veces en experimentación, sino los que determinan prolongaciones de una serie de modos mientras otros dejan de tener resonancia y puede entreverse la fijación de nuevas facturas. Lo superfluo y lo esencial de una escena orientados sobre el contexto vendrían a escindir tentativas y conquistas a lo largo del XIV, en una dialéctica que hemos buscado insinuar atravesada por formas distintas de comunicar el espacio y en consecuencia también las ideas. En función de una dialéctica y una poesía del espacio vid. BACHELARD, Gaston, *La poètique de l'espace,* París, 1983 (1957).

Les torres rodones de guaita en la Catalunya Occidental (s. X-XI). Una hipòtesi sobre el seu origen

FRANCESC FITÉ I LLEVOT

Hem escollit aquest tema, per presentar-lo en aquest congrés, per dos motius ben diferents. Primerament per ésser una expressió arquitectònica capdavantera dins el marc de l'Europa Occidental, amb uns trets d'originalitat prou remarcables; en segon lloc pels problemes que planteja, encara avui, el seu origen i la seva tipificació.

L'interès que va prenent cada cop més l'estudi de les torres i els castells en general, ha conduït a un major coneixement de la seva formació i evolució al llarg de l'Edat Mitjana, sense que, per això, s'hagin esclarit tots els problemes relatius a la seva aparició. Mentre les investigacions documentals porten llargs anys de recopilació de dades, els treballs arqueológics, essencials per completar aquesta informació escrita, són molt més recents. A Catalunya i la península ibèrica en general tot just s'han esmerçat. A la resta d'Europa, en canvi, porten ja anys. Això, encara que sigui un avantatge pels nostres estudis, doncs ens permeten fer comparances amb els castells d'altres països, cal anar amb cura i tenir en compte la situació especial que li confereix a la península el contacte amb el mon musulmà.

Tal com anunciem en el títol, nosaltres contemplarem el tema de les torres rodones, les anomenades «torres de moro» per la gent del país, des de l'àrea estricta de les terres de Ponent, que abarca l'Alta Noguera, el Pallars Jussà i la Baixa Ribagorá; l'àrea que nosaltes estem investigant.

Tradicionalment, hom situa aquest tipus de torres en un període de temps que abasta de la segona meitat del segle deu fins al segon o tercer quart del segle onze [1]. Període de temps que assenyala la plena introducció del feudalisme, al qual va lligat el fenòmen casteller. La majoria d'autors coincideixen en situar l'increment de castells i torres dins el que es defineix, en l'evolució de l'hàbitat, com «encastellament», detectable des del s. IX i plenament establert en el X, quan el feudalisme progressava ràpidament [2].

A Catalunya l'aparició dels castells hom la relaciona amb el fenòmen de la frontera. Barral i Altet [3] enten el castell, com l'element per excel·lència de la reconquesta catalana. Sense voler insistir-hi, no oblidem que la formació de la Catalunya Medieval no és res més que la història d'un avenç de frontera, nevulosa en un principi, tal com la defineix Bonnassie [4], però que a finals del s. IX queda cla-

[1] ARAGUAS, Ph.: *Les Châteaux des marches de Catalogne et Ribagorce (950-110)* «Bulletin Monumental» 137 (1979) (resum de la seva tesi doctoral a la Universitat de Burdeus, sense publicar, sota el títol *Recherches sur les châteaux des marches de Catalogne et Ribagorce (850-110).*

RIU, M.: Apèndix del *Manual de arqueología medioeval* de M. de Boüard, Barcelona, 1977, págs. 449-450.

[2] REYNA PASTOR: Estudi preliminar de *Estructuras feudales y feudalismo en el mundo mediterráneo,* Barcelona, 1984, pág. 18.

POLI, J. P.; BOURMAZEL, E.: E*l cambio feudal (s. X al XII),* Barcelona, 1983, pág. 21.

CONTAMINE, Ph.: *La guerra en la Edad Media,* Barcelona, 1984, pág. 55.

[3] BARRAL I ALTET, X.: *L'Art pre-romànic a Catalunya (s. IX-X),* Barcelona, 1981, pág. 33.

[4] BONNASSIE, P.: *Catalunya mil anys enrera (s. X-XI),* Barcelona, 1971, I, págs. 106-109.

rament establerta, amb tot el que suposa de militarització per part de la població que l'habita, definida per Barral i Altet com de microsocietats [5]. Militarització que cal contemplar, no solament des de la vessant cristiana, sinò també de la musulmana [6]. Recordem, per les poques fonts islàmiques que han sobreviscut, que a finals del s. IX es fortifiquen ciutats importants com Balaguer o Lleida, fortaleses com Montsó i segurament es perfecciona el sistema defensiu de l'anomenada Frontera Superior d'Al-Àndalus [7].

Pel que s'escau en la línia de frontera cristiana, la majoria d'autors coincideixen en proposar un gran increment dels castells i les torres amb una doble finalitat defensiva i a la vegada colonitzadora, entenent cada castell o torre com unitat de colonització; teories en bona part fonamentades en la documentació conservada [8]. Sembla, que primer aparegué la torre fent aquestes funcions. El Dr. Riu [9] situa un tipus de torre de pedra, de planta quadrada, entorn al 830, erigida per a vigilància i protecció dels masos. Un tipus de torre que esdevindria d'ús corrent al segle deu i que hauria substituït les antigues torres circulars de fusta de les primeres generacions de repobladors d'època carolíngia [10]. Un tipus de torre, que abans d'acabar el segle, formaria part dels «castra» encimbellats en les muntanyes.

Dins d'aquest panorama, en la segona meitat del segle deu, faran la seva aparició de forma imprevista les torres circulars, objecte del nostre estudi, que seran les que predominaran fins la segona meitat del segle onzè. Una nova modalitat de torre, d'una gran qualitat, que s'imposarà per sobre de les quadrades esmentades, per la seva millor adequació a les funcions de guaita i defensa. Un tipus de torre que aviat destacarà per la superior qualitat de l'argamaça i escairat de l'aparell, que esdenvindrà més allargat. També perquè superarà en alçada, doncs, les quadrades, tot més posseïen dues plantes, amb la porta d'ingrés al primer pis [11].

Com dèiem fa uns moments, la seva aparició planteja el problema principal que volem abordar en aquesta ponència i que relacionem amb l'alt grau de perfecció d'execució, que les situa en un primer plànol en el marc de l'arquitectura militar europea, tal com anunciàvem. Fins al s. XIV-XV no seran d'ús corrent, com torres d'homenatge, en els castells senyorials europeus [12].

Indubtablement, la seva aparició respon a les funcions de frontera; lloc on se les troba situades, malgrat les dificultats que suposa la seva fixació, pels avenços i retrocessos que cristians i musulmans efectuaren [13]. Res és més esclaridor d'aquest fenòmen, que la transformació de certes torres circulars. Ens referim a les conegudes torres, de la segona meitat del s. X, d'Ardèvol, Vallferosa i Lloberola, als límits del Solsonès [14], la transformació de les quals es localitza a finals del segle deu, quan es basteixen les torres circulars de Ribes (Garraf) [15], Fals (Bages) i Coaner (Bages).

A totes elles s'els hi assigna, com a trets comuns, l'aparell groller unit amb argamaça, l'alçada d'un tres pisos, l'us d'arc ultrapassat en la porta d'ingrés, elevada a uns deu metres sobre el terra d'assentament, i l'us de finestres d'espitllera en els pisos intermitjos. Característiques que en bona part trobarem perfectament fixades en les torres del segle XI, que Araguas data entre 1025-1070 [16], on ja no hi serà present l'arc ultrapassat, que li serví a ell per incloure aquestes primeres torres dins l'anomenat art mossàrab. —La torre de Ribes fou datada per l'aparell, constituït per l'alternança de filades

[5] *Op. cit.,* pág. 35.

[6] LEWIS, A. R.: *Cataluña como frontera militar (870-1050)* «Anuario de Estudios Medievales», 5 (1968), pág. 21.

[7] EWERT, Chr.: *Hallazgos islámicos en Balaguer y la Aljaferia de Zaragoza* «Excavaciones arqueológicas de España», 97 (Madrid, 1979), pág. 89 i sigs.

[8] LEWIS, A. R.: *ob. cit.,* pág. 18.

BONNASSIE, P.: *ob. cit.* I, págs. 106-107.

ARAGUAS, Ph.: *ob. cit.,* págs. 205-206.

[9] RIUM: *Hàbitat, tècniques i economia rural* a «Història de Catalunya Salvat», II (1979), págs. 161-162. Del mateix autor: *Hipòtesi entorn dels origens del feudalisme a Catalunya* «Quaderns d'Estudis Medievals», 4 (1981), pág. 202.

[10] RIU, M.: *Probables huellas de los primeros castillos de la Catalunya carolíngia.* «Rev. San Jorge», 47 (1962), págs. 35-39.

[11] RIU, M.: *Hàbitat, tècniques…, ob. cit.* II, pág. 161.

[12] BROUARD, M.: de *ob. cit.,* pág. 130.

[13] LACARRA, J. M.: *Acerca de las fronteras en el Valle del Ebro (s. VIII-XII)* «Est. dedicados a J. González», Madrid, 1980, págs. 187-188.

ARAGUAS, Ph.: *ob. cit.,* pág. 205.

[14] *Ibid.,* pág. 209.

V.V.A.A. *Els castells Catalans,* vol. V, Barcelona, 1976, págs. 725-758.

[15] ADELL, J. A.; RIU, E.: *La torre de l'Alta Edad Mitjana de Ribes (Garraf)* «Quaderns d'Estudis Medievals», 2 (1980), págs. 87-93.

[16] ARAGUAS, Ph.: *ob. cit.,* pág. 212.

de carreus grans i de molt més minsos, de clara tradició tardo-romana [17].

Certament la datació exacta d'aquestes torres és difícil, doncs molts cops ni són mencionades explícitament en la documentació. Els estudis duts a terme per Araguas sobre 250 castells i torres, conservats en la frontera catalana i de la Baixa Rigagorça, no solventen pas el problema; manquen estudis arqueològics prou minuciosos per establir les tipologies d'argamaces, aparell, etc… Si amb l'etiqueta d'art mossàrab, Araguas resol la datació i encasellament d'aquestes primeres torres esmentades de planta circular datables entre 1020-1030, el grup següent al·ludit, que situa entre 1025-1070, l'inclou dins els constants del primer romànic mediterrà (llombard), i així cerca analogies entre les portades romàniques de certs temples catalans, com St. Pere de Casserres, i les d'algunes de les torres o castells que dins aquest periode estudia; també estableix comparances d'aparell. De fet planteja l'estudi globalment, entenent que aquestes torres van sempre acompanyades d'una capella i un nucli d'hàbitat, molts cops murat, ja des del període inicial. Pel que fa a l'Aragó i la Baixa Ribagorça, hom data les torres circulars existents, parellament amb la resta existent, dins la primera meitat del s. XI sobretot, i es valora principalment les aportacions llombardes; potser restant importància al paper de transmissor dels corrents mediterranis que Catalunya protagonitzà per a la Ribagorça [18].

Araguas [19] descriu aquests darrers castells com de la tercera generació. Els hi assigna com punts en comú, el model de construcció, l'estructura general de l'edifici i els detalls arquitectònics. Elements que tot seguit referirem, pel que fa a les torres, doncs ens permetran fer comparances amb les que aquí descriurem, en bona part ja estudiades. Hi afegirem, de passada, apreciacions d'altres autors.

Els murs es composen d'un cos de reble format per cascots de pedra, folrat per les dues cares amb aparell de revestiment solament escairat per la superfície visible, amb tècnica de desbastament per martell; mur macís que depassa el metre i mig a la base. Generalment s'empra la pedra calcària o de qualsevol altre tipus del país, d'una cantera propera a l'edifici en construcció. La decoració mural és totalment inexistent. L'alçada de la torer no supera els trenta metres. Un o varios pisos solien posseir sostre de bòveda o cúpula, especialmente en el primer nivell de l'edifici com a Almenara (Segarra), Alòs, Alsamora, Ametlla (Segarra), Boixadors… [20]. La porta s'obre generalment al primer nivell; per això es sol parlar de primer pis per l'estança de la porta. A més a més posseeixen dos o tres pisos rematats per un terrat, sembla que provist de merlets. Quant a l'us de matacans, tribunes i «propugnacula» de fusta existeixen dubtes, acceptant-se gairabé com segur l'us dels «propugnacula».

Certs forats, regularment disposats en el cim dels murs, així com sota el llindar de la porta, permeten suposar l'us d'aquests elements, que a manera de troneres o voladissos sortints completarien la fesonomia d'aquestes torres [21]. Generalment apareixeran sempre isolades durant aquest període, encara que s'hi basteixin construccions al seu entorn; Araguas cita casos fins i tot d'us de muralles, delimitant nuclis d'hàbitat, que deixen fora dels recintes les torres, com Loarre (quadrada), Abizando o Cas. Al costat de cada torre hi situa també una capella, que creu útil per a l'estudi seu, doncs permet establir comparances amb aquesta arquitectura religiosa, més ben coneguda i fàcil de datar, sobretot es fixa i fa comparances amb les tipologies d'aparell i els tipus d'obertures i dovellats [22]. Adverteix, per exemple, sobre el tipus de portada dovellada folrada en l'extradós per lloses planes, pròpia del primer romànic, hereva de la tradició del maó, que es reemprèn ja en el pre-romànic a Espanya, Itàlia i França. Entre els exemples, esmenta la portada de la muralla del castell de Mur i les portades de les torres de Boixadors (Anoia) i Ametlla (Segarra). Un altre element polèmic, per no existir vestigis, tracta de com es teularien aquestes torres. L'acceptat és un embigat cònic cubert per teules,

[17] Un tipus d'aparell estudiat a la torre de les Corts per: PAGÉS, M.: *La torre de les Corts* «Quaderns d'Estudis Medievals», 3 (1981), págs. 155-159.

[18] ESTEBAN LORENTE, J. F.; GALTIER MARTÍ, F.; GARCÍA GUATAS, M.: *El nacimiento del arte románico en Aragón,* Zaragoza, 1982, págs. 90-91.

[19] ARAGUAS, Ph.: *ob. cit.,* pág. 212.

[20] *Ibid.,* pág. 213.

[21] *Ibid.,* pág. 213. També ofereixen reconstruccions ideals els autors citats del *Nacimiento del arte románico en Aragón,* per exemple de la torre de Fantova a la plana 57.

[22] ARAGUAS, Ph.: *ob. cit.,* págs. 212 i 214.

lloses o branques amb fang [23]. La forma usual d'accedir-hi seria l'escala de fusta, fixa al cos cortint, també de fusta [24], tal com es pot veure encara en algunes portes elevades d'alguns monestirs del Sinaí. En temps insegurs potser s'empraria més usualment l'escala de corda; sobretot en torres amb portes per sobre dels set metres.

Assenyalades les característiques generals, anem tot seguit a parlar més concretament de les nostres torres, que sumen unes setze en total, a les quals caldria afegir-ne encara algunes més amb vestigis molt més sumaris, que interessen sobretot per reconstruir les línies de frontera. La seva distribució corre paral·lela a la carena del Montsec, que amb les seves estribacions delimita perfectament les àrees planes de les de muntanya. De fet, una estreta faixa de l'alta Noguera i de la Baixa Ribagorça, així com de la part més meridional del Pallars Jussà, eren zones intermitges de frontera entre els estats cristians i el mon islàmic; el que s'anomenaria terra de ningún. D'aquesta faisó, les torres se sumen, juntament amb els castells, a les defenses naturals del relleu, estructurant el control de tots aquells indrets de fàcil accés. Torres com les de Muntanya, Alòs, Alsamora, Girveta o Comiols se situen a les vessants de barrancs o congostos, mentre altres s'aixequen sobre turons o escarpats, per a controlar zones més àmplies; és el cas de les torres de Cas, el Caragol (Dàdila) o Viacamp; així i tot, totes cerquen llocs especialment enlairats, des d'on efectuar una bona guaita. Es tradició entre la gent del país, que efectuaven una funció de torres de senyals, com si es tractés d'una forma de telegrafia visual.

Nosaltres estem convençuts que aquestes torres existien com punts avançats de castells, als quals avisaven en cas de perill mitjançant senyals i que amb aquesta finalitat foren una bona part concevudes, a més a més d'assenyalar els límits d'una ampla frontera. La forma circular, poc apta per a vivenda, és la més idònia per aquestes funcions, a la vegada que també era més fàcil de defensar en cas d'atac. La seva disposició estava pensada igualment per a defensa passiva; la guaita havia d'efectuar-se des del cim de la torre. Així, a una funció essencial de guaita s'hi afegia una altra funció defensiva. Com hem vist per la descripció, la distribució interna estava concevuda per allotjament d'una petita guarnició, la qual podia resistir durant cert temps els setges, ja que comptava amb magatzem de queviures.

Xavier Sitges [25] analitza el sistema defensiu de Castellar (Segarra) segons aquestes premises, situant la torre rodona de Guàrdia Pilosa en un vèrtex avançat del terme del castell, amb una clara funció de guaita. El sistema no el creiem exclusivament cristià i segurament és fruit d'èpoques anteriors. Pel que fa a la zona de l'Alta Noguera, nosaltres concebim una xarxa de castells, alguns de clara ascendència àrab com el de Llorens, Castelló de Farfanya, Os o Camarasa, i de torres en connexió amb el Balaguer islàmic, semblant a l'esmentat. La toponímia i nombroses torres, moltes enderrocades i altres exposades aquí, ho testimonien encara. A més a més existeix una documentació que ho confirma.

Aquesta estructura defensiva seguia existint a principis del s. XV. Tenim testimonis documentals que ho il·lustren. Un d'ells és el judici encetat per Ferran d'Antequera contra el comte d'Urgell Jaume el Dissortat, després de derrotar-lo en el setge de Balaguer i empresonar-lo. El judici es dugués a terme a la Zuda de Lleida el 15 de Novembre de 1413. Defensant-se d'una de les acusacions que el rei li formulava, el comte explicà al rei que a la nit uns llocs feien senyals als altres amb foc, que era cosa ordinària per avisar amb rapidesa en aquella contrada (l'Alta Noguera) [26]. També sobre el gran nombre de torres que hi havia en aquesta contrada, tenim el testimoni que ens dona Monfar [27]. Fa referència a la guerra encetada pels comtes de Foix a la mort de Pere el Cerimoniós, i explica com el vexcountat d'Àger no fou invadit pels gascons, grà-

[23] Entre ells citem BOLÓS, M.: *La torre rodona de pedra del veïnat del Fusteret del municipi de Súria-Bages.* «Quaderns d'Estudis Medievals», 7 (1982), págs. 440-441.

[24] D'una forma com queda manifesta, per exemple, en les reconstruccions ideals detentades pels autors de l'esmentat llibre del neixement de l'Art romànic a Aragó, planes 57, 61.

[25] SITJES, X.: *El sistema defensiu de Castellar a principis del s. XI* «Miscel·lània d'Estudis Bagencs», 2 (1982), págs. 153-157.

Un sistema defensiu semblant existia a València en època islàmica, en el moment de la seva conquesta per Jaume I. En la seva Crònica es parla de torres de guarda i guaita als voltants de la ciutat de València. SOLDEVILA, F.: *Les quatre grans cròniques,* Barcelona, 1983, Crònica de Jaume I, paràgraf 196, pág. 86.

[26] MONFAR, II, pág. 544.

[27] *Ibid.* II, págs. 237-238.

cies a la duresa del terreny i al gran nombre de torres que hi havia.

Des dels inicis del s. XI, la frontera esmentada de la Catalunya Occidental, havia esdevingut una de les zones més fortificades, tant per la banda cristiana com, segurament, per la islàmica. El grau de militarització de la societat del s. XI supera la d'èpoques anteriors i hom pot detectar-la arreu d'Europa; en major grau a la nostra terra. Allí confluïen els límits canviables dels regnes de tàifes de Lleida i Saragossa i dels comtats catalans del Pallars Jussà, Urgell i Barcelona. Un personatge clau dins del món cristià, serà qui organitzarà la frontera cristiana, creant un petit estat semi-independent, situat en l'esmentada zona de ningú, la capitalitat del qual serà Àger; ens referim al cavaller urgellenc Arnau Mir de Tost [28]. Tota una munió de castells i torres s'aixecaran, durant aquest segle, en aquesta zona que delimita la conca d'Artesa, la Vall d'Àger, la Conca de Tremp i la Baixa Ribagorça, en bona part fets aixecar per ell o detentats per cavallers feudataris seus, amb pacte de bastir torres o castells. Durant el s. XI és la zona on s'hi concentra el major esforç conqueridor dels comtats catalans. Després de la divisió del regne de Saragossa (1046-1047), a la mort de Sulaymen Ben Hud, els prínceps cristians aprofitaran la feblesa dels reietons de Lleida i Saragossa per imposar-se [29]. Primerament a través del sistema de pariatge, la millor font financera per a la construcció dels castells i torres; posteriorment per la dominació militar.

Aquestes torres, exceptuant algun cas, posseeixen cúpules rebaixades, com les trobem també en altres indrets [30], cubrint el primer nivell o planta baixa. El seu diàmetre interior, en la base, no depassa als quatre metres i el gruix dels murs se situa entre els dos i tres metres. Generalment posseeien tres pisos i la planta baixa esmentada. La porta d'ingrés segueix estant en el primer pis i al primer nivell solament s'hi pot accedir per l'interior, on Araguas proposa la col·locació d'una cisterna [31]. Nosaltres, pel que hem pogut veure, dissentim. Creiem més versemblant que fos zona de magatzem. Les obertures són escasses, generalment inexistents en el primer nivell, d'espitllera en el primer i segon pis i més nombroses, i de major llum alguns cops, en el tercer pis, quan aquest existeix diferenciat del terrat superior, com seria el cas d'Alçamora o Viacamp. Generalment el mur es va aminsant gradualment d'un pis a l'altre, deixant un relleix d'uns vint o quaranta centímetres per recolzar el sostre d'embigat. D'un pis a l'altre s'hi accediria per escales de fusa. L'amplada de la porta no depassa el metre i l'arc de mig punt sol estar dovellat.

Mentre algunes d'elles ocupen llocs de frontera situats en zones conquerides pels cristians abans del 1030, com Alòs, Comiols, la Torre del Caragol (Dàdila), St. Miquel de la Vall, altres se situen en zones que foren de dominació cristiana en la dècada de 1040-1050, com Viacamp, Falcs, Girveta, Mur, Alçamora i La Baronia de St. Hoïsme, quedant per la banda de la Vall d'Àger, les torres de Cas, Fontdepou i la torre de Millà (Masos), situades en una línia de frontera que no queda fixada abans del 1057. I no obstant, si ens atenim a les tipologies d'aparell i característiques formals, les hauriem de datar en períodes distints als què acabem d'exposar, basant-nos en la documentació existent, impossible de detallar aquí [32]. Per exemple, la torre de Millà presenta, fins a certa alçada, un aparell clarament atansat a les torres de finals del s. X, quan la zona era clarament de dominació islàmica. Torres com les de Falcs, Comiols, Alós o St. Miquel de la Vall presenten també un tipus d'aparell molt més rústec que el que apareix a Cas, al Baronia de St. Oïsme, Fontdepou o Viacamp, que és el que més s'atança als aparells considerats

[28] Sobre aquest cavaller podeu veure el recull que hem fet de la seva biografia, documental i bibliogràfica al Cap. V del nostre llibre *Reculls d'història de la Vila d'Àger,* Àger, 1985.

ARAGUAS, Ph.: *Les chateaux d'Arnau Mir de Tost. Formation d'un gran domaine féodal en Catalogue au milieu du XIe. siècle,* París, 1983. «Actes du 106e. Congrès National des societés savantes de Perpignan del 1981» (documentalment es basa totalment en els articles publicats per P. Sanahuja a la revista Ilerda, sobre Arnau Mir de Tost).

[29] LLADONOSA, J.: *Història de la ciutat de Lleida,* Barcelona, 1980, págs. 28-30.

BONNASSIE, P.: *ob. cit.* I, págs. 309-310.

SOBREQUÉS, S.: *Els grans comtes de Barcelona,* Barcelona, 1970, pág. 69.

[30] Aquest tipus de falsa cúpula, amb una obertura al centre, conegut en les fortificacions musulmanes també, és el tipic de les nostres terres.

[31] *Ob. cit.,* pág. 64; també a *Châteaux des marches…,* pág. 212.

[32] Molta d'ella exposada per SANAHUJA, P.: *Historia de la Villa de Ager,* Poblet, 1961, i en el nostre llibre esmentat.

com del s. XI. Cal destacar que es tracta d'un tipus d'aparell amb filades de carreus allargats que no depassen els vint centímetres d'amplada per quinze d'alçada, alternant amb carreus més quadrats de tant en tant, disposats verticalment, que alternen a la vegada de forma irregular amb filades de carreus més minços, de caracteristiques semblants, la pervivència del quai és encara ben viva al s. XII. Una tipologia d'aparell que evoca tradicions mediterrànies, que no necessàriament cal anar a cercar al Nord d'Itàlia o altres indrets. Podria haver sobreviscut perfectament dins l'Espanya islàmica i adquirir la tipologia coneguda. Si els antecedents són el maó i la seva técnica, també el mon musulmà heretà aquest tipus d'arquitectura, que segurament traduí després en pedra.

Entenem que es delicat i difícil recolzar la hipòtesi sobre l'origen musulmà de les torres rodones de guaita, quan no existeix una documentació adequada i uns treballs arqueològics suficients sobre arquitectura peninsular islàmica de castells, els quals permetin establir diferències entre l'àrea cristiana i islàmica, si és que existeixen grans diferències entre ambdues arquitectures. El mateix Araguas, respecte als castells [33], es pregunta quina connexió pot haver-hi entre les torres rectangulars (Dojons dels castells del S. W. de França o els similars catalans de Montboí i Gelida i la torre d'Aljaferia de Saragossa). Eslava Galan [34] està convençut que foren els musulmans els primers en construir castells a la península, inspirant-se en models bizantins. Castells com el de Gormaz o de Baños de la Encina (Jaén), situats en zona de frontera, els quals a través del mon hispànic i per altres rutes, com les croades, arribarien arreu d'Europa i inspirarien la seva arquitectura militar. Hipòtesi discutible des del punt de vista dels especialistes europeus [35].

P. Bonnassie ha destacat amb molt encert la política d'atansament a l'islam que sempre practicaren els comtes catalans [36]. Una política, que com sabem, donaria els seus millors fruits, tan des del punt de vista econòmic, com del cultural. Recordem el brillantíssim «scriptorium» de Poblet o els capitells definits com de califals o el mateix us d'arcs ultrapassats, que més que considerar-se mossàrabs hom els considera també d'origen califal [37]. Certament no s'ha calibrat prou la trascendència, que per la Catalunya naixent d'aquell moment, tingué la cultura àrab i segurament també la mateixa arquitectura. Araguas [38], des d'una postura compromesa amb el mon europeu, defineix Catalunya com un centre de creació, magatzem d'influències entre el mon islàmic i cristià, entre el mon mediterrà i l'Atlàntic.

No voldriem cloure aquesta ponència, sense fer esment a una torre estudiada des d'antuvi, polèmica, que nosaltres situem en el mateix grup de les que incloïem dins del s. XI i la tipologia de la qual hom pot estudiar al llarg de bona part de la frontera. Ens referim al conegut Pilar d'Almenara. Com cap altra, ens il·lustra de la funció essencial que complien aquestes torres. El seu topònim, d'origen islàmic, etimològicament significa llumenera i per extensió talaia o far (lloc des d'on es feien senyals amb foc) [39]. No es aquest l'únic cas que s'ha conservat; en coneixem d'altres. Prop de Sta. Coloma de Queralt, en una antiga zona de frontera, s'hi troba Almenara d'Aguiló; dins del terme d'Almenar, de la mateixa arrel, Almenara la Vella [40]; al S.E. de Castelló es conserva un poble d'origen islàmic, estudiat per P. Guichard [41], que s'anomena també Almenara.

Pleyan de Porta [42] ja argumentà la filiació islámica de torre de senyals per aquest Pilar

[33] ARAGUAS, Ph.: *ob. cit.,* pág. 211.

[34] ESLAVA GALÁN, J.: *Murallas y castillos* «Historia y Vida», 181 (1 abril 1983), págs. 53-67.

(La seva tesi doctoral tracta sobre arquitectura militar islàmica espanyola medieval).

[35] Entre ells Boüard, que no creu en influències directes del Pròxim Orient per a la formació dels castells europeus. Opina que els coneixements de Vitrubi i Vegeci podien haver conduit al descubriment dels mateixos elements, propis dels castells orientals, que es troben després en els europeus, *ob. cit.,* pág. 147.

[36] BONNASSIE, P.: *ob. cit.* I, págs. 298-299 i 333-334.

[37] BARRAL I ALTET, X.: *ob. cit.,* págs. 94 y 115-118.

[38] *Ob. cit.,* pág. 222.

[39] Diccion. Moll-Alcover vol. I.

[40] LLADONOSA, J.: *Història de Lleida,* Lleida, 1971, vol. I, págs. 15 i 214.

[41] GUICHARD, P.: *El problema de la existencia de estructuras de tipo feudal en la sociedad de Al-Andalus* en l'obra *Estructuras feudales y feudalismo…, esmentada,* págs. 122-123.

[42] *Album històric pintoresch y monumental: Lleyda y sa província,* Lleida, 1880, pág. 12.

d'Almenara, el qual seria reaprofitat pels cristians amb el mateix us. Pita Mercé, que és de la mateixa opinió, el situa a l'antiga contrada àrab de la «Siyya», en un lloc que almenys era poblat des d'època visigòtica [43]. Un document publicat pel Dr. J. Font i Rius [44] és el causant de la polèmica que esmentem. Es tracta d'una donació d'un alou, feta per Ermengol IV i la seva muller Llúcia, a un grup de famílies «infra fines marchiarum vel in termine de Almenara», en el qual els comtes deien reservar-se els delmes i primícies per a construir-hi un castell.

Si hem volgut insistir sobre aquesta filiació possible islàmica de les nostres torres rodones, és perquè estem convençuts que el contacte amb la superior cultura àrab fou motiu, entre altres coses, que a Catalunya s'hi construís possiblement els millors castells d'Europa d'aquell moment, com ho afirma el mateix Araguas, dins dels quals cal incloure les nostres terres. Cada cop més existeix una major tendència a cercar dins del propi marc els orígens i explicació de molts dels fenòmens culturals, sense negar per això les influències foranes, que en altres èpoques s'havien supravalorat. Tampoc, fins fa pocs anys, s'havia tingut una consciència prou clara de la cultura islàmica dins la península, que al cap i a la fi havia esdevingut tan hispànica com qualsevol altra dels petits regnes cristians, més encara si tenim en compte les influències que la cultura hispano-romana, pervinent durant el període visigot, tingúe en el moment de la invasió peninsular. Influències que no solament es donen en un sentit. També el feudalisme influiria en el mom àrab [45].

No volem aquí afirmar que les torres rodones presentades siguin islàmiques; solament hem volgut posar en qüestionament un tema que a nosaltres ens preocupa i que pensem seguir estudiant. Del que gairebé no dubtem, però, és que el model d'aquest tipus de torre cal cercar-lo dins el mon islàmic, segurament en la mateixa zona de frontera, per motius ben raonables. Primerament, per tal com hem vist que l'arquitectura de pedra no es practicava des de feia alguns segles en les nostres terres, i malgrat existir models tardo-romans i fins ibèrics de torres rodones, la seva aparició sobtada després d'aquells primers assaigs en fusta o en pedra unida amb fang, no justificarien la bona qualitat de llurs models des dels primers exemples que coneixem. Com diguerem, sorpren la perfecció d'aquestes torres tipificades, segons un model establert, que creiem ens conduiria a cercar una continuïtat arquitectònica de les tradicions baix romanes, les quals solament pugueren ésser factibles en una societat prou desenvolupada i hereva de les tradicions mediterrànies com fou l'àrab, que concebé Al-Àndalus defensada per tres línies de frontera des d'un bon principi, tendents a un perfeccionament del sistema estructural i defensiu d'aquestes fronteres, el qual hauria pogut ésser aprofitat perfectament pels cristians en la zona Nord. Cal cercar paral·lelismes entre els sistemes defensius de les tres àrees de frontera i veura si existeixen models de torre rodones suficients i equiparables als catalans, si els castells i torres creen un sistema semblant de xarxa de defensa i custòdia. Aquí no ho podem abordar, però seria segurament fructífer i fins potser apareixerien, en àrees del centre o Andalusia, antecedents de les nostres terres, ja que com hem vist, la frontera superior no es comença a fortificar fins al s. IX-X, rebent la seva estructuració com a tal en el període califal. Ara per ara, però, les torres catalanes segueixen essent les més imponents d'aqueixa època i també les més nombroses.

Estem igualment convençuts, que és un tipus de torre pensada com element aïllat, disposada essencialment per la guaita, que deixa de construir-se quan la zona de la seva ubicació deixa d'ésser zona de frontera. Se seguirà, certament, emprant les existents, però seran ben poques les que es construiran. Tenim exemples aïllats del s. XII, com la torre rodona de Castellnou del Sió (Segarra) i ben pocs exemples més. La torre quadrada, que hem de creure seguiria existint durant aquest període, es tornaria a imposar com la més idònea per habitar i també de més fàcil construcció.

Determinar quan s'establí el poblament concentrat al seu entorn, creiem que és un problema ar-

[43] Pita Mercé, R.: *Notas de arqueología en Cataluña y Baleares* «Ampúrias» XXVI-XXVII (1964-65), pág. 286.

[44] Font i Rius, J. M.: *Cartas de población y franquicia de Cataluña,* Madrid, 1969, II, pág. 707.

Podeu afegir a la bibliografia d'Almenara: Miró Rosinach, J.: *Les torres de guaita i el pilar d'Almenara* «Sió» (1972), IX ne. 105, pág. 9.

També, *Més sobre el pilar d'Almenara* «Sió» X ne. 118, pág. 8.

Razquin, F.: *Los castillos de la Segarra* «Ilerda», 1 (1943) (interessant el recull de toponímia sobre torres de la Segarra).

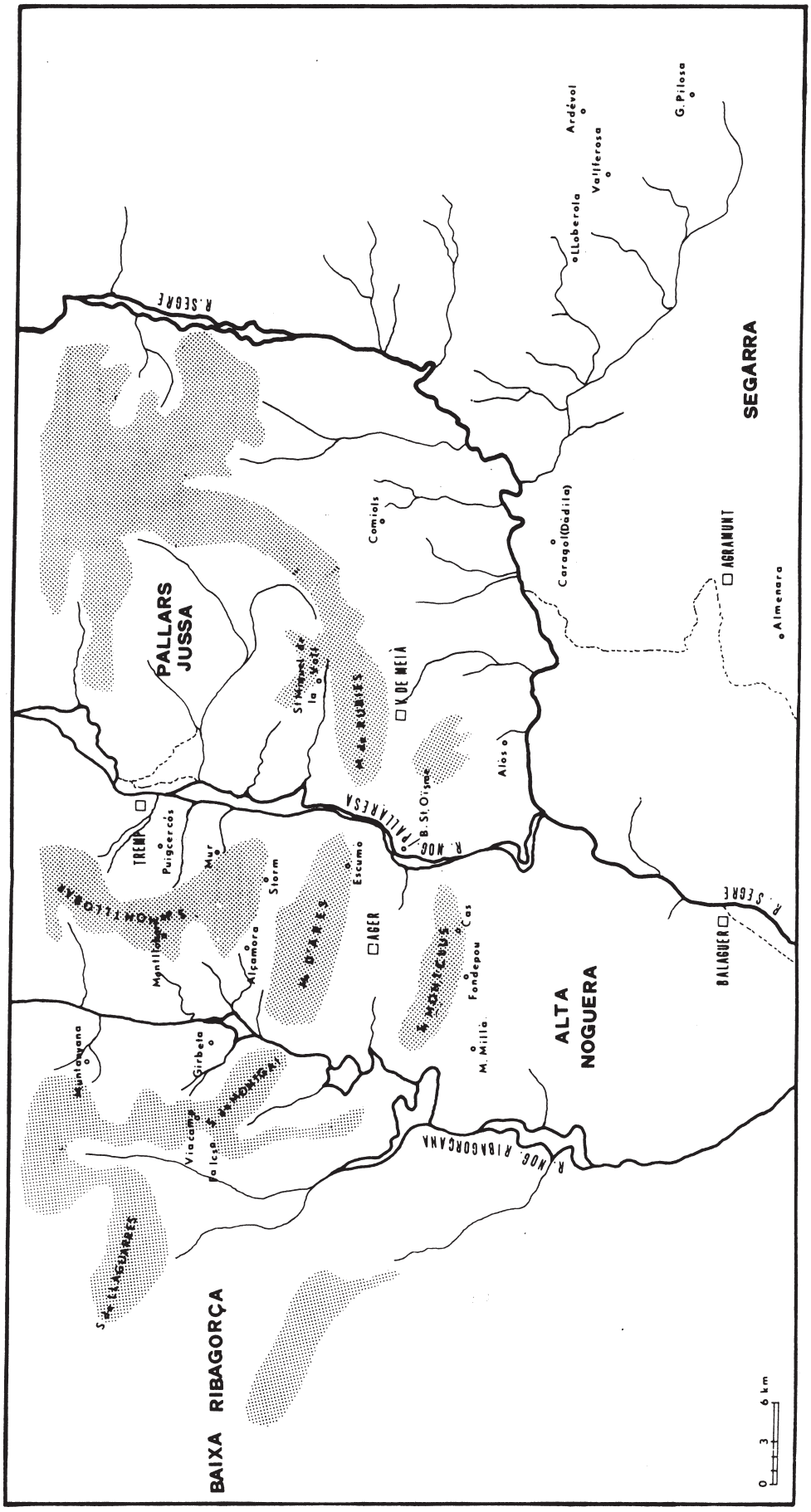
[45] *Ibid.* nota 41.

queològic, doncs la documentació no és suficient i prou clara en aquest sentit. Certament hi ha documents, citats per Araguas i altres autors [46], on s'estableix la construcció de torres amb muralla i habitatge. Nosaltres ens preguntem, si en molts casos, no es tractarà solament de reaprofitament d'algunes d'aquestes torres més antigues. Pensem en exemples, con el de la torre de Millà, on el canvi d'aparell sembla determinar, des de certa alçada, dues èpoques distintes de construcción, que solament s'explicarien des d'aquest punt de vista de reconstrucció. El mateix Araguas sense aclarir-ho massa, advoca per aquest caràcter i sentit aïllat que manté la torre respecte al castell i així, com ja hem vist, dona exemples de muralles que exclouen la torre del recinte; recordem per exemple Cas.

Francesc Fité i Llevot
Estudi General de Lleida

[46] ARAGUAS, Ph.: *«Les châteaux des marches…»* cit. pág. 212. ADELL, J. A.; RIU, E.: *ob. cit.* veure pág. 87 i nota 1 a la pág. 93. PAGÉS I PARETES, M.: *ob. cit.,* pág. 159, nota 2.

ILUMINACIÓ	*CONTRADA*	*DATACIÓ*	Diàmetre interior	Gruix Mur base	Alçada total	Alçada porta	Bòvedes	Pisos	Mesures Porta
Mur	P. Jussà	s. XI (1037)	4 ms.	1,7 ms.	16 ms.	10 ms.			
Alsamora	P. Jussà	s. X-XI	4 ms.	3,25 ms.	30 ms.	10 ms.	1ª planta	3	
St. Miquel de la Vall	P. Jussà	s. X-XI	3 ms.	2 ms.	20(?) ms.	6 ms.		2	0,80 ms. ampl.
Montllobar	P. Jussà	s. X-XI	3 ms.	1,90 ms.	7,5 ms.	6 ms.			
Storm	P. Jussà	s. X-XI	2 ms.	1,50 ms.	12,5 ms.	6 ms.		3	1,20 ms. ampl.
Puigcercós	P. Jussà	s. X-XI	2,2 ms.	1,90 ms.	16 ms.	6 ms.		3	
Falcs	B. Ribagorça	s. XI (1063)	3,10 ms.	2,30 ms.	15 ms.	6 ms.		2	1 m. ampl.
Viacamp	B. Ribagorça	s. XI	4,60 ms.	2,90 ms.	20 ms.	10 ms.	1ª planta	3	0,90 ms. ampl.
Muntanyana	B. Ribagorça	s. XI (1023)	4,80 ms.	2,30 ms.	15(?) ms.	5 ms.		2(?)	2 ms. alç.
Girveta	B. Ribagorça	s. X-XI	3,40 ms.	2,15 ms.	16 ms.	5 ms.		3	2,25 alç. per 1,25 ms.
Fantova	B. Ribagorça	s. XI (1015)	4,55 ms.	2,30 ms.	18 ms.				0.82 ms. ampl.
M. Millà	Noguera	s. X-XI	4,30 ms.	3,20 ms.	17 ms.	7 ms.		3	
Baronia de St. Oïsme	Noguera	s. X-XI	5,20 ms.	2,40 ms.	25 ms.	8 ms.		3	
Fontdepou	Noguera	s. XI (1067)	3,40 ms.	1,40 ms.	6,4(?) ms.	6 ms.	1ª planta		
Cas	Noguera	s. XI (1057)	3,40 ms.	2 ms.	11 ms.	6 ms.	1ª planta		
Comiols	Noguera	s. XI (1054)	4,6 ms.	1,90 ms.	9 ms.	7 ms.	1ª planta		
Escumó	Noguera	s. X-XI	4,33 ms.	1,85 ms.					
Alòs	Noguera	s. XI (1024)	4 ms.	2,2 ms.			1ª planta		
Caragol (Dàdila)	Noguera	s. X-XI	4(?) ms.	2(?) ms.	20(?) ms.				
C. de Farfanya	Noguera	s. XI (1034)	4 ms.	1 ms.					(torres albarranes)
Ametlla	Segarra	s. XI (1077)	4 ms.	2 ms.			1ª planta	2	
Ivorra	Segarra	s. XI (1076)					1ª planta		
Guimerà	Segarra								
Llor	Segarra	s. XI (1024)							
Almenara	Segarra	s. XI (1050)	3,40 ms.	1,85 ms.	15 ms.	7 ms.	1ª planta		
Vallferosa	Solsonés	s. XI-XI			30 ms.	10 ms.	1ª planta	3	
Ardèvol	Solsonés	s. X-XI							
Mitjanell	Segarra	s. XI							
Lloberola	Segarra	s. XI							
Manresana	Anoïa	s. XI				5 ms.			
Belltall	Segarra	s. XI (1082)							
Biure	Segarra	s. XI (1046)							
Guàrdia Pilosa	Segarra	s. XI (1022)							
Boixadors	Anoia	s. XI 1/2							
Claverol	P. Jussà	s. X							
Benviure	Penedés	s. XI	4,5 ms.	1,90 ms.	12 ms.	3,5 ms.		1	2 ms. alç. per 1,80 ampl.
Corts	Barcelonés	s. X-XI	4 ms.	1,50	4,5(?) ms.	4 ms.	1ª planta		
Fusteret	Bages	s. XI 1/2	2,48 ms.	1,43 ms.	9 ms.	5 ms.	1ª planta	1	2 ms. alç. per 1,30 ampl.
Fals	Bages	s. X							
Coaner	Bages	s. X (960)						3	
Ribes	Garraf	s. X(990)	3,40 ms.	1,50 ms.	15 ms.	8 ms.	1ª planta	3	2 ms. alç. per 0,60 ampl.
Burriac	Maresme	s. XI							
Sta. Bàrbara	C. de Barberà	s. X							
Subirats	A. Penedés	s. X							


BAIXA RIBAGORÇA
PALLARS JUSSA
ALTA NOGUERA
SEGARRA
R. SEGRE
R. NOG. PALLARESA
R. NOG. RIBAGORÇANA
TREMP
AGER
K DE MEIÀ
BALAGUER
AGRAMUNT
Comiols
Caragol(Dadila)
Almenara
Alos o
Ardévol
Vallferosa
G. Pilosa
Llóberola
Puigcercós
Mur
Sorm
Escumà
Fondepou
Cas
M. Millà
Girbeta
Viacamp
Montsonís
Montllobar
Alzamora
Montsec de Rubies
Sant Miquel de la Vall
Sant Esteve de Bar
Montsec de Meià
Montsec de Mont-ros
Montsec de Rúbies
Montsec de Tost
Montsec de Sant Salvador
Montsec de Sant Esteve
Montsec de Sant Miquel
Montsec de Sant Pere
Montsec de Sant Joan
Montsec de Sant Andreu
Montsec de Sant Bartomeu
Montsec de Sant Cristòfol
Montsec de Sant Feliu
Montsec de Sant Jaume
Montsec de Sant Llorenç
Montsec de Sant Martí
Montsec de Sant Pau
Montsec de Sant Pere
Montsec de Sant Quirze
Montsec de Sant Roc
Montsec de Sant Sebastià
Montsec de Sant Vicenç
Montsec de Santa Anna
Montsec de Santa Eulàlia
Montsec de Santa Maria
Montsec de Santa Tecla
Montsec de Santa Victòria
Montsec de Santa Vicenta
Montsec de Santa Vicenta
Montsec de Santa Vicenta

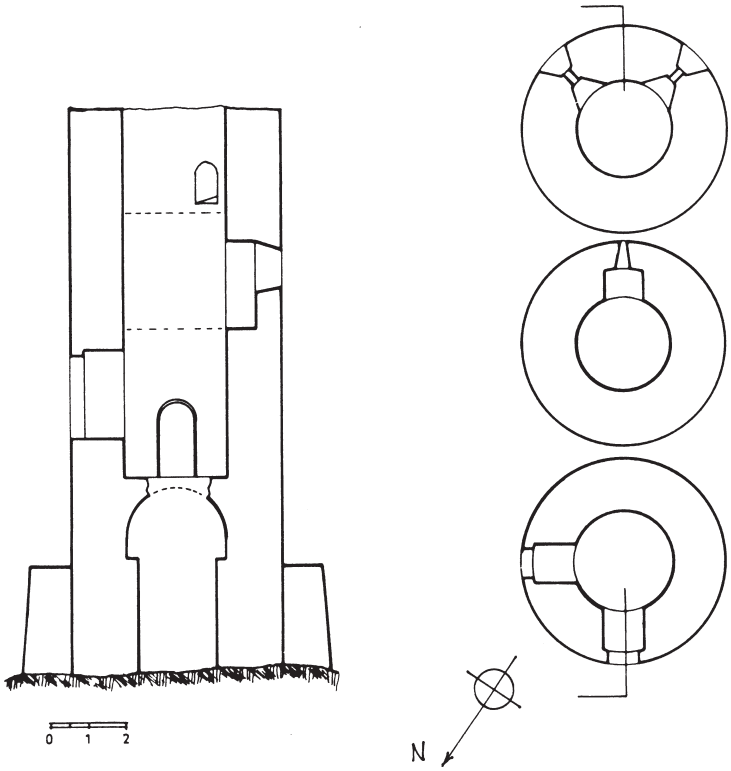


Fig. 2. Planta i secció de la torre d'Alçamora (Pallars Jussà).

Fig. 3. Torre de Fontdepou (La Noguera). Detall de la volta.

Fig. 4. Torre de Sant Jaume de Cas (La Noguera). Vista exterior.

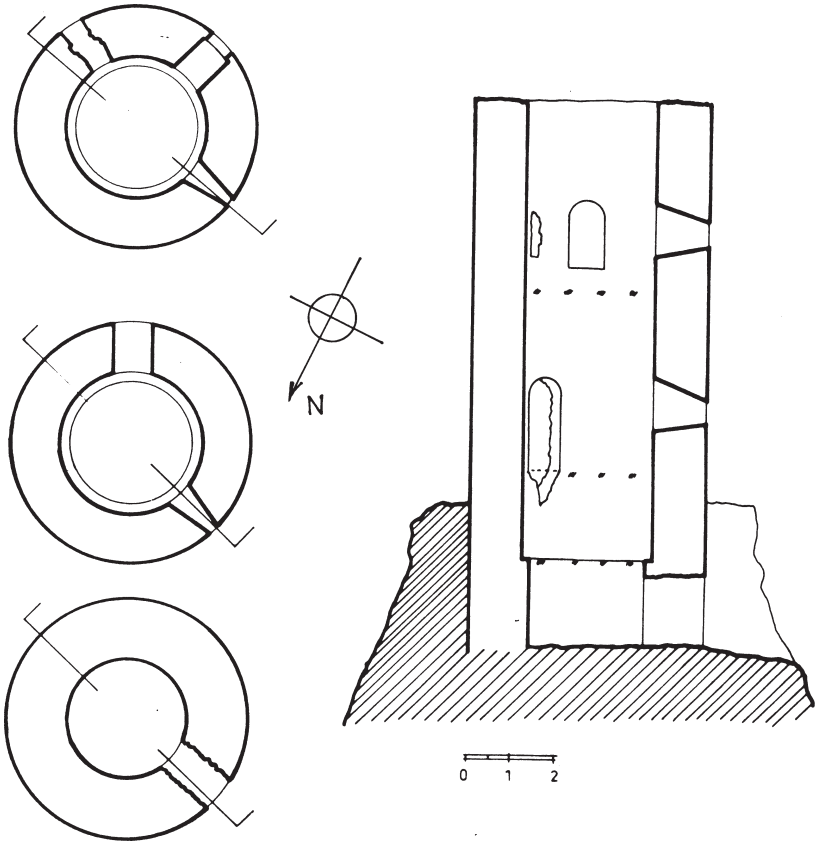


Fig. 5. Planta i secció de la torre de Sant Oïsme de la Baronia (La Noguera).

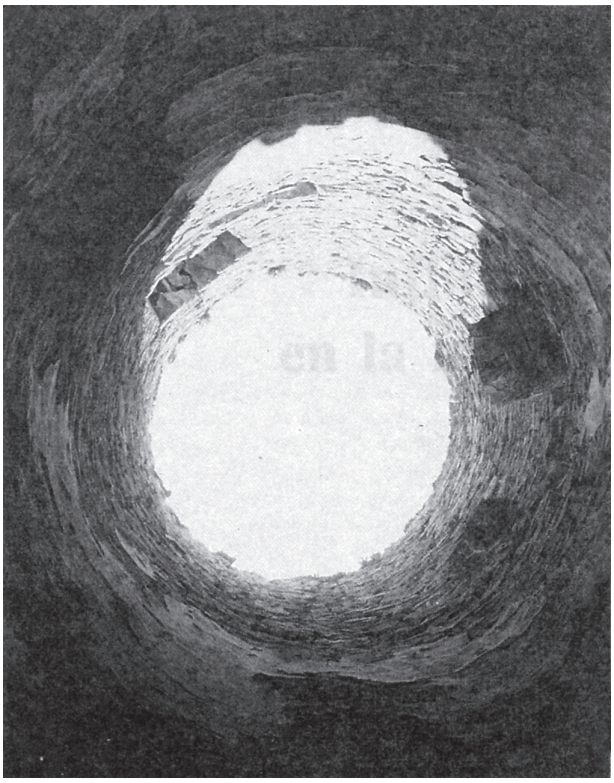


Fig. 6. Torre de Sant Oïsme de la Baronia (La Noguera). Vista interior.

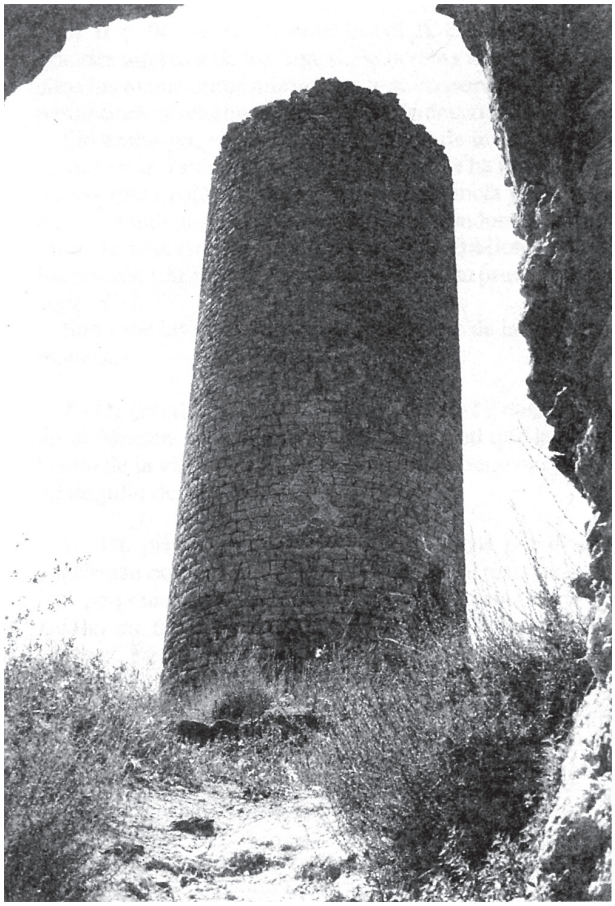


Fig. 7. Torre de Sant Oïsme de la Baronia (La Noguera). Vista exterior.

Influencia flamenca en la miniatura española

JUANA HIDALGO

Es de todos conocido la influencia que tuvo el arte flamenco en el contexto español a lo largo de la segunda mitad del siglo XV, no sólo por la llegada de maestros y obras flamencas a nuestro país, sino también por el viaje de artistas españoles a aquellas tierras. En el caso de la miniatura, ya importantes investigadores como Domínguez Bordona [1], José López de Toro [2] y Elisa Bermejo [3] han abundando en esta idea. Sobre todo el nombre de Guillermo Vrelant se ha barajado repetidas veces como exponente principal de dicha influencia, debido al importante taller que poseía en Brujas y del que salieron numerosos manuscritos, desde que se estableciera dicho maestro en esta ciudad en 1454 y contribuyera a la fundación de la Hermandad de iluminadores bajo el vocablo de San Juan Evangelista y San Lucas [4].

Es Castilla la primera zona de España donde se conocen manuscritos iluminados con motivos flamencos, no hay que olvidar que aquí se encontraban importantes bibliotecas, como la de Don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, en su palacio de Guadalajara, o las de Don Alonso Carrillo, obispo de Toledo y Don Luis Osorio, obispo de Burgos. Asimismo, reyes castellanos como Juan II y fundamentalmente Isabel la Católica, fueron grandes amantes de los libros. De la reina Isabel son muchos los manuscritos miniados que se conservan y en ellos percibimos prontamente su origen flamenco.

Sin embargo, siempre se ha hablado de influencia flamenca en la miniatura española, pero no se ha intentado el buscar una evolución dentro de esa influencia y eso es lo que pretendemos en este trabajo, ayudándonos de una serie de manuscritos encontrados en la Biblioteca de la Fundación Lázaro que van desde 1470 hasta principios del siglo XVI.

Son siete las obras miniadas distribuidas de la siguiente manera:

A.—Un privilegio rodado del Rey Enrique IV confirmando al Maestre Don Juan Pacheco la merced que le había hecho de la villa y castillo de Escalona en Segovia. Fecha 30 de julio de 1470 (Mss. 471).

B.—Un privilegio de los Reyes Católicos por el que confirman otro del Rey Enrique IV de 5.000 maravedís de juro perpetuo sobre los tercios de la villa de San Cebrián y Adalia en favor del Real Convento de San Cebrián de Mazote. Fecha 20 de octubre de 1476 (Mss. 288).

C.—Concesión de Don Beltrán de la Cueva, duque de Alburquerque, y de su mujer Doña María de Velasco de seis mil maravedís cada año al Monasterio de Santa María de Arnedilla de la villa de Cuéllar. Fecha 22 de enero de 1489 (Mss. 564).

D.—Libro escrito por Fr. Alonso de Madrid, donde aparecen todas las personas importantes que

[1] DOMÍNGUEZ BORDANA, Jesús: *La miniatura española,* Barcelona, 1930. Del mismo autor: *Manuscritos con pinturas,* Madrid, 1933 y *Miniatura* («Ars Hispaniae» XVIII) Madrid, 1967.

[2] LÓPEZ DE TORO: *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne,* Bruselas, 1964.

[3] BERMEJO, Elisa: *Libro de Horas de Alonso de Zúñiga,* «Archivo Español de Arte» XXX (1957), págs. 1-20.

[4] DURRIEU, Paul: *La miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne (1415-1530),* Bruselas, 1921.

en el Monasterio de Nuestro Señor San Salvador de Oña han sido sepultados. Fecha 1490 (Mss. 634).

E.—Carta ejecutoria de testamento y mayorazgo dada por los Reyes Católicos a favor de Juan de Torres. Fecha 7 de abril de 1491.

F.—Ejecutoria de hidalguía concedida por los Reyes Católicos a Gonzalo Ruiz de la Peña vecino de la villa de Agreda. Fecha 3 de noviembre de 1493 (Mss. 712).

G.—Ordenanzas y regla de la cofradía del Corpus Cristi en Santa María Magdalena de Toledo. Fecha principios del siglo XVI (Mss. 371).

Todos estos documentos, como es natural, reciben su decoración miniada en el primer folio, salvo la Concesión del Duque de Alburquerque que lleva también iluminado el folio 2 y la Obra de Fr. Alonso de Madrid que lleva, asimismo, miniaturas en los folios 3, 3v., 4 y 7. Y es en la orla de estas páginas donde podemos apreciar una serie de motivos que enlazan nuestra miniatura con la iluminación flamenca, presentando un desarrollo semejante al de ésta, lógicamente con unos años de diferencia.

Si en las obras de un Jean de Pestivien, un Gillaume Vrelant, un Loyret Lyèdet, un Jean Hennecart, un Simon Marmion o un Felipe de Mazerolles, es decir, artistas que trabajaron en Flandes desde los Van Eyck hasta 1477 aproximadamente en que muere Carlos el Temerario, se observa una densa vegetación acompañada de figuritas y animales con verdadero realismo, pero todo ello en una escala reducida. Eso mismo observamos en nuestros manuscritos A, B, C, D, E y F, es decir, en aquellos ejecutados entre 1470 y 1493. Sin embargo, la orla característica de los Bening, iniciada por Alejandro Bening iluminador de Gante desde 1469 y continuada por su hijo Simon, no aparece en los manuscritos españoles hasta comienzos del siglo XVI y así continuará hasta mediados de este siglo decorando los documentos expedidos por la Chancillería de Valladolid [5]. Este tipo de orla se caracteriza por tener una existencia independiente de la miniatura y por introducir en ella toda clase de flores, insectos y aves con apariencia tridimensional. Ejemplo de esto, aunque de inferior calidad, lo encontramos en nuestro manuscrito G ya de principios del siglo XVI. También, el Dios Padre bendiciendo que ocupa la letra capital de este mismo manuscrito es semejante a los que tiene Simon Bening.

Otras miniaturas que encontramos en nuestros manuscritos, aparte de las orlas, como la Virgen con Niño y el Llanto sobre Cristo muerto del manuscrito C o la representación de San Íñigo, del Rey Don Sancho el Mayor y del Rey Don Sancho, hijo de Fernando el Magno, del manuscrito D, nos muestran esa misma influencia flamenca, con un deseo de dar profundidad en las escenas al introducir el paisaje o por las líneas de la arquitectura o, también, por cierto volumen en las figuras.

En conclusión, se puede decir que la influencia flamenca en la miniatura española es total a partir de la séptima década del siglo XV, presentando la misma evolución aquélla en la disposición de los motivos decorativos de las orlas hasta bien entrado el siglo XVI.

Juana Hidalgo
Universidad Complutense Alcalá de Henares

[5] HIDALGO, Juana: *Miniatura del Renacimiento en la Alta Andalucía: Provincia de Jaén.* Madrid, 1982. *La miniatura en el siglo XVI.* Comunicación presentada en el «IV Congreso Español de Historia del Arte», Zaragoza, 1982 (en prensa.

Fig. 1. Privilegio rodado de Enrique IV, 30-7-1970 (Ms. 471).

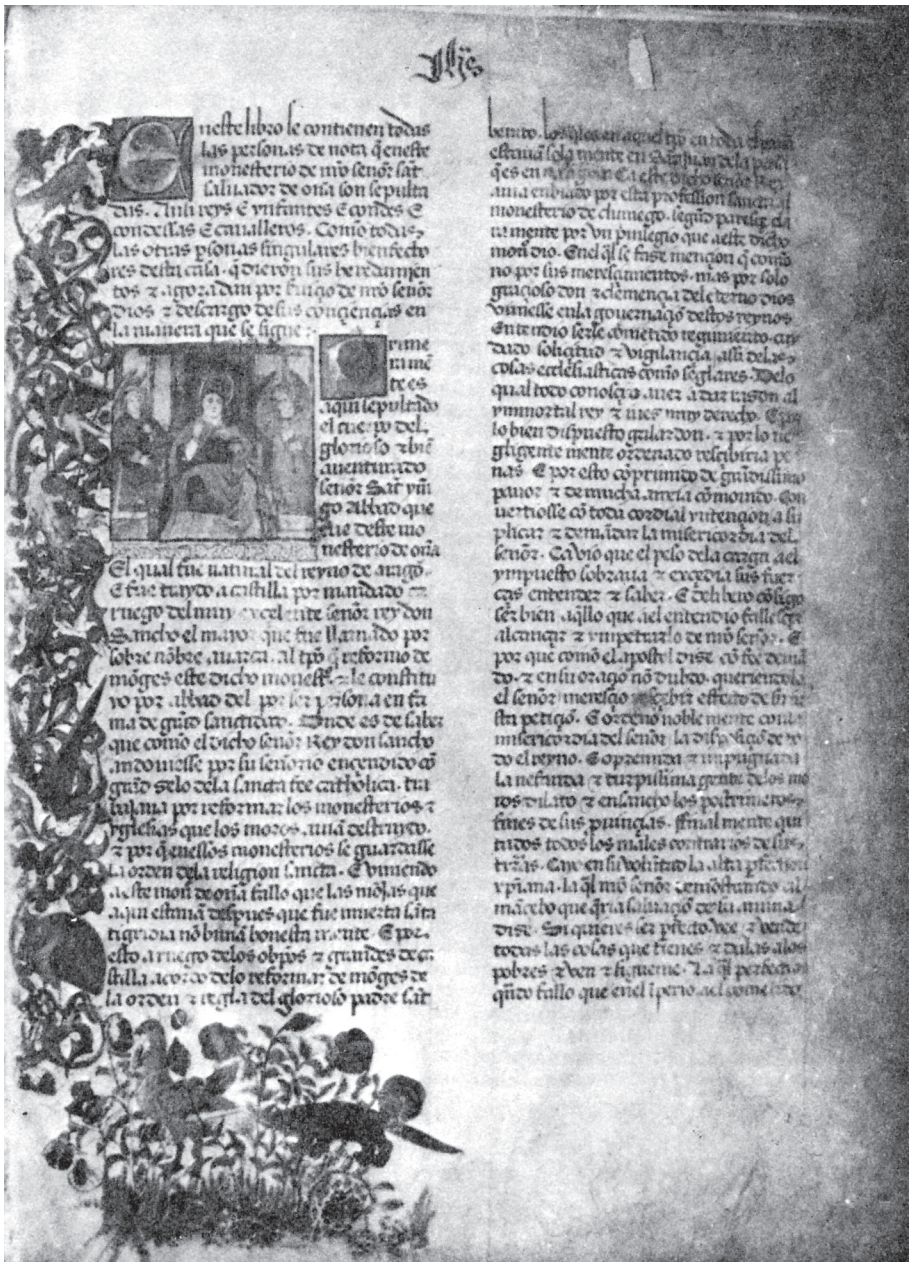


Fig. 2. Libro de Fr. Alonso de Madrid, 1490, Fol. 1 (Ms. 634).

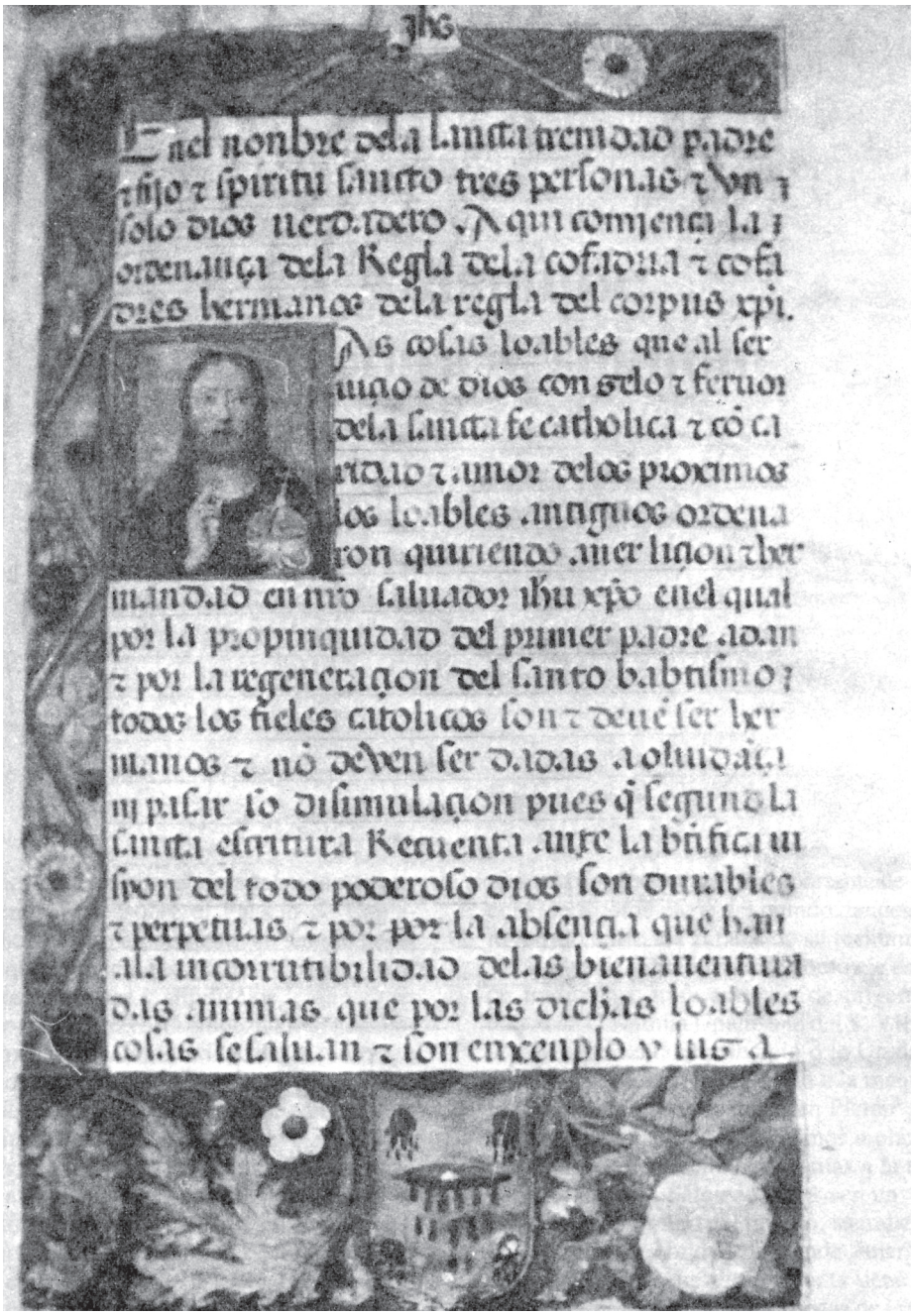


Fig. 3. Ordenanzas y reglas de la Cofradía del Corpus Cristi, Sta. María Magdalena de Toledo. Principios del siglo XVI. (Ms. 371).

La Alhambra: arquitectura y símbolo

M.ª Dolores Aguilar García

Las publicaciones de los últimos años sobre la Alhambra [1] y más concretamente sobre el Palacio de Comares [2], nos han hecho ver este monumento no simplemente como una joya arquitectónica que ya descubrieron hace tiempo arqueólogos, arabistas y arquitectos [3], sino como algo muy complejo que apenas está empezándose a desentrañar, y que la proximidad y familiaridad del monumento nos ha hecho conocerlo sin percibirlo en su justo valor.

La techumbre del Salón de Comares, como el símbolo del cosmos de la mano del Corán [4] fue una revelación para cuantos seguíamos con interés la trayectoria de la investigación del arte musulmán, pues entendemos que en el Islam, arte y religión no pueden separarse y hay algo más, detrás de las fórmulas arquitectónicas y decorativas.

Hoy traigo a la consideración de ustedes unas reflexiones sobre los Palacios de la Alhambra, que los límites de esta comunicación me imponen, por lo que me referiré especialmente al Salón de Comares.

El Salón de Comares como Palacio

La finalidad primordial del Salón de Comares es ser Salón del Trono con las funciones reales que le son propias a la dependencia más importante de un palacio: Así se considera como el eje del mundo donde se señala un árbol invertido entre los zafates de su techumbre.

La idea de árbol invertido como eje del mundo procede de tradiciones muy antiguas de origen hindú como los textos de la Kathiia Upanishad del S. VII a. C. [5], en los que la raíz representa el principio o la Unidad principal y las ramas el paso de este principio a la manifestación eterna. Este símbolo macrocósmico en Platón [6] se aplica al hombre entendido como microcosmos o planta celeste, cuyas raíces tienden al cielo y sus ramas a la tierra.

Visto así, el Salón viene a ser un verdadero centro universal u ombligo del mundo, sacralizado su centro por la cúpula y la Unidad de donde emerge el árbol y sus raíces. El árbol que se representa tiene las ramas redondeadas por el aspecto de las ruedas de lazo, como el olivo, árbol tenido por sagrado en el Corán [7] porque su fruto produce luz, olivo

[1] Grabar, O.: *La Alhambra; iconografía, formas y valores.* Ed. Alianza Edit., S.A., Madrid, 1980.

[2] Cabanelas, D.: *La antigua policromía del techo de Comares.* «Cuadernos de la Alhambra» 8 (Granada, 1972), págs. 3 a 29.

[3] Chueca Goitia, F.: *Manifiesto de la Alhambra en Invariantes castizos de la arquitectura española.* Edit. Seminarios y Edic., Madrid, 1971.

[4] Cabanelas, D.: *op. cit.,* págs. 3 a 29.

[5] Guenon, R.: *Los símbolos fundamentales de la ciencia sagrada.* Eudeba, Ed. Universitaria, Buenos Aires, pág. 281.

[6] Timeo 89. Vid. Guenon, R.: *Los símbolos…, op. cit.,* pág. 277.

[7] XXIV-35.

que en todas las culturas mediterráneas se sacraliza desde el mito del sagrado olivo de Atenea.

Los versos que ilustran el nicho central del Salón [8] aluden al Sol que reside en él y que es, con respecto a los demás nichos, como el corazón para los miembros. En ellos se ratifica la idea antes comentada del centro como origen y punto de partida para todas las cosas, como el sol para el sistema solar, como el corazón para el cuerpo humano, en lo que vemos también una comparación macrocosmos-microcosmos. El sol se muestra como fruto del árbol de la vida [9] como una especie de manzana de oro, como el corazón, con sus virtudes de luz y calor excelso, distinto y lleno de gloria. También es solio del soberano y como tal le es inherente la virtud y propiedad alquímica del sol que es el oro.

Esta metáfora del sol aludiendo al soberano se encuentra en otros lugares como en la propia fachada del palacio [10] en lo que se dice «en mí está el oriente», es decir, el lugar por donde nace el sol, fachada levantada posteriormente, en época de Muhamad V, y que enlaza con la misma idea sin embargo. En otros lugares de la Alhambra veremos que se repite de nuevo esta metáfora.

El arquitecto musulmán no deja nada escrito sobre su obra, realiza una arquitectura para placer de los sentidos [11], cuyo espacio se define y complementa con «el arte de las artes árabes»: el lenguaje, la descripción poética epigráfica en la que el propio objeto inanimado, en un proceso de personalización, toma lengua y se describe a sí mismo, tal como miles de años antes lo hizo en Mesopotamia el código de Hammurabi como persistencia del totemismo primitivo [12].

Otros versos de Ibn Zamrak en las tacas de la Sala de la Barca de nuevo aluden al rey Muhamad «como el sol de este orbe» presentándolo como el opuesto a la luna, como el día y la noche. Es un recurso poético que se encuentra también en otros poetas contemporáneos como Ibn Gabirol [13], pero como Ibn Zamrak e Ibn Aljatib, todos ellos transidos de una mística en la que el doble sentido de una metáfora puede alcanzar carácter trascendente.

La unión de contrarios sol-luna se refuerza en las tacas del Salón de Comares, en versos de Ibn Aljatib que se sitúan justamente enfrente del nicho central en la puerta de acceso al salón del trono.

La estructura del Salón es cuadrada abriéndose en sus anchísimos muros tres nichos en cada lado. En el lado de acceso, la puerta y dos alhacenas tapadas con puertas de madera completan doce huecos en total. El salón, además de cuadrado es cúbico (fig. 1), y desde la base de la cúpula hasta el remate de la terraza se superpone otro cubo.

Ibn Aljatib vivió en la Corte granadina [14] en la que ocupó cargos de gran importancia, además su vena de poeta se complementaba con la de historiador. Por él conocemos la única descripción del palacio de Dar Al Jilafah en Bagdad [15] que se levantaba en el centro de la ciudad circular. Su salón de recepciones era una sala cuadrada de 20 codos de anchura y de altura es decir cúbica; sobre ella otra estructura cúbica, y sobre ella la famosa cúpula vende sobre la que se veía un jinete a caballo. Una versión muy tardía se conoce a través de una miniatura que ofrece un manuscrito sobre juguetes mecánicos creados para un príncipe turco de Anatolia [16].

Ibn Aljatib nunca estuvo en Bagdad, por lo que su relato necesariamente tiene que estar tomado de textos anteriores, y lo que es más sorprendente aún, es la estructura de dos cubos superpuestos que muestra este salón. No sería extraño que su arquitecto, conocedor del relato de Ibn Aljatib lo hubiera concebido en relación con el famoso palacio de Almansur en Bagdad.

[8] ALMAGRO CÁRDENAS: *Guía de Granada,* págs. 53 y 54. Vid. GRABAR, O.: *La Alhambra…, op. cit.,* pág. 143.

[9] GUENON, R.: *Los símbolos…, op. cit.,* pág. 143.

[10] CABANELAS, D. y FERNÁNDEZ PUERTAS: *Inscripciones del Partal y fachada de Comares.* «Cuadernos de la Alhambra», pág. 160.

[11] RUBIERA MATA, M. J.: *La arquitectura en la literatura árabe.* Editora Nacional, Madrid, pág. 14.

[12] FRANKFORT, H.: *Arte y arquitectura del oriente antiguo.* Cátedra, Madrid, 1982.

[13] Verso núm. 17. La luna nueva es semejante al esposo que sale del tálamo, como la luna nueva ob. de permanecer oculta. En su obra KETER-MALKUT. Biblioteca popular de bolsillo. Exma. Diput. Prov. Málaga.

[14] ARIE, R.: *L'Espagne musulmane au temps de Nasrides* (1232-1492), núm. 4, París, ed. de Boccard, 1973.

[15] GRABAR, O.: *La formación del arte islámico.* Ed. Cátedra. Madrid, 1979, pág. 80, según su *Historia de Bagdad,* traducida en 1897 por Guy le Shange en «Journal of the Royal Asiatic Society».

[16] GRABAR, O.: *La formación…, op. cit.,* pág. 81.

El Salón de Comares como prototipo de ciudad sagrada

Otra connotación muy interesante que resulta de la observación del plano del Salón de Comares es resaltar los puntos de contacto que ofrece con el plano de una ciudad en miniatura, ciudad sagrada como es nada menos que la Jerusalén Celeste de la que habla San Juan en el Apocalipsis (21.12). Pero antes vayamos al origen remoto de ella.

La planificación de ciudades en Oriente, y en la India más concretamente, estaba muy avanzada en el primer milenio antes de Jesucristo, y fruto de ello fue el tratado de arquitectura llamada «Manasara» en el que se describen 32 tipos de ciudades [17], basadas en el desarrollo específico a cada caso, del cuadrado o mandala, que es la representación del universo tal como lo concibe la cosmogonía hindú:

> «Hace tiempo había algo existente, no definido por un hombre, ignoto en su forma. Bloqueaba el cielo y la tierra. Cuando los dioses lo vieron, lo aferraron, lo aplastaron en el suelo con el semblante hacia abajo. Brahma lo llamó Vastu Purusha Mandala» [18].

Es la explicación hindú de la creación cómo del caos surge la forma que precisamente es geométrica cuadrada y se llama mandala. Por ser obra directa de los dioses es una forma sagrada que el Manasara utiliza como módulo para los diversos tipos de ciudades. Es el conocimiento de estos diagramas reposa la simbología de la arquitectura hindú, ya que resume el cosmos, el año con sus estaciones y el cielo [19].

En el S. VII a C. se produce la cautividad de Babilonia para el pueblo de Israel en el reinado de Nabucodonosor. Estando en el año 25 de dicho cautiverio Ezequiel escribió:

> «En visiones de Dios me llevó a la tierra de Israel y me puso sobre un monte muy alto sobre el cual había un edificio parecido a una gran ciudad.» [20]

A continuación describe con las medidas propias de la Mesopotamia de su época, cañas y codos, una ciudad cuadrada, con tres cámaras a cada lado, cuadradas y separadas por muros. También tenía un atrio y por delante de ella en la entrada salían las aguas:

> «Me hizo volver luego a la entrada de la casa y he aquí aguas que salían de debajo del umbral de la casa» [21].

Según la tradición de los Santos Padres, S. Ireneo, S. Clemente de Alejandría, Orígenes y S. Jerónimo, hacia el año 96-98 d. C., Juan recibió la revelación de Dios para escribir su Apocalipsis en la isla de Patmos [22]:

> «Ví la ciudad santa, la nueva Jerusalen que descendía del cielo… como esposa engalanada para su esposo… Tenía un muro grande y alto, y 12 puertas… 3 de la parte de oriente, 3 de la parte norte, 3 de la parte del mediodía, 3 de la parte de poniente (21-12)». «Su longitud era tanta como su anchura (21-16) asentada sobre una base cuadrangular».

No cabe duda que San Juan conocía bien las escrituras y que debió de influir la geométrica ciudad de Ezequiel en su visión de la nueva Jerusalén, aunque nada tuviera que ver con la real ciudad de Jerusalén, ya que se trata de una ciudad sagrada que existe en la mente y en la teoría cosmogónica.

Las tradiciones hindúes traspasaron los límites geográficos y pudieron llegar a Babilonia, ciudad que en el s. VII era centro de especulación astrológica y científica muy importante [23]. Allí el cautivo Ezequiel con la nostalgia del regreso a Jerusalén, la visualiza como un mandala sagrado. De Ezequiel pasó a San Juan, al conocido relato del Apocalipsis y de él a las reproducciones gráficas medievales de miniaturas mozárabes como la del Beato de la catedral de Gerona o de San Sever, en la que se muestran abatidas sobre el plano las 12 puertas. (Fig. 3.)

La tradición del mandala sagrado llegó también a Persia y a China donde Marco Polo pudo ver ciudades como Yuan o Cambalic con planimetría en damero, de base cuadrangular y en Cambalic tres puertas a cada lado [24]. Posiblemente a través de Persia se puede entender la presencia en la

[17] Muratori: *La ciudad renacentista.* Instituto de estudios de Administración local. Madrid, 1980, pág. 220.
[18] Tomada la cita de Muratori, *op. cit.,* pág. 218.
[19] Muratori: *op. cit.,* pág. 220.
[20] 40-2.
[21] 47-1.
[22] 21-2.
[23] Frankfort, J.: *Arte y arquitectura…,* pág. 217.
[24] Polo, Marco: *Libro de las maravillas.* Edic. Generales, Anaya, Madrid, 1983, pág. 209.

Alhambra de una ciudad en miniatura reproducida en el Salón de Comares. También en Granada desde el S. XIII había gran cantidad de emigrantes de la India y otras regiones orientales [25] y a través de ellos pudo llegar directamente el modelo. (Figura 2.)

Ya dejamos sentado anteriormente que este lugar del palacio se concibe como centro del universo. Es natural que para tan alta dignidad se buscara un modelo arquitectónico, soporte material de tan trascendente idea. Nada mejor que un arquetipo celestial materializado en una construcción terrestre, que sería a la vez sede del trono y solio del soberano.

El Islam no se distinguió ciertamente en el proyecto de ciudades, y cuando escasamente se construyen durante el S. VIII algunas ciudades de nueva planta con cierta programación como Bagdad o Rakka, se hace con base en ciudades persas [26].

La nueva Jerusalén está concebida como ciudad luminosa y cristiana [27], cuyos muros además tienen 12 hiladas de distintos materiales o piedras preciosas que la hacen brillar con un colorido especial.

El Salón de Comares se concibe por su misma estructura cúbica identificado con algo cristalino concepción a la que ayuda la iluminación a ras de suelo de sus ventanas que arrancan destellos radiantes a la solería vidriada y las mismas alusiones de la inscripción coránica que está en la base de la techumbre [28]:

> «Hemos adornado el cielo del mundo con candilejas, convirtiéndolas en piedras para lapidar a los demonios…»

Estas candilejas se identifican físicamente con los candilejos, estrellas de cinco puntas, pentágonos estrellados con la perfección del diamante, de cuya talla deriva su luz y sus destellos, y que la misma inscripción identifica con piedras cristalinas, agudas y punzantes para lapidar a los demonios.

No se pretende localizar en las diversas zonas y espacios del interior del salón, los 12 colores a los que alude el Apocalipsis que formaban los muros de la ciudad [29]. Pero en sus desgastadas policromías se admiran colores como la calcedonia color de sangre, o el verde esmeralda o el azul del zafiro. Conocida es la afición del mundo musulmán por los colores brillantes y sensitivos, pero colocados en el Salón del Trono no sería extraño que se buscara, con lujos sencillos, dar la impresión de un muro incrustado de piedras preciosas.

También los zócalos de alicatados, adornados con lazos polícromos, estimulan la imaginación al pensarse como minerales tallados en facetas agudas, como las piedras preciosas.

La inspiración en estos últimos matices es apocalíptica, pero en versión islámica, porque los colores de los muros no están fuera, sino dentro. Es como la ciudad vuelta del revés concebida como todo lo islámico, con un sentido de intimidad que le es tradicional, para ser vista y gustada desde dentro, lejos de miradas de los demás.

El Salón de Comares, imagen de un templo

El Mandala constituye también en la arquitectura hindú el trazado o diagrama fundamental del templo, como es el caso de la mayoría de los templos hindúes, erigidos sobre el plano sagrado de un mandala místico, generalmente cuadrado y dividido en sectores según las cuatro direcciones del espacio. Las medidas son rigurosas y las leyes de proporciones recuerdan la armonía numérica griega con la mística aritmética del universo [30]; por ejemplo, el templo Gupta de Deogarh en el distrito de Jansi, dedicado a Visnú, divinidad solar del S. VI.

[25] Ibn Batouta: *A través del Islam.* Editora Nacional, 1981, pág. 764.

[26] Creswell, K. A: *Compendio de arquitectura paleoislámica.* Ed. Española. Univ. Sevilla, 1979. Trad. Alfonso J. Martín, págs. 259 y sigs.

[27] Apocalipsis, 21-16.

[28] Coram, Sura 57.

[29] 21-16. Colocados en este orden de abajo a arriba.

12 amatista	= violáceo
11 jacinto	= amarillento
10 crisopasa	= especie ágata
9 topacio	= amarillo
8 berilo	= agua marina
7 crisolito	= topacio
6 cornalina	= ágata color sangre
5 sardónica	= especie de ágata
4 esmeralda	= verde
3 calcedonia	= ágata con sangre
2 zafiro	= azul
1 jaspe	= piedra roja, parda o verde.

[30] Riviere, R.: *El arte de la India.* Summa Artis, vol. XIX, Ed. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1969, pág. 369.

De la misma manera que el mandala inspira templos y ciudades, también es modelo de paraíso: Visnú, divinidad solar, tiene una morada celestial que le sirve de residencia en los períodos intermedios entre sus sucesivas reencarnaciones o descensos a la tierra.

Burckardt [31] reproduce un revelador dibujo que recibió desde Benarés, enviado por la investigadora Mis Alice Borner. Representa un santuario cuadrado basado en el esquema mandálico, con 12 puertas que el autor pone en relación con las 12 puertas de la Jerusalén Celeste y la descripción del Skanda Purana [32] o libro de historia sagrada védica. Comparado con la descripción del Apocalipsis tiene una semejanza sorprendente, más aún cuando en el centro aparece dibujado el árbol de la vida. (Fig. 4.)

También en el Salón de Comares hay un árbol de la vida en su cúpula con las raíces hundidas en la parte central, según la versión islámica, con las ramas invertidas.

Otro punto de contacto con la arquitectura hindú es la presencia en ésta de un pórtico, mandapa [33], edificio hipóstilo que sirve de vestíbulo a los templos como en el citado de Deogarh o el de Kanci, precedido por un pórtico con ocho columnas, como en el Salón de Comares.

Visnú es una divinidad védica menor [34], que encarna la fuerza natural del sol apenas antropomorfizada. Desciende a la tierra periódicamente y se encarna para luchar contra algún enemigo cuando su presencia es necesaria para conservar el orden del universo. Es la faceta conservadora del dios Brahnma creador.

No es casualidad que al rey se le compare con el sol, que venga a ser una especie de elegido, con una misión mesiánica como una especie de salvador cuando se le elogia por la victoria en la fachada del palacio y en el pórtico por haber conquistado Algeciras [35]. De esta manera el Salón de Comares viene a ser como un templo donde se muestra en epifanía este príncipe mesiánico cuya gloria se compara con el sol.

Alguien podría interpretar que hay un cierto desviacionismo de la ortodoxia islámica al enaltecer a un rey como una deidad digno de una morada sagrada. Pero a través de los versos puede leerse que su gloria le viene de Dios de quien emana todo y todo vuelve a Él, por tanto la gloria momentánea del rey también es una forma de manifestarse la obra de Dios:

> «Me eligió para ser el solio del reino; ayude a su excelsitud el señor del trono y solio divino…»

(del interior del nicho central)

Y desde la misma fachada se hace profesión de fe en el único Dios con palabras del Corán [36].

La faceta sagrada tiene también reflejo en el patio de los Arrayanes que lo precede, donde de nuevo tenemos citas artísticas procedentes de fuentes en este caso no hindúes sino del contexto judaicocristiano.

En el Génesis [37] se habla de un gran río que salía del Edén para regar el huerto, repartido desde allí en cuatro brazos. Ezequiel [38] habla en su visión de la ciudad de la que salían aguas de debajo de sus umbrales. San Juan [39] vuelve a hablar de un río de agua de vida, clara como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero.

En el palacio de Comares sale el agua de sus umbrales, bajo el arco central del pórtico, como una consecuencia del árbol de vida de su interior. Se manifiesta en el surtidor de una fuente del que sale un pequeño canal que va a parar al estanque. Es la versión esclerotizada y fosilizada propia del muro islámico de los textos sagrados interpretados a su manera.

El Salón de Comares, centro del universo

Por si no fuera suficiente tanta riqueza simbólica, el Salón de Comares tiene aún sentido astrológico que deducimos de la propia descripción que

[31] BURCKHARDT, T.: *Símbolos,* Col. Sophia perennis. Impreso en gráficas Ampurias, Barcelona, 1982, pág. 26.

[32] MOSTERIN, J.: *El pensamiento de la India.* Aula Abierta Salvat, núm. 62. Salvat Ed. S.A. Barcelona, 1982, pág. 18.

[33] RIVIERE, R.: *op. cit.,* pág. 369.

[34] RIVIERE, R.: *op. cit.,* pág. 26.

[35] La toma de Algeciras tuvo lugar en 1369 por Muhamed V que terminó de decorar el palacio de su padre con versos como éste. El contenido y mensaje mesiánico fue común a ambos reinados.

[36] Sura II, Aleya 256.

[37] 2-4.

[38] 47-1.

[39] Apocalipsis 22-1.

de sí mismo se hace en las paredes del nicho central:

> «Esta es la cúpula excelsa y nosotras somos sus hijas…». «Si existen los signos zodiacales en su cielo, en mí y no en las demás se encuentra el sol de la nobleza…»

Esto da pie para pensar sin demasiada dificultad que los 12 nichos del salón corresponden a los 12 signos del zodíaco, siendo el central el que ocupa el sol.

Esta disposición de las 12 posiciones del sol en torno a un cuadrado tiene también un origen hindú, como sucede en el simbolismo del tablero del ajedrez, juego importado de la India y que llega a occidente a través de persas y árabes con la forma del clásico mandala.

La 1.ª descripción que se conoce del juego [40] es del S. IX, realizada en Bagdad y su autor, llamado Mas Odi, habla del simbolismo cíclico del juego que expresa los ciclos complementarios del sol y la luna. El ciclo del sol son las 12 posiciones alrededor del centro, tres en cada lado. El ciclo de la luna, las 28 casillas del borde y de las esquinas no ocupadas por el ciclo solar.

En el Salón de Comares este ciclo lunar no aparece, pero sí el ciclo solar, materializado en los nichos que se abren en el muro y también en alusiones poéticas como la citada más arriba, del nicho central o la que hay en la taca de la entrada del salón:

> «Los astros en sus casas zodiacales se inclinan hacia mí…»

Esta taca que parece hablar es la luna idea reforzada por los versos sobre ella:

> «No cesará de brillar como luna en mi cielo, mientras brille la luna en las sombrías tinieblas.»

Y anteriormente en las tacas de la sala de la barca:

> «También mi corona la encontrarás semejante a la luna nueva. Ibn Nazar es el sol de este orbe de esplendor y de belleza.»

Con lo que deducimos que todo el espacio que se enfrenta al nicho central está ocupado por la luna frente al sol, en una dicotomía de unión de contrarios; por otra parte astrológicamente bien situado porque el Sur es el solsticio de verano representado por la luna, cuyo signo zodiacal es Cáncer.

Es difícil hacer una identificación de los restantes nichos con los distintos signos zodiacales, según lo que dicen los versos: una realidad es la poética y otra la astrológica. El salón está orientado en un eje N-S, señalando el nicho central el N. El Norte en el curso del sol está representado por el solsticio de invierno, con el sol en Capricornio, por lo que si identificamos literalmente el nicho según los versos, la colocación correcta de Leo es al Sur durante el solsticio de verano, época de máxima iluminación. Ese nicho donde reside el sol tendría que ser Leo, sino regido por el sol y a todas luces bien alejado del solsticio de invierno.

También podría aludir a una especie de carta astral de Yusuf, quizá nacido [41] bajo el signo de Capricornio, es decir cuando el sol pasa por ese signo. Siempre he pensado que esta orientación tan particular en un clima frío como el de Granada obedece a muy concretas e importantes razones.

El Salón de Comares, cuadrado, se presta a interpretarse como símbolo de la naturaleza en la que residen los cuatro elementos, uno en cada lado. Los signos zodiacales que proceden de estos elementos son susceptibles de distribuirse de esta manera, siendo cada muro el receptáculo de los signos de:

El fuego	Aries Leo Sagitario	Norte
El agua	Cáncer Escorpio Piscis	Sur
El aire	Libra Acuario Géminis	Oeste
La tierra	Capricornio Tauro Virgo	Este

[40] BURCKHARDT, Titus: *Símbolos.* Colec. Sophía Perennis. Impreso en Gráficas Ampurias, Barcelona, 1982, pág. 17.

[41] Han sido infructuosas mis pesquisas para averiguar la fecha exacta de su nacimiento. Ni siquiera Rachel Arié, que tantos datos ofrece, recoge este extremo.

El único signo astrológicamente seguro, porque los versos coinciden con su situación es el de Cáncer, regido por la luna y que está en el muro sur. Este lado sería el del agua que rige a tres signos: Cáncer, Escorpio y Piscis. Es precisamente el muro que está en más próximo contacto con el agua a través de la fuente y surtidor del pórtico. Los signos del fuego, a los que pertenece Leo los situamos en el lado Norte, siguiendo la descripción de los versos. Los del aire en el lado Oeste y los de la tierra en el lado Este.

Por todo ello, suponemos que se trata de identificar poéticamente los nichos con el zodíaco, pero sin que coincida con la distribución astrológica, porque no se pretendió materializar el paso de las estaciones ordenadamente, sino hacer del Salón el receptáculo de los signos zodiacales. Si se colocan los signos según su sucesión, Leo queda en el nicho del Sur. Colocados según los elementos de la naturaleza coinciden con las alusiones poéticas: era mucho más importante mostrar los 12 signos como los 12 frutos del árbol de la vida y, en suma, mostrar la creación divina.

Así pues, los nichos representan los signos pero no el paso ordenado de las estaciones del año, las 4 paredes, los 4 elementos. La realidad poética coincide con la astrológica si se organizan los signos según los elementos porque su orientación es extraña. Para tratar de razonar esto, pensemos que para la construcción de este palacio se aprovechó el trazado y la vieja torre del S. XIII que hay en sus sótanos [42], hecho que condicionó su orientación.

Pero también se pudo levantar en otro lado, por lo que este propósito fundacional vemos que puede encerrar alguna alusión al nacimiento, victoria o cualquier efemérides de la vida de Yusuf.

En último caso no olvidemos que el sol, el astro rey se identifica desde la antigüedad con la realeza y que los versos que utilizan esa metáfora tienen un doble sentido, que ayuda a describir su propia arquitectura, además de aportarnos un mensaje.

La astrología musulmana recoge desde el S. X los distintos sistemas cosmológicos de la antigüedad a través de Almagesto, Tolomeo y Teón de Esmirna [43]. La astrología de Ibn Arabí [44] es una mezcla del sistema Geocéntrico de Tolomeo y del Heliocéntrico que Copérnico desarrollará después en el Renacimiento. Ptolomeo habla de las 7 esferas planetarias en las que reside el paraíso [45] idea que se recoge en el Corán [46] al hablar de los 7 cielos superpuestos, o en la poesía de Ibn Gabirol [47]. Ya quedó demostrado por el Padre Cabanellas [48] que los 7 cielos a los que alude el Corán se encuentran en la techumbre del Salón.

Pero a la vez en esta concepción astrológica el sol es centro de un sistema que complementa al anterior porque se encuentra en el centro de otras esferas o cielos: por encima tiene los 7 a los que alude el Corán y por debajo otros 7, representados por los 4 elementos y las esferas de la luna, mercurio y venus. Ibn Arabí, llamó al sol «Polo» y «Corazón del mundo» con las mismas palabras que el poeta Ibn Zamrak llama al nicho central, al guardar una posición central con respecto a los demás nichos, y astrológicamente con las esferas celestes, ya que tiene tantos cielos por encima como por debajo de él; simboliza el Trono divino, síntesis de todo el cosmos.

También esta cualidad de Trono, inspirada como indica Burckardt [49] en el sufita andaluz Ibn Masarra, aparece en los versos «solio del soberano».

Se rastrea una identidad de pensamiento entre el poeta y el astrólogo. Ambos fueron sufitas y entendían la creación y el cosmos de una manera particular, reflejada aquí.

Resulta muy difícil concluir sobre el Salón de Comares que, como hemos visto, obedece a connotaciones muy diversas, algunas insinuadas, otras más claras y por tanto no es admisible el hablar de él en una sola dirección como producto de un hecho o la concepción de un artista.

[42] PABÓN, B.: *Estudios sobre la Alhambra.* Vol. I, Anejos de Cuadernos de la Alhambra, 1975, pág. 65.

[43] VERNET, J.: *Astronomía y astrología en el Renacimiento.* Ed. Ariel, Barcelona, 1974, pág. 42.

[44] BURCKHARDT, Titus: *Clave espiritual de la astrología musulmana.* Col. S. Perennis. Impreso Grf. Ampurias, Barcelona, 1982, pág. 12.

[45] SEBASTIÁN, Sgo.: *Arte y Humanismo.* Ed. Cátedra, Madrid, 1981, pág. 43.

[46] Sura 57.

[47] KETER MALKUT: *op. cit.,* versos 10 a 28.

[48] *La antigua policromía…, op. cit.,* págs. 3 a 29.

[49] BURCKHARDT, T.: *op. cit.,* pág. 13. *(La clave espiritual…).*

El palacio de Comares es producto de diversas aportaciones, fuentes, ideas que se complementan, procedentes incluso de otras religiones. El sincretismo del arte islámico procede así, escribiendo a cortas pinceladas aspectos apenas sugeridos que se superponen e interfieren entre sí, como en un texto varias veces escrito.

M.ª Dolores Aguilar García
Universidad de Granada

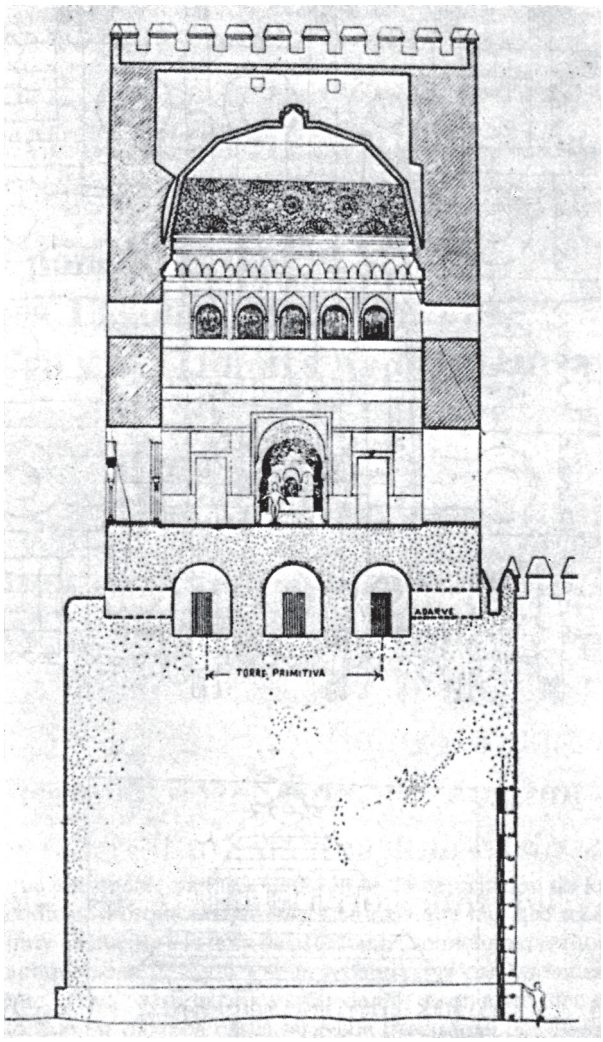


Fig. 1. Alzado del Salón del Trono. Palacio de Comares. (Según Basilio Pabón).

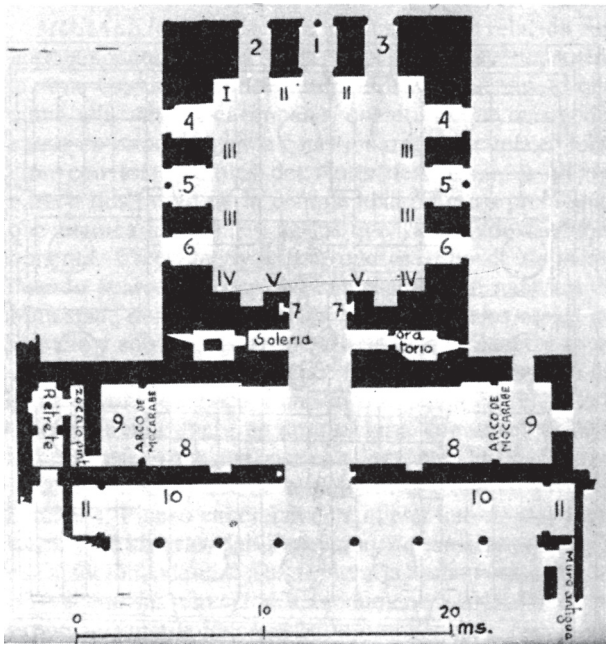


Fig. 2. Planta del trono; Palacio de Comares. (Según Basilio Pabón).

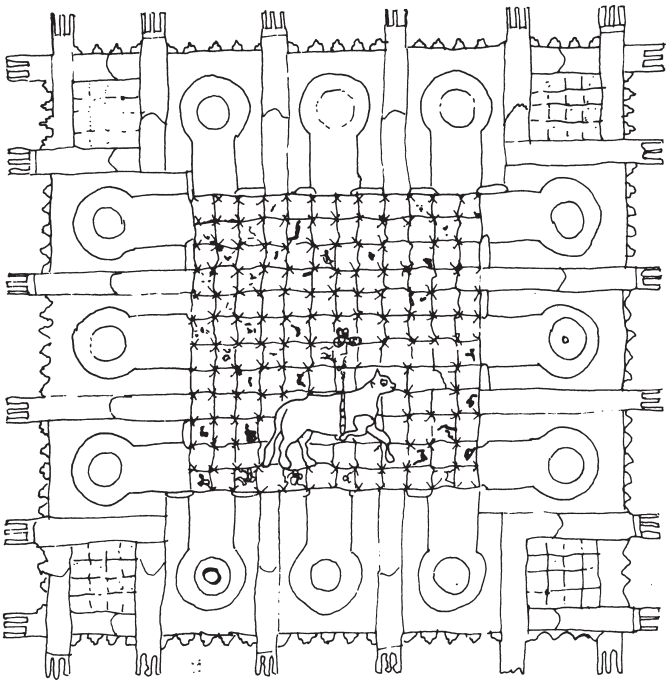
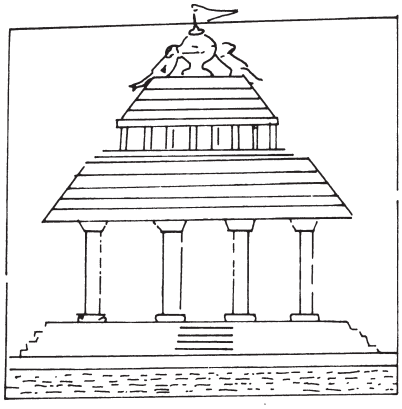


Fig. 3. Jerusalén celeste. Dibujo de la portada de *Símbolos,* Burckhardt, Titus.



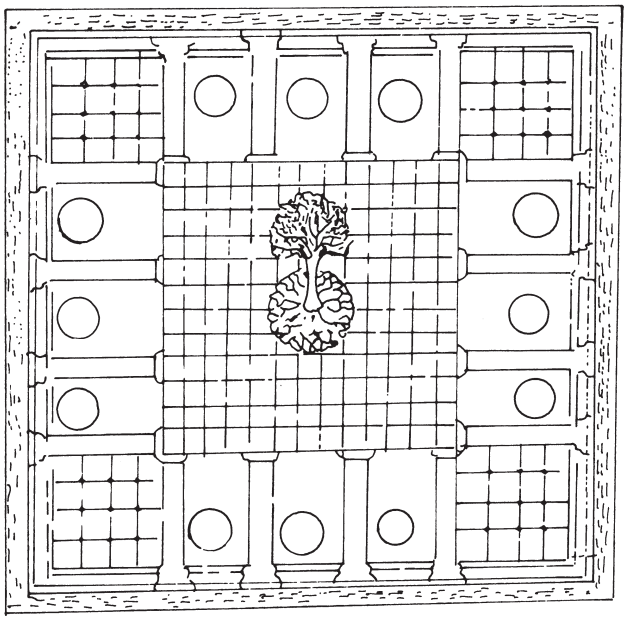


Fig. 4. Morada celeste de Vishnu. Tomado de *Símbolos,* pág. 26, de Titus Burckhardt.

Coloquio sobre las ponencias de Javier Martínez de Aguirre, Teresa Laguna, Josep Bracons, Rosa Alcoy, Francesc Fité, Juana Hidalgo y M.ª Dolores Aguilar García

HIDALGO, Juana: Quisiera hacer una pregunta a Teresa Laguna; Me ha parecido muy interesante esta exposición sobre la obra de Lyra, pero me ha parecido también escuchar que en uno de los manuscritos has citado una fecha, atendiendo a un tipo de orla de la escuela parisina. Yo he creído oír 1460-70.

LAGUNA, Teresa: 1360-70.

HIDALGO, Juana: Ah, perdón, por eso; es que está ya más dentro del tipo de orla de la escuela de Pucelle que la que se da ya en el siglo XV con Boucicaut, el maestro de Bedford… O sea que era 1360-70, vale, gracias.

YARZA, Joaquín: El comentario es también a la ponencia de Teresa Laguna. Yo quizá me llevé una cierta sorpresa, aunque había leído previamente la comunicación, porque pensaba que al tratarse de una serie de códices de Nicolás de Lyra, se establecerían unos contactos más directos en cuanto al tema general de originalidad, modelo y copia. Se vería algún tipo de relaciones entre todos ellos, e incluso se aprovecharía la circunstancia, quizá un poco especial, de que en el texto de Nicolás de Lyra se habla de cómo se representa normalmente la imagen de la majestad de Dios o la del templo de Jerusalén, según los judíos y según los cristianos, y esto quizá permitía plantear el doble problema de texto-imagen. Y, por otro lado, se vería como, existiendo siempre el mismo texto, las imágenes podían haber cambiado. Pero pienso que, quizá por la precipitación de la intervención, o por algún otro motivo, ha dado la sensación de que se han citado una serie de códices de procedencias muy diversas, ordenados cronológicamente, pero donde no he visto ese tipo de relaciones.

LAGUNA, Teresa: La intención era precisamente la que usted apuntaba, Doctor Yarza; lo que ha ocurrido es que sin querer me he extendido en la descripción de los códices. Porque es que hay una cosa que hay que tener muy en cuenta a la hora de estudiar las miniaturas, incluso aunque sean de Lyra y sean repetitivas y con variantes, que es que esas imágenes están dentro de un texto, que es lo que en muchos casos te ayuda precisamente a poder datar el códice. Ha sido a causa de haberme extendido en la descripción de los códices y en la controversia de la falta y no-falta de algunas partes de las obras que no hemos podido ver las imágenes. De todos modos, si las quiere ver, luego se las enseño; no hay ningún problema.

MORALEJO Serafín: Dos preguntas, una relación con la ponencia relativa a Estella. Ya se dijo, y acertadamente, que era un caso de multiplicidad de fuentes lo que había allí. Ahora, el tímpano, que era lo que más podía entrar en principio, en la conexión original-copia en relación con los ejemplos del Norte de Francia, a mí me parece ilustrativo de la complejidad de estos problemas que plantea la copia, y de los que ya fue consciente el ponente. Creo efectivamente que ese tipo de tímpano, cuando aparece en España, con esa versión reducida de Majestad, tiene algo que ver con los portales reales de Francia y sobre todo, en el caso de Estella, luego esto se comprueba en las arquivoltas. Pero opino que es uno de estos casos (un poco como lo que ponía en relación a Cuixá, aunque fuera en arqui-

tectura, con aquel modelo tardo-romano) que una cosa es la idea, pero luego el artista local lo realiza a partir de modelos mucho más concretos y cercanos. Pienso concretamente que el tipo de mandorla es muy de las artes del libro y muy de esmaltes, con toda esa atención, además, a una epigrafía bastante prolija, que no va con las direcciones monumentales del Norte de Francia, o que la incorporación, por ejemplo, de figuras laterales, que puede ser en principio una solución formal, porque estas figuras pueden variar mucho, aunque luego tengan un sentido iconográfico. ¿No será más bien que volvemos aquí otra vez a las fuentes remotas de los tímpanos, es decir, a las decoraciones de ábside, donde está ya atestiguado desde muy pronto, por ejemplo para Moradillo, la existencia de teofanías con dos profetas, o cosas por el estilo?

La otra cuestión tiene que ver con la ponencia de Bracons, en relación con los Santos Sepulcros. Leyéndola ayer me llamó la atención, y es por donde va la pregunta de por qué, aunque evidentemente los ejemplos catalanes deshacen totalmente la idea de Mâle e introducen, desde luego, matizaciones importantes con respecto a Forsyth, ¿por qué no han de tener algún tipo de relación, aunque no se puede verificar tan tempranamente, con el mundo del teatro litúrgico y de la liturgia en general? Es decir, yo, cuando leí la comunicación, de lo primero que me acordé es del Santo Sepulcro de Tarragona, donde efectivamente, como cita el ponente, existe esa documentación verdaderamente teatral del canónigo Barceló, que parece que no hace sólo eso, sino también el grupo del Calvario, y hay ahí un verdadero criterio teatral, procesional… Si tenemos para época prerrománica y románica documentación de la gran importancia de la liturgia pascual en relación a los programas arquitectónicos, escultóricos y pictóricos, y si la volvemos a tener a final de la Edad Media, si es que entendí bien, quisiera que me aclarara las razones del por qué sustrae un poco a esta órbita los grupos tempranos del XIV catalanes.

Martínez-Aguirre, Javier: Respecto a la mandorla es cierto que existen precedentes en manuscritos. Concretamente tengo recogidos un manuscrito en la Biblioteca Municipal de Metz que también tiene una leyenda a lo largo de toda la mandorla, igual que pasa en Estella y en la Biblia de Burgos también hay otro con una mandorla lobulada, que es lo característico de Estella. Y en cuanto a representaciones en tímpanos, es curioso que el único ejemplo que conozco de mandorla lobulada sea el de Tudela, que también es muy cercano a Estella (lo hemos visto en la Magdalena de Tudela), con lo cual creo que sí, que la relación puede venir por los manuscritos. Y respecto a la relación entre los tímpanos y ábsides, pues creo que es un tema que está abierto, y que en fin, yo no me atrevo a tocar por ahora.

Bracons, Josep: Por lo que afecta a la pregunta que me dirige el Doctor Moralejo, yo quizá me he expresado mal. Yo lo que no quisiera es que se entendiera que negamos cualquier posibilidad de relación entre el teatro y los grupos del Santo sepulcro. Nos parece, comparándolo con el teatro, con el tipo de representaciones específicas que se han estudiado, que determinan el nacimiento de los grupos del *Heilige Grab,* que evidentemente los santos sepulcros no son, como los *Heilige Grab,* el resultado de todo el ciclo, sino que se refieren solamente a una parte de este ciclo o a un fragmento de este ciclo. Es decir, no corresponderían tan directamente a manifestaciones teatrales, o digamos de escenificación, como quizá a manifestaciones, podríamos llamarlas de ilustración. Se trataría de acompañar la deposición litúrgica del Viernes Santo, y la consiguiente vela de una ilustración. Yo no conozco en este momento ninguna pista que pudiera sugerirnos que además de lo que es puramente litúrgico, hubiera algún elemento ya en lo paralitúrgico que sugiriera que los Santos Sepulcros están relacionados ya con el mundo del teatro. Además, quizá el hecho de que el grupo de Cornellá de Conflent, que podría ser uno de los más antiguos, sea un grupo portátil, un grupo móvil, tallado en madera, y que se puede manejar por tanto con facilidad, nos sugiere que se trataría de un grupo efímero, que no sería expuesto permanentemente a la devoción que sólo sería instalado en el momento necesario. Por todo ello, me parece, que en este momento, faltando determinados eslabones, no podemos involucrar directamente a los grupos del Santo Sepulcro con manifestaciones teatrales. Es quizá por prudencia, no porque no sea así.

Alcoy, Rosa. Ayer se me hicieron una serie de preguntas a las que creo que ha de responderse ahora, si bien pienso que no tienen que ver con lo que yo traté en la comunicación. De hecho, si tienen que ver con la tesis que he comenzado. Entonces, iré punto por punto a las cinco o seis preguntas, a

una de las cuales respondí con el gesto y no sé si quedó suprimida, pero tenía que ver con el hecho del gótico lineal. La 1.ª era: ¿pintura catalana o italiana en la 1.ª mitad del siglo? Yo diría que ambas, si tiene sentido hablar con unos términos tan simplistas. 2.ª: ¿Los nexos entre Ferrer Bassa, Destorrents y la familia Serra? Solamente responderé a lo que se refiere al concepto de espacio, que es lo que sugerí como tema de la comunicación, y en este sentido, creo que haría falta volver a leer la ponencia, pero con todo, intentaré de una manera llana decir que existieron, pero superficiales. Y si añado un pero, nos podríamos alargar infinitamente, porque haría falta primero establecer quién es Ferrer Bassa, ponernos de acuerdo, y entonces podríamos hablar de los modelos de los Bassa, en función de lo que viene después. El doctor Antonio José ha publicado sus teorías a este respecto; yo lo único que puedo decir aquí, ahora, es que no estoy por completo de acuerdo. 3.º punto; era tratar de una pintura áulica y una pintura no áulica. Yo creo que no mencioné estos términos a lo largo de la comunicación. De hecho, hablar de una pintura áulica me parece que sería una cosa no proyectada positivamente y, por tanto, creo que no aporta datos concretos al tema. Bien, esto también tenía relación, si no entendí mal, con el hecho de que en Valencia en 1350, se encarga un retablo de San Francisco, que no llegó a realizarse, como mínimo de una manera cumplida. En este sentido, no sé hasta qué punto esto desmiente o desacredita lo que aquí dije. Únicamente remarcar que el público no tiene por qué coincidir con el comitente y creo que este es un aspecto que trato, por lo menos, en el escrito. 4.ª pregunta: Escuela pisana, marco del siglo XIII, otro aspecto que tampoco veo que tenga relación, tampoco sé en qué sentido me implicaba esta pregunta, si se trató de hablar del estilo 1200, si se trató de explicar la formación del estilo italiano. Yo no intenté detallar en la comunicación la formación de los estilos en Italia y tampoco intenté hablar de Italia bajo un aspecto homogéneo ni unitario. Y 5.ª cuestión, que no sé si la apunté con todos los datos, no sé si se me dijo que había hablado de una escuela florentina como dominante o de un florentinismo dominante. En todo caso, no fue este mi planteamiento; si hablé de florentinismo fue siempre en 2.ª y 3.ª instancia, y lo que sí dije es que la escuela sienesa o toscana era siempre la que reciclaba este florentinismo. Por otra parte, no aludiré a la introducción que se me hizo. Gracias.

ESPAÑOL, Francesca. El comentario es sobre la ponencia del profesor Fité. Se diferenció en la ponencia la idea de torre de la idea de castillo. Yo quería recordar, y especialmente para una área que he estudiado algo, que en muchas ocasiones el castillo no es más que una torre rodeada por un muro, y además en los documentos del *Liber Feudorum Maior* aparece como tal. Es decir, cuando se da, se cede un territorio y el feudatario tiene obligación de construir una fortaleza, se le indica «turrem et curtilium». Por ello, pediría al profesor Fité que precisara si esas torres que él ha estudiado, son simples torres de vigía o, por el contrario, si se trata de torres que pudieron haber correspondido a estos castillos algo rudimentarios, de frontera, y levantados con unos medios ciertamente limitados.

FITÉ, Frances. Ésta es una cosa que no se puede verificar aún. Yo, en la mayoría de torres que he estudiado, he constatado que ha habido hábitat alrededor, lo que pasa es que creo que se tienen que hacer estudios arqueológicos que permitan establecer si estos hábitats o estas murallas de las que hablas son contemporáneas a la construcción de la torre. Yo creo que esto ahora no se puede decir hasta que no se hagan las excavaciones.

MORENA, Aurea de la. Yo sólo vuelvo a insistir respecto a las torres, que, apoyando lo que dijo el profesor Lavado ayer, lo pongo en contacto con todas las peninsulares, porque no pueden quedar completamente aisladas y existiendo, además, un conjunto tan bueno como existe en la provincia de Madrid, me parece que se tiene que acercar y verlo para ver si hay o no hay relación con lo musulmán.

También quería hacer una apostilla: Escalona no es provincia de Segovia, como se dijo ayer en la comunicación de las miniaturas, sino que es provincia de Toledo.

FITÉ, Francesc. Yo sólo conozco, por los estudios consultados (por ejemplo la tesis de Araguás) como torres peculiares del siglo XI, y redondas, las de Cataluña. No he leído nada, ni he visto nada de esta época concreta de la que hablé, en otras zonas de la Península.

MORENA, Area de la. Están declaradas conjunto provincial.

FITÉ, Francesc. ¿Pero, están publicadas?

MORENA, Aurea de la. Me parece que están publicadas. Caballero y Zozaya las han estudiado per-

fectamente. Cuando se viene por la carretera de Madrid, y se acerca la zona de Buitrago, están allí en medio del campo.

YARZA, Joaquín. La pregunta que tenía que hacer ayer se refería a Juana Hidalgo, pero Juana Hidalgo no está.

Y lo que quería era intervenir en relación con la ponencia de Dolores Aguilar. Personalmente creo en el valor de la iconografía, creo también en la importancia del simbolismo, etc. Pero siempre tengo miedo a cómo se usa una cosa y cómo se usa otra, y en la ponencia de Dolores Aguilar hay una serie de aspectos en donde, a mí me parece, que se cae en estos peligros. Por ejemplo, en la exposición de hoy no aludiste, pero sin embargo en el texto está la referencia, en más de una ocasión, a René Guenon. René Guenon es más que nada un iniciado, un hombre que se encuentra a principios de siglo dentro de unos movimientos muy especiales. Pero, claro, aludir a él aquí como autoridad a la hora de establecer paralelos, y con el texto del *Kathia Upanishad,* pienso que es peligroso. Concretamente me parece que lo clasifica hacia 750 a. JC., y en los estudios desde siempre, si se trata del *Kathiajana Srautashutra Upanishad,* se ve que es un texto bastante posterior. Quiero decir, en este sentido, que la autoridad de Guenon no es autoridad, no lo ha sido quizá nunca. Sin embargo, Deussen había publicado científicamente los Upanishad hace mucho tiempo y hay otros estudios más recientes sobre el tema. Y René Guenon se utiliza aquí en bastantes ocasiones. Tampoco dentro de esto, y ya que nos metemos con el mundo de la India, a mí el mundo de la India siempre me ha apasionado, siempre me ha interesado mucho, pero también me parece muy peligroso aludir a él constantemente para establecer todo este tipo de paralelos. Concretamente, por ejemplo, hay referencias a un texto de Muratori. Muratori habla de *Purusha* o de *Vasta Purusha Mandala* como un mito cosmogónico, que se traduce en una imagen de la ciudad. Yo pienso que incluso, si en lugar de Muratori se hubieran utilizado directamente estudios especializados en arte de la India, por ejemplo, Stella Kramrisch en su libro sobre los templos de la India, se habrían encontrado textos que son mucho más interesantes. Porque la imagen de Purusha, que es el ser primigenio, se utiliza sobre todo como motivo microcósmico en relación con el mito cosmológico del templo, y la idea del templo creo que conviene más incluso que la idea de ciudad. Pero, insistiendo en este peligro de utilizar el tema de la India, la diapositiva que has puesto de Mamallapurán es interesante, pero Mamallapurán es un caso un poco especial dentro del arte de la India. El templo indio normalmente desarrollado no tiene sólo Mandapa y santuario, sino que suele tener Mandapa, Antarala o Jagamohana y luego el Garba-griha que es el santuario. Y en realidad, rara vez el templo indio se organiza como una forma cuadrada; por el contrario, es un camino de ascensión, desde la zona exterior hacia la interior, y sólo la zona interior, el Garba-griha, es el que está organizado como forma cuadrada. Incluso el sistema cupular en la India, no solamente no existe, podían haberlo utilizado, porque en alguna ocasión excepcional lo hicieron, sino que de acuerdo con la manera de pensar de la India, suponían que esto fatigaba demasiado a la piedra, y la arquitectura de la India es una arquitectura sin cúpulas, es una arquitectura buscadamente adintelada. Y precisamente en el Garba-griha lo que ocurre es que hay un contraste inmenso entre el espacio interno y la altura de la torre del Sihara que lo recubre. Insisto entonces, en que la utilización de la India me parece siempre bastante peligrosa por esto y por la dificultad de poner en paralelo culturas muy distantes. Y también, en este sentido, diría que Titus Burckhardt es igualmente una autoridad a discutir. A veces, ya no lo digo en el caso de René Guenon, pero sí en el de Titus Burckhardt y otros vulgarizadores de este tipo, tengo miedo. Ocurre, que, a partir de la elaboración de la idea del inconsciente colectivo y de los arquetipos de Jung, de la fenomenología de la religión de Mircea Eliade, etc., tendemos un poco a utilizar estos esquemas tan generales indiscriminadamente, lo que a mi juicio, resulta bastante peligroso si no lo contextualizamos correctamente. En el caso de la India, todavía ocurre otra cosa: precisamente estos saberes esotéricos del tipo de los de René Guenon tendían a ver siempre en la India una antigüedad infinita. Los templos que has proyectado aquí el Brathisvara, me parece que era, de Tanjore, y el de Mamallapurán son tardíos. El Brathisvara es del entorno del año 1000 y el de Mamallapurán anterior, es también de siglos después de Jesucristo. Pero claro, se tendía un poco a hablar de este saber arcano, oculto que venía de la India y a llevarlo muchísimos siglos a. JC., porque la India era uno de

los motivos que estaban siempre presentes en el pensamiento de René Guenón. Aunque, insisto que a mí el tema me parece interesante e, incluso en mi libro de Arte Medieval recojo textos simbólicos, en la Alhambra porque me parece que, efectivamente, hay que utilizarlos. Pero lo dudoso es hacer la trasposición de este mundo islámico, buscar estos símbolos universales y ponerlos en contacto con el mundo de la India.

AGUILAR, Dolores. Muchas gracias por esta lección de arquitectura hindú y de textos, y de todo. Simplemente, no tengo más que decir que, quizá sea el riesgo de hablar por primera vez de estas cosas. Pero si esto no se hace aquí, quizá no se hace nunca. De todas formas, no tengo más que agradecerle sus observaciones y darles las gracias otra vez.

MORALEJO, Serafín. También abundando en las fuentes y en concreto en lo de Burckhardt que es un autor apasionante, por lo menos para mí, cuando trata de cosas de las que no sé mucho. Por el contrario, cuando alguna vez ha tratado algo de lo que sabía un poco, me ha llamado la atención el contraste, digamos entre una apariencia de una gran erudición y luego un criterio poco crítico, valga la redundancia, en la utilización de estos materiales. Mi observación va, en concreto, en relación a esta comparación de Burckhardt, de la Jerusalén celeste de los Beatos con los textos y representaciones hindúes. Es cierto que leyendo aquello, es muy notable la semejanza, pero no creo que en este caso (además para su argumentación excelente y muy convincente), sea necesario meter esto de Burckhardt, que en cambio puede comprometer las cosas, porque ese parecido es absolutamente casual; no hay en el Apocalipsis ningún imperativo para que la Jerusalén celeste sea cuadrada; la prueba es que son cuadradas en España, pero no lo son en los manuscritos de fuera de España. Bueno, luego en los Apocalipsis anglonormandos sí, pero puede haber ya influencia de Beatos; es decir, que hay muchas formas de representar la Jerusalén celeste y sólo en España es así. ¿Por qué? Claro, en seguida podríamos echar mano del Islam y, entonces, conexiones con la India. Quizá es más simple cuando se contempla un tipo de mosaicos romanos, de los cuales tenemos representación en España, y son mosaicos de laberinto. Y el laberinto está rodeado de una muralla abatida, tal como aparece en la Jerusalén celeste de los Beatos, y además con un tipo de torres muy parecido. Es muy posible, entonces, que esto se deba a una contribución de este mundo. Entonces, si ya prescindimos de este sorprendente paralelo figurativo al encontrar fuentes occidentales, esto queda, me parece, ya un poco limitado. Es decir, se trata de una cuestión, yo creo, de convergencia. Esto no altera para nada la lectura de Comares, es sólo una cuestión marginal que puede comprometer lo magnífico de la argumentación. Sin embargo, hay Jerusalenes celestes cuadradas, arquitectónicas, fuera de España, y en este sentido, le señalaría Corvey por ejemplo, que han estudiado Heitz, Klein y otros. O en Saint Benoît-sur-Loire, donde se trata de edificios de planta cuadrada y también con una distribución de vanos muy parecida. Dudo naturalmente que pueda venir nada de Corvey o de Fleury hasta Granada, pero que, como paralelo de proceso de transposición de un texto a formas arquitectónicas sería más adecuado que los de los Beatos, que ya digo que es una cosa muy peculiar, muy particular.

AGUILAR, Dolores. Es que, sin pasar por la miniatura de Beatos, no estaban exentos en la corte granadina de conocer los textos sagrados, de Ezequiel y de San Juan. Y ahí está escrito, allí hay una descripción: La ciudad mide unos codos por cada uno de los laterales, los mismos los mide en altura…, hay una descripción de una ciudad cúbica. Y a través de ahí pudo venir esa noción. Y, luego, también recordar lo que dice *Ibn-Batuta* en su viaje a través del Islam, cuando llega a Granada, constata la presencia de muchos huidos precisamente de la India y de Persia, y que podían haber llevado esa tradición. De hecho, en Granada, en ese momento, se vive una efervescencia espiritual muy especial, y es posible que todo este tipo de religión y de pensamiento que entonces no había existido en el Islam, se contagie en este momento. Naturalmente, esto tiene el riesgo de trabajar sin textos, porque a lo mejor los había en la *Madraza* de Yusuff II, pero como Cisneros se encargó de quemarlos, pues nos hemos quedado sin ellos.

LAVADO, Pedro. Con respecto a la comunicación de M.ª Dolores Aguilar. El problema que se plantea es el del método. Porque, naturalmente, para justificar algunos textos de autores árabes habría que confrontarlos con la propia doctrina *maliki* de Granada, una doctrina muy integrista, en la que se mueven los nazaríes. Entonces, hay conocimiento de una serie de doctrinas y de pensamientos.

Aparte, hasta cierto punto ha utilizado el texto del padre Cabanelas, pero hay otras cosas que me parece que se te han escapado totalmente. El río del paraíso no es río, son cuatro ríos, y está en el interior; la forma exterior, más que nada, podría aludir a lo que han hecho ya otros autores no solamente el caso de Burckhardt o Guenón, que estudian la arquitectura árabe sobre las imágenes especulares reflejadas sobre el agua; el caso de todo lo que se ha hecho en la zona de Persia. Ese río, ese agua o esa especie de visión especular que ofrece el agua, no tiene nada que ver con el río del Paraíso, que está en la cúpula y que baja. El caso es que ese paraíso representado en la bóveda o en la *Kubba* tiene una mayor relación con piezas como son las que a partir del siglo XIII empieza a utilizar la cerámica de Málika y que aparece con los cuatro ríos del paraíso, los cuatro árboles en una cierta estilización, y que luego recogerá Manises, ya bien entrado el siglo XV y en el XVI. Entonces, ahí es donde puede haber más paralelos o más fuentes, queremos decir, porque naturalmente una cosa es que los símbolos vivan de una forma, que evolucionen o sean reinterpretados, que tengan paralelos o que tengan una misma interpretación en otras culturas del Oriente o del Occidente, y otra cosa es que las formas evolucionen. Son dos conceptos y dos métodos diferentes a la hora de interpretar la visión de la historia del arte. Naturalmente, a parte de los textos yo también te insistiría un poco en la lectura que ha dado en la Alhambra, tras el libro de Grabar, James Dicki, que es otro converso. *James Dicki, Josuph Yakub* da una visión verdaderamente muy curiosa en la revista *Arp.*

Bueno, y también dentro del método, y si se me permite como una especie de adenda a lo del señor Fité, que el otro día creo que no me entendió. Yo me refería a la propia zona de Cataluña. Hay topónimos. El único topónimo que ha utilizado en diferentes variantes es almenara. Almenara es el que menos nos dice, porque las torres, las atalayas son, o atalayas de luz, o atalayas de humo. Almenara está más en relación con luz; el vocablo árabe *«nur»* es luz, no tiene nada que ver con el humo, son diferentes. Como también, y contestando lo que planteaba hace un momento Francesca Español, la torre es un sistema, y el profesor Ainaud lo dijo el otro día, y la torre, el *Jishn* con el *albakar,* es otro sistema «a posteriori», pero que naturalmente están implicados. Unas son, digamos, sitio de defensa, de recogida de una población y de agrupamiento de ganados o de personas, y otras son simplemente una especie de comunicación y de vías de comunicación. Los textos que ha citado Aurea de la Morena son conocidos desde el año 81. Juan Zozaya ha publicado, tanto en las jornadas medievales de Soria, como en arqueología medieval y recuerdo bastantes cosas. E incluso, ya le decía, se han hecho análisis a nivel de materiales, y análisis con carbono 14 que datan muy bien muchas cosas de estas torres.

AGUILAR, Dolores. Contestando a mi compañero Pedro, gracias por todas su precisiones de tipo metodológico. Quizás existiría un integrismo maliki en la Granada nazarí, pero no debemos olvidar que en esa etapa también está de moda la heterodoxia sufita, y que hay aquí unos puntos de contacto entre varios personajes de idéntico pensamiento, como es la idea de *Ibn-Hazam,* recogida luego en *Ibn-Arabí* y luego en el poeta *Ibn-Zamrák.* Y no he aludido a los ríos del paraíso que se abren en cuatro brazos, aquí en el salón de Comares. Me parece que he hablado del libro de Ezequiel y de San Juan en Patmos cuando hablaba del manantial de agua que sale de los umbrales de la casa. Por lo demás, gracias por esa nueva versión que dices que existe de la visión de la Alhambra y que desconocía.

AINAUD, Juan. Yo quisiera solamente hacer una acotación marginal en el sentido de que, como constataba en la ponencia del señor Palol, en estas visiones complejas intervienen muchos factores. Por una parte, evidentemente puede estar, para decirlo de algún modo, la ciudad celeste en contraposición, o como superación de la ciudad terrena; puede haber también otras cuestiones de tipo religioso. Pero, al mismo tiempo, hay otros factores cósmicos que enlazan con una visión natural, aunque en el arte islámico, no tratado de una forma naturalista. Al cielo natural, para decirlo de algún modo, aunque tratado astronómicamente, se hizo alusión el otro día con su representación en Qusayr Amra. En realidad, claro, es un cielo representado de modo naturalista, porque la base cultural de las personas que decoraron el palacio, fue de formación helenística. En este sentido, y perdón que haga una cita muy lejana en el espacio, pero a veces con la fabricación de los viajeros árabes, no estaba tan lejos el conocimiento en España. Está la tradición china, según la cual la bóveda de la tumba de este primer emperador unifica-

dor de China que ahora se está empezando a descubrir arqueológicamente, aunque todavía al túmulo central no se ha llegado, de acuerdo con las descripciones antiguas, y estamos en el primer o segundo siglo de nuestra era, representaba la bóveda celeste con las constelaciones reproducidas en perlas incrustadas en el cielo, y en el suelo había los ríos de la Tierra representados por Mercurio. Naturalmente, lo digo no porque esta relación se hubiera podido reflejar directamente en España, pero con este deseo de recoger todo lo fantástico, lo extraordinario, por parte de los viajeros árabes, realmente no puede extrañarnos que estas tradiciones y estas referencias hayan podido llegar perfectamente. Si cosas de la vida cotidiana llamaban la atención de los viajeros árabes, naturalmente todo lo que podía estar en un mundo más remoto y más o menos fabuloso, no en el sentido de que sea una mentira, sino que realmente es cosa extraordinaria, creo que podía realmente interesar. Ahora bien, el tratamiento anicónico y geométrico que está en el espíritu del arte islámico, ya es otra cosa. De modo que creo que es un camino muy interesante y que, aparte de estas fantasías más o menos neoesotéricas de los europeos, a veces esta barrera del esoterismo ochocentista es contraproducente, es decir, da una falsa idea de estas realidades. Pero estas realidades pueden estar perfectamente subyacentes, a pesar de la hojarasca de una falsa ciencia.

AGUILAR, Dolores. Muchas gracias, doctor Ainaud.

FITÉ, Francesc. En cuanto a lo tuyo (a Pedro Lavado) hay una cita sobre las torres, por ejemplo, de la zona de la alta Noguera, un texto del proceso de Jaume, el *Dissortat,* donde se alude a que en estas torres se hacen señales de fuego, en el siglo XV, a principios del XVI. En cuanto a lo que dices de caminos, yo no encuentro que las torres que he estudiado estén en zonas de caminos; están en zonas, creo yo, configurando un sistema de defensa de frontera en relación a castillos. Y, después, en cuanto a toponimia yo he apuntado ésta, no he entrado en este mundo de la toponimia. Y en cuanto a este proceso que dices tú, yo tampoco veo una diferenciación, que se pueda establecer una distinción muy clara entre torre como elemento único y castillo. No he querido entrar en este problema tampoco. Es decir, casi, casi, desde que aparece la torre, quizá se convierte también en una zona en la cual al lado se construye ya un hábitat.

SUBSECCIÓN TERCERA

Texto e imagen en el arte medieval hispánico

Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval

JOAQUÍN YARZA LUACES

No pretendo aquí plantear toda la compleja casuística que surge de la relación entre un texto, literario estrictamente o no, y una imagen, a partir de temáticas afines. Mi propósito es apuntar cierto número de posibilidades de mutua imbricación restringidas, en parte, al terreno del libro ilustrado (manuscrito o impreso), tratando de ordenarlas, aplicando las opciones a casos puntuales [1].

Al menos se me ocurre que pueden plantearse estas relaciones de las formas siguientes. En primer lugar, cuando la obra literaria se refleja o traduce en imágenes, existiendo numerosas variantes acerca de la elección de éstas. Se puede tener en cuenta, asimismo, la situación inversa: se describe o toma como modelo una obra artística real o imaginada, con los problemas que surgen respecto a la fidelidad en la copia, que chocan con leyes literarias de la «ekphrasis». Por otra parte, hay que abordar, con las debidas precauciones, el caso posible en que la existencia de un texto escrito se transmita oralmente y sea así como se refleje en imágenes. Finalmente, cabe plantearse algo, que tal vez alguien juzgue que está fuera del presente proyecto: un cliente pretende dar noticia de él o reflejar su ideología por medio de lenguajes paralelos, no coincidentes, como son la palabra escrita y la obra plástica. Aunque mi intención no pretende ser global, no quiero dejar a un lado un asunto interesante que, si bien encaja en cualquiera de los apartados anteriores, puede analizarse desde una perspectiva diferente: ¿qué conexión hay entre la importancia literaria de una obra y su reflejo en el arte? Dicho de otra manera, ¿son las obras maestras de la literatura hispana (castellanas, catalanas, gallegas) las que se ilustran con mayor frecuencia y riqueza?

[1] Incluso prescindiré del problema de la transmisión de los textos de origen bíblico, con las diversas soluciones que se presentan, estudiadas en múltiples ocasiones.

EL TEXTO REFLEJADO EN LAS FORMAS ARTÍSTICAS

Es el caso más general y frecuente que suele presentarse. Se trata de ver en qué medida la imagen refleja, copia, interpreta o manipula un texto previamente escrito. Nada se presta a variantes más notables.

Hay obras que se copian en diversos manuscritos, incluyendo la ilustración con cierta normalidad. Existe un comienzo, el de elección o creación del primer conjunto de imágenes a partir del texto. Además, desde entonces, sea cual sea el sistema representativo inicial, las posteriores ilustraciones, ¿se hacen siempre eco de lo escrito o reflejan otro sistema? No hay que olvidar que, de acuerdo con el modo de trabajo medieval, generalmente, el artista se siente más cómodo con las imágenes que con los textos y prefiere servirse de éstas si dispone de algunas. Esto no excluye que tenga en cuenta aquéllos. En la ilustración de los Beatos altomedievales, los pintores se han servido de modelos pictóricos previos, posiblemente otros comentarios del Apocalipsis, pero pueden modificarlos parcialmente, para atender ciertas sugerencias textuales.

Quiero ahora comenzar tratando la situación creada cuando se ilustra una obra por primera vez. Si escogemos para ello uno de los códices de *Las Cantigas* de Alfonso X el Sabio (Escorial, T. I, 1) es porque en él se dan unas circunstancias suficientemente especiales para que interesen de modos muy diversos [2]. El número de cantigas reunidas fue tan elevado que, aún recurriendo a todos los repertorios previos existentes, y eran numerosos, hubo que buscar material temático de nueva invención. En efecto, como se ha probado, las cien primeras, proceden en su mayoría de aquellos repertorios (Gautier de Coincy, Gonzalo de Berceo, etc.). Las cien siguientes ven disminuido notablemente este número, que se hace mínimo en las demás [3]. Se deduce de esto que, a la hora de elegir las ilustraciones, los miniaturistas, aunque lo hubieran deseado, no disponían de imágenes para todas. Pero, y esto reviste aún un mayor interés, tampoco hicieron uso alguno de los ciclos preexistentes, como el de Gautier de Coincy, ilustrado en diversas ocasiones. En definitiva, a la novedad temática que implica la necesidad de invención de imágenes, se añade el pie forzado voluntario en el mismo sentido, al no utilizar lo existente en las historias anteriores.

¿Qué actitud adoptan los miniaturistas? En cada una de las *Cantigas* hay ciertos temas que se repiten con insistencia: la oración ante una imagen de la Virgen, para pedir algo o agradecer un favor concedido; un ejército en marcha o dos en combate; el caminante que sigue la vía de peregrinación a Santiago o hacia algún santuario mariano, etc. Entonces, las referencias literarias son suficientemente genéricas para que se repita la misma composición en Cantigas distintas. Así, en la Cantiga XVII (il. 4) (fig. 1), una mujer se arrodilla en postura característica ante una imagen de Virgen y Niño. Se encuentra ésta sobre un pedestal o altar cubierto probablemente con una tela muy adornada, sentada sobre un trono. La escena se ubica en el interior de una iglesia representada con tres columnas, que pueden hacer referencia a las naves, y una puerta. Cuelgan dos grandes lámparas y sobre la entrada se ven dos campanas. En la Cantiga 21 (il. 1) (fig. 2) se repite el asunto. Se reduce a 2 el número de arcos, a una el de lámparas, y desaparece la puerta. De nuevo se copia el esquema en la núm. 23 (il. 5) (fig. 3), con variantes exigidas en la mano de la Virgen y la presencia de nuevo de una puerta. En la núm. 56 es un monje el que lee arrodillado, se repiten los tres arcos y las dos lámparas, no hay puerta. La *Cantiga* 68 (il. 4) (fig. 4) se asemeja más que las anteriores a la núm. 17.

Por un lado, el tema de adoración o ruego está más allá de la contingencia de las Cantigas y se encuentra en muy diversos contextos. Los miniaturistas se han limitado a seleccionar alguno y darle una forma personal, buscando variantes genéricas (dos o tres arcos, lámparas, existencia o no de una puerta, …) o sutiles, dependientes directamente del texto (un hombre o una mujer, uno ora, el otro lee, …). Por tanto, se han ajustado a las necesidades planteadas por el escrito, partiendo de una fórmula genérica y repetida. El modelo estaba en una ilustración; la primera manipulación consistió en la inventiva del artista para crear un ambiente; la segunda y última está en el texto que se debía ilustrar.

Una segunda opción, dentro del primer supuesto, se encuentra en *Las Cantigas.* G. Menéndez Pidal [4] ha puesto de manifiesto la similitud compositiva entre la *Cantiga* 185 (il. 12), con un

[2] Desde el punto de vista iconográfico *Las Cantigas* se han tratado parcialmente, aun cuando se hayan dedicado mayor número de estudios a otros aspectos. Destaco, G. MENÉNDEZ PIDAL, *Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí,* en «Boletín de la Real Academia de la Historia», CL (1962), págs. 25-51; A. DOMÍNGUEZ, *Imágenes de un rey trovador de San María (Alfonso X en las Cantigas),* en «*Il Medio Oriente e l'Occidente nell Arte del XIII secolo*» (Atti del XXIV Congreso Internazionale di Storia dell Arte, Bologna, 1979), Bologna, 1982, págs. 229-39; P. KLEIN, *Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons' des Weissen von Kastilien und León (1252-1284): Die Illustration der Cantigas,* en «*Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*», 1981, págs. 169-212; A. DOMÍNGUEZ, *Imágenes de la mujer* en *Las Cantigas de Santa María,* en «La imagen de la mujer en el arte español», Madrid, 1984, págs. 29-42; Ídem, *Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María,* Reales Sitios», núm. 80 (1984), págs. 37-44; J. YARZA LUACES, «*Despesas fazen los omnes de muchas guisas de soterrar los muertos*», en «Fragmentos», núm. 2 (1984), págs. 4-19; A. DOMÍNGUEZ, *El «Officium Salomonis» de Carlos V en el monasterio* de *El Escorial,* en «Reales sitios», núm. 83 (1985), págs. 11-28.

[3] Ver G. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.,* pág. 25, que cita la edición del Marques de Valdemar, muy antigua. Hacía éste una valoración de las Cantigas y su procedencia, según la que, de las 100 primeras, 64, y de las 100 siguientes, 17, son comunes con Europa y anteriores en ella. Sin embargo, sólo 11 del centenar siguiente y 2 del último están en idéntica situación. Aunque hará que corregir parcialmente estos números, los cambios no son importantes.

[4] *Op. cit.,* págs. 46 y sigs.

ejército musulmán en marcha y el desfile militar de una de las miniaturas del *Maqamat* de Al-Hariri de 1237 (París, Biblioteca Nacional, árabe, 5847, fol. 19), y, en menor medida, entre la *Cantiga* 165 (il. 11) y otra ilustración del manuscrito citado (fol. 94 v.). Particularmente, creo que también hay semejanzas entre la escena de nacimiento de el Maqamat (fol. 122 v.) (fig. 5) y la mujer judía en idéntica situación de la Cantiga núm. 89 (il. 3) (fig. 6). En modo alguno quiere esto decir que se copió el manuscrito de Bagdad. Pero parece muy probable que ciertas escenas de carácter genérico se ilustraron teniendo en cuenta algún manuscrito islámico [5]. Por tanto que, sin descuidar el contenido temático, el pintor prefirió tomar un modelo artístico, antes de trasladar directamente la Cantiga [6].

Pese a la existencia de otras composiciones, posiblemente bastante numerosas, en que los artistas se sirvieron de esquemas previos, para adecuarlos a la poesía alfonsí, la riqueza y precisión ilustrativas obligó, necesariamente también, a crear composiciones nuevas que tradujeran la diversa temática.

Por una parte, están las Cantigas en las que el texto fue la pauta creadora seguida por los miniaturistas. Aún en éstas, más de una escena obedece a estos modelos genéricos señalados más arriba. La concordancia no siempre debió considerarse tan exacta, cuando se elaboraron textos nuevos que se colocan sobre cada ilustración. Aceptamos, no obstante, que existió esta opción, en donde la traducción de un lenguaje escrito a otro de imágenes, es más directo, aunque haya que poner reparos respecto a la fidelidad de la misma. Después de todo, incluso en textos literarios, la traslación de una lengua a otra implica siempre una cierta interpretación. En todo caso, no voy a detenerme en este aspecto. Quede señalada la similitud general, resaltada aún más por el hecho de que a través de ambos procedimientos se intenta, en lo esencial, contar una historia, esto es, que estamos ante una narración.

Con todo, son muchas las Cantigas en las que la amplitud implicó la necesidad de elegir escenas básicas y no ilustrar otras. Es éste uno de los grandes problemas que se plantean cuando se trata de establecer conexiones texto-imagen. Y la propia selección puede ser completamente significativa. Lo dejamos aquí, porque más adelante lo trataremos de poner de manifiesto en otro apartado, aplicado al *Fortalitium Fidei.*

Aunque sea ésta la situación más usual, junto a la de la ilustración precisa, también en Las *Cantigas* se da otra contraria: la poesía es corta o confusa y los pintores la organizan o amplían. La *Cantiga* 41 (fig. 7) resuelve en pocos versos la historia del «cambiador Garin», incluso con ciertas reiteraciones. Apenas es una narración. La Virgen ayuda a entrar al Paraíso a este individuo, que, aterrorizado por los diablos, se volvió loco y quedó en su poder [7]. La estructura de la poesía era poco propicia para el pie forzado del miniaturista que debía traducir en seis escenas ordenadas, en narrativa secuencia cronológica, ese material. Entonces comenzó con una miniatura en la que se ve el taller del cambista con dos personajes (él y otro). La segunda escena alude a la presencia de los demonios que le volverán

[5] De la rareza de esta iconografía da noticia Úrsula QUEDNAU, *Die Westportale der Kathedrale von Auxerre,* Wiesbaden, 1979, pág. 124, que, al estudiar la portada occidental de la catedral de Auxerre, encuentra un nacimiento de Juan Bautista sin demasiados paralelos. Encuentra algo similar en una miniatura de un manuscrito de Apuleyo (Viena, Österreichische Nationalbibliothek cod. 93, fol. 102), del siglo XIII, sobre lo que me ha llamado la atención Serafín Moralejo. Existe una cierta similitud con Las Cantigas. En cierta medida, el ejemplo islámico es el que presenta con más crudeza la escena, mientras el manuscrito de Viena está en el extremo contrario. La vinculación con el mundo clásico obliga a ser cautos en cuanto a orígenes. Sin embargo, la proximidad entre al-Hariri y Alfonso X es muy inmediata, sean cuales fueren las fuentes de aquél. Por ello creo que es permisible establecer paralelos entre ambos, recalcando lo infrecuente de la iconografía en el arte occidental.

[6] En diversas ocasiones se ha hablado de islamismos en Las Cantigas. El estudio citado de MENÉNDEZ PIDAL está en esta línea. Igualmente, diversos trabajos de Ana DOMÍNGUEZ, no sólo dedicados a Las Cantigas, sino a otras obras patrocinadas por Alfonso X.

[7] Mientras hay cantigas de más de 100 versos ésta sólo tiene 32. Además el tema se repite tres veces, con variantes, contándose lo esencial en 8 versos:

«En Seixons fez a Garin cambiador
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
que tant'ouve de o tirar sabor
a Virgen, Madre de Nostro Sennor,
do poder do demo, ca de pavor
del perdera o siso;
mas ela tolleu-Il'aquesta door
e deulle Parayso»

Según, ALFONSO X, O SABIO, *Cantigas de Santa María,* ed. W. Mettmann, Vigo, 1981 (nueva ed.), I, pág. 219.

loco. Luego, es presentado a la Virgen con una cadena en el cuello. A continuación, la Virgen desciende y le cura. La quinta escena presenta su muerte, y la última su entrada en el Paraíso. La pregunta inmediata que surge es, ¿de dónde sacó el artista y con él el mismo escriba que lo indica en letrero superior, que se le llevó a la Virgen encadenado? Porque en las miniaturas, aunque el texto no lo indique, el pintor pudo inventar la escena del taller, de la visión de los demonios, de su muerte, pero la que introduce un elemento nuevo es la del encadenamiento. Incluso hace pensar en la posibilidad de existencia previa de otra versión más extensa que estuviera ilustrada de modo similar a ésta a la que sirvió de modelo. Estaríamos entonces ante un caso que se comentará más adelante en relación con los Beatos.

De no ser así, se trata de una circunstancia muy diferente en la que la imagen explicita y ordena lo que es más amorfo o tiene otra estructura en el texto. No lo copia, sino que lo interpreta enriqueciéndolo. No se traduce, se recrea. Naturalmente, para ello el miniaturista, inventivo en el ciclo, parcialmente pudo recurrir a temas parejos. Así, el momento de la muerte se repite en otras ocasiones. Tampoco es extraordinaria la aparición de los diablos.

Pero, tal vez lo que supone un cambio más radical entre la poesía y la miniatura, no es tanto la introducción de escenas diferentes, sino que esta introducción trastueca la estructura textual, devolviéndole el carácter narrativo que tienen otras cantigas, a través de una secuencia perfectamente ordenada de imágenes concatenadas.

Podría ponerse como situación similar la que corresponde a la Cantiga 72, donde un tahur es muerto porque increpó a la Virgen y el Niño. Esta muerte a manos de un diablo es ajena al texto, que se completa con una escena de entierro, no explicitada en él. De todas maneras el pintor, en la primera circunstancia, pudo recurrir a un tema con antecedentes. Lo que importa de ambos casos para la cuestión texto-imagen, es que el primero hubo de ser reordenado y enriquecido en la segunda y no se puede considerar copia, sino que la capacidad creativa y la originalidad se ponen de manifiesto [8].

Una variante de signo contrario se da cuando la extensión del escrito obliga a realizar una selección de imágenes o a concentrar en una varios contenidos. Prescindiendo parcialmente de la problemática inherente a las composiciones sintéticas, quiero ahora poner el acento en las obras cuya extensión obliga a ser selectivo, sin la condensación antedicha. Una vez más, si se dispone de un ciclo previo que se utilice sin más, apenas si se puede hablar de selección, porque ésta viene dada. Pero ciertas obras nuevas obligan a crear imágenes igualmente nuevas. Por tanto, la elección de éstas resulta de la voluntad y posibilidades de quien encarga, tanto como de la capacidad del artista. De la elección se deduce que más que copia se trata de resaltar aspectos presentes que cobran una nueva dimensión por ello.

Quiero referirme, para ponerlo de manifiesto, a una obra latina que gozó de gran estimación en la tardía Edad Media y que aún siguió editándose en el siglo XVI. El franciscano Alonso de Espina escribe en 1460 el *Fortalitium fidei* en latín. Su actuación pública se enmarca en la dura polémica contra los judíos y, sobre todo, contra ciertos conversos. Estuvo siempre del lado de los detractores y su obra se ha considerado como estandarte de este modo de pensar. El éxito fue muy notable. Escrita en latín, fue copiada en manuscritos y editada varias veces bastantes años, no sólo después de su primera redacción, sino de la muerte del autor. Se olvidó en las publicaciones noreuropeas su nombre. Generalmente pobres de grabados, lo que interesaba eran las razones que justificaban las suspicacias. Ha sido argumento traído a cuenta por todos los que en un momento u otro han estudiado esta cuestión. Se tradujo al francés, copiándose con espléndidas miniaturas en el siglo XVI. Sin embargo, no se le ha dedicado aún un estudio completo [9].

[8] Una prueba de esta capacidad creadora y de la recurrencia a otras posibles fuentes en ciertas escenas evangélicas, que corresponden especialmente a las cantigas decenales. Ver, A. DOMÍNGUEZ, *Iconografía evangélica…*

[9] Entre los manuscritos ilustrados con posterioridad al códice de Burgo de Osma, la traducción al francés, en un manuscrito de Munich, Biblioteca Nacional, Cod. 2536, de comienzos del XVI. También en francés, algo anterior (fines del XV), otro ejemplar en Bruselas, Biblioteca Real, Ms. 1714 (9007). Se hicieron, asimismo, varias ediciones con algún grabado inicial. Así una de 1487, incunable, con una ilustración de la Fortaleza atacada, sin mención de autor (un ejemplar en Biblioteca de Cataluña, I. 285). Antonio Koberger de Nuremberg hace dos ediciones sin grabados en 1495 (ejemplares en la Biblioteca Universitaria de Barcelona, I-53 y I-385).

Sorprende, conociendo su historia, la división en varias partes que le dio Alonso de Espina. La Fortaleza de la fe se defiende de sus enemigos y éstos son cuatro: los judíos, los herejes, los musulmanes y los diablos. Los apartados más extensos se dedican a judíos y musulmanes. En 1464, el obispo Montoya encargó a García de San Esteban que ilustrara una copia [10]. En él se dedican a los judíos 61 folios, mientras con los musulmanes se llega hasta 58, cantidades muy parejas, si tenemos en cuenta lo ocupado por los otros enfrentamientos. La ilustración específica del mundo judío se limita a tres dibujos, uno de los cuales, dedicado a Virgen y Niño pone el acento en la no aceptación mesiánica por los judíos y el desconocimiento de la Virgen. Es problema siempre básico y que lo venía siendo en las disputas doctrinales que enfrentaban a los cristianos con los judíos, bien a pesar de éstos.

En contraposición a tal economía de imágenes, después de unos folios más austeros, el apartado de los sarracenos, como se les llama, está profusamente ilustrado. Por una parte, se alude a Fernán González, del que se recoge la leyenda explicada en su Poema, con la cacería (f. 149 v.) (fig. 8), la ayuda divinal en sus enfrentamientos con los musulmanes, la aparición del dragón volador, etc. [11]. Por otra, el Cid es también figura de primera magnitud. Ambos son grandes luchadores y aquí se califican de cruzados, aunque la concepción de tales es anacrónica, sobre todo del primero. Y, además, una imagen repetida de la Castilla triunfante. Las batallas de numerosos reyes de la Corona de Castilla, se entremezclan con otras de la primera Cruzada a Oriente. Es una historia de Castilla y una exaltación de la lucha divinal contra el musulmán [12].

Poco después, los Reyes Católicos resucitaban el espíritu de cruzada y organizaban la última campaña contra los nazaríes. Hubo anuncios previos. Se diría que éste es uno de ellos. El obispo Montoya a la hora de encargar la ilustración del *Fortalitium Fidei* ha preferido resaltar este capítulo de política religiosa antisarracena, mientras se ha interesado menos por los que convierte al texto en un porta-estandarte antisemita. Estamos ante el caso en que una obra, el *Fortalitium,* cuyos propósitos de defensa de la fe se utilizaron como paradigmas de la lucha antisemita, por voluntad de un cliente, se transforman en exaltación de la cruzada desde la perspectiva y el protagonismo de Castilla. La ilustración no es reflejo exacto, por lo tanto copia, del latín, sino que, el deseo del comitente minimiza la animadversión por unos, y potencia la agresividad hacia otros. Se utiliza lo que estaba sólo en boceto, como motivo dorsal de la intención del obispo.

Sabemos, como antes se apuntaba, que los pintores de manuscritos intentan, a la hora de ilustrarlos, hacerse con un modelo previo, aunque no coincida exactamente con un ejemplar de la misma obra. Beato de Liébana, a fines del siglo VIII, compone su famoso *Comentario al Apocalipsis* que será iluminado, no sabemos con certeza desde cuándo. Lo cierto es que llegó a hacerse con notable amplitud. A la hora de organizarse, los posibles artistas tenían, al menos, tres posibilidades: crear un ciclo de imágenes, tomar otro ciclo de Apocalipsis y copiarlo más o menos libremente, o utilizar de la misma forma otro comentario apocalíptico. Sólo en el primero de los casos se puede hablar de co-

[10] Es el núm. 154 del Catálogo de la catedral de Burgo de Osma establecido por T. ROJO ORCAJO, *Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la catedral de Burgo de Osma,* Madrid, 1930. Una referencia al significado de la gran miniatura inicial, con bibliografía relativa a su importancia como texto polémico en el problema de antisemitismo y conversos, en J. YARZA LUACES, *Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español,* en «Boletín Mus. Inst. Camón Aznar», XVI (1984), págs. 19 y sigs.

[11] No es éste el momento de estudiar las fuentes usadas por Alfonso de Espina para componer su larga y lisonjera historia de los héroes castellanos. En el episodio que se recoge en la miniatura sigue el *Poema de Fernán González* en su historia esencial. En vísperas de su supuesta batalla contra Almanzor, caza un jabalí («puerco») que escapa conduciéndole a una ermita. Allí el monje Pelayo habla con él y le asegura el favor divino. Más adelante, se da la batalla con el triunfo sobre el musulmán (*Poema de Fernán González,* 226 y sigs. ed. Juan Victorio, Madrid, 1981, págs. 92 y sigs. Victorio pone de manifiesto el carácter propagandístico de la obra, así como el intento de exaltación de San Pedro de Arlanza, lugar de la ermita, págs. 20 y sigs.). Sin embargo, es más fácil que Alfonso de Espina haya recurrido a obras como la *Crónica general de España* recopilada por orden de Alfonso X y, terminada, con posterioridad a su muerte. (*Primera Crónica General de España,* Ed. R. Menéndez Pidal y est. D. Catalán, Madrid, 1977, II, págs. 393 y sigs. Sobre el uso del *Poema,* págs. 882 y sigs.).

[12] Aún no he podido examinar los manuscritos de Bruselas y Munich, aunque parecen organizarse de otro modo en cuanto a sus imágenes, atendiendo principalmente a su división en cuatro libros.

pia inspirada en el texto e interpretada con un grado más o menos alto de fidelidad. Hoy podemos afirmar, con una cierta imagen de seguridad, que se recurrió como modelo a otro comentario al Apocalipsis, desconocido y perdido, en una tradición sin paralelos en el resto de Europa. Recuérdese, por ejemplo, que el *Comentario* de Ticonio debió ir ilustrado; se ha perdido, y Beato reconoce haber hecho uso de él en el texto. Es en la miniatura a doble página, cuando la mujer vestida de sol es atacada por el dragón de las siete cabezas (Ap. XII, I y sigs.), donde la presencia de unos elementos ajenos al propio Apocalipsis y al comentario del mismo Beato (el diablo atado en el infierno), demuestra la existencia de otro modelo (Beato Fernando I, F. 186v.-187) [13].

Por tanto, es claro que predominó la copia interpretada de un original pintado, por encima de la inspiración del texto. Pero, ¿éste llegó a obligar a los miniaturistas a introducir alguna modificación? La respuesta es positiva. Los famosos cuatro jinetes se interpretan en clave distinta a la que estamos acostumbrados a ver (Ap. VI, 1 y sigs.). El primero, de signo rotundamente diferenciado y enfrentado a los demás, es Cristo que cabalga sobre un caballo blanco que es la Iglesia [14]. En los manuscritos más antiguos del siglo X o comienzos del XI (Beato Fernando I, f. 135) nada hace pensar en estas diferencias. A partir de ciertos románicos más o menos avanzados, como es el Beato de Burgo de Osma (fol. 85v.), este jinete no sólo parece atacar a los otros, sino que lleva un nimbo crucífero. Por lo menos en esta ocasión, el comentario de Beato, esto es, el texto, no sólo se acusaba muy relativamente sobre el modelo antiguo, sino que modifica la ilustración de los que están en uso en el siglo XI y XII. ¿Copia? Tal vez esto implica dependencia demasiado directa. Influencia, sin duda.

Sin perjuicio de aceptar, aunque no se comenten ahora, otras posibles relaciones texto escrito-imagen, vamos a invertir la situación.

La obra literaria describe la forma artística

Si bien no es muy frecuente en la literatura española, puede suceder que existan textos que describan obras de arte existentes o imaginadas. Si se trata de la Edad Media, como sabemos, se les suele calificar de fuentes tanto en una como en otra circunstancia. Y se acepta, por lo general, la objetividad de lo que se cuenta. Sin embargo, no hay que olvidar la importancia de la «ekphrasis» o descripción, como género literario, y las reglas que esto comporta, por encima de la estricta veracidad respecto a lo que se tiene que describir y que está presente ante el escritor. Precisamente, en el ámbito de Bizancio ha sido estudiado especialmente y ha servido para comprobar la relativa seguridad que podemos tener respecto a la existencia y composición de ciertos ciclos de imágenes [15]. No debe sorprender, porque en situaciones similares también la historia ha sufrido idéntica distorsión. Recuérdese la *Vida de Carlomagno,* de Eginardo, con frases tomadas de héroes o emperadores de la Antigüedad aplicados a Carlomagno, sin corrección alguna [16].

Afirmar esto es presentar un paralelo a la inversa respecto a lo visto antes. Si el miniaturista prefiere servirse de un ciclo de imágenes preexistente para ilustrar un texto nuevo, con detrimento de lo preciso, el escritor recurre a sus manuales de descripción o a textos previos para describir algo que tiene delante de los ojos.

[13] En «Actas de Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana», Madrid, vol. II-III, 1980, ver P. KLEIN, *La tradición pictórica de los Beatos,* págs. 102 y sigs. y J. YARZA LUACES, *Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos,* pág. 237.

[14] Del primer jinete y su montura dice Beato: «primum album, quod est ecclesia, et sessorem eius Christium» (Praefatio, 8, p. 7 ed. Sanders, Roma, 1930). Luego, explica que después del ascenso a los cielos, Cristo envió al Espíritu Santo, cuya palabra los predicadores lanzan como saetas contra la incredulidad al corazón de los hombres («Explanatio de quattuor equorum», 1-2, pág. 334 ed. Sanders).

[15] Por ejemplo, el importante estudio de H. MAGUIRE, *Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art,* en «Dumbarton Oaks Papers», 1974, págs. 115-140.

[16] Por ejemplo, cuando Eginardo describe a Carlomagno utiliza frases de Suetonio en diversas vidas (Nerón, Claudio, Augusto, etc.), ver en ÉGINHARD, *Vie de Charlemagne,* ed. L. Halphen, París, 1967, cap. 22, pág. 67. Asimismo, ERMOLD LE NOIR, *Poème sur Louis le Pieux et épitres au roi Pépin,* ed. E. Faral, París, 1964, lib. IV, 2126 y sigs., págs. 162-3, al describir el palacio de Ingleheim recurre, de igual forma, a Paulo Orosio.

Dentro de las limitaciones que esto implica, descripciones de objetos o arquitecturas inexistentes han sido utilizadas para recrear ambientes perdidos. Puede recordarse al respecto, cómo se dice que era el palacio del héroe imaginario Dígenis Akritas en Bizancio, y como se ha utilizado, en tanto que ejemplo, de lo que pudo ser la residencia de un poderoso hombre de frontera, allá en Asia Menor [17]. La descripción que el poeta Baudri de Bourgueil hace de un tapiz de la reina esposa de Guillermo el Conquistador, se supuso, aunque no lo fuera, que se había hecho sobre el famoso tapiz de Bayeux [18]. En este orden de cosas, quiero referirme a una bella obra de Joan Roís de Corella, en la que utiliza un sepulcro inexistente y unas ceremonias fúnebres, para exaltar y recordar la muerte en lucha contra los musulmanes de un caballero valenciano.

En «La sepultura de Mossén Francí Aguilar» [19], el poeta se presenta en cierta iglesia dedicada a San Vicente, en una de cuyas capillas descubre un extraordinario sepulcro de alabastro. El difunto está representado con sus armas, aún tintas en sangre musulmana, bajo un dosel de orfebrería. El rostro hermoso refleja la edad de los bienaventurados, los ideales 33 años de la vida de Jesucristo. A los lados del sepulcro, las siete virtudes descritas con parsimonia. Un ceremonial funerario se despliega ante sus ojos [20]. Francí Aguilar ha muerto en la guerra de Granada y recibe honras de mártir, en tanto que «miles Christi». Ningún sepulcro valenciano del momento puede, probablemente, haberle servido de modelo.

La escultura valenciana ha sido en el siglo XV muy inferior a la pintura. En la segunda mitad, no ha cambiado la situación. No hay noticias de que ninguno de los caballeros-poetas, tan importantes en la literatura tardo-medieval catalana, que viven en Valencia, encargara para sí mismo una sepultura similar a la descrita. Es muy posible que se hubiera tenido, sin embargo, como tendencia ideal el haberlo llegado a conseguir. Joan Roís de Corella posee una personalidad propia que lo distingue de los otros. Podría dificultar la verosimilitud de la propuesta la falta de datos sobre viajes suyos posibles. Se piensa que no salió de Valencia [21]. En tiempos se había supuesto un viaje a Italia. En todo caso, tampoco hay pruebas de que no haya conocido Castilla.

En Castilla precisamente, o, de diferente forma, en Italia, estas tumbas eran frecuentes. Es curioso al respecto comparar esta descripción con la seca, pero interesante, del documento en que se encarga la sepultura de Álvaro de Luna y su esposa. Hay muchos puntos de concomitancia. Lo mismo que ocurre con el sepulcro conservado. Son ambos sepulcros suntuosos. Están representados los yacentes con gran detalle. En los frentes de la tumba de Álvaro de Luna se habla de virtudes teologales y virtudes cardinales representadas. El de Francí Aguilar es más esencial y el otro más ornamentado [22]. ¿Se debe sacar una conclusión de ello, en el marco de lo que estamos estudiando? Desde luego, no se trata de libro ilustrado, pero es interesante. Posiblemente estamos ante unas circunstancias similares a las señaladas antes respecto a Dígenis Akritas. El poeta se inspira en alguna sepultura vista no sabemos dónde y la «copia» o recrea en un poema de su invención [23]. Por tanto, de forma excepcional, la obra de arte ha servido de modelo, con extrema libertad, sin duda, en una obra literaria [24].

[17] Texto en YARZA, GUARDIA, VICENS, *Arte Medieval I* (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte), Barcelona, 1982, págs. 284 y sigs.

[18] Texto y breve comentario en J. YARZA y alt., *Arte Medieval II* (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte), Barcelona, 1982, págs. 170 y sigs., con bibliografía.

[19] ROIS DE CORELLA, J.: *Tragèdia de Caldesa i altres proses,* ed. M. Gustá, Barcelona, 1980, págs. 33-43.

[20] La referencia a la edad de los bienaventurados, por una parte enlaza con una tradición gótica mantenida desde el siglo XIII, pero que resulta algo pasada a estas alturas. Sin embargo, comienza a pensarse del mismo modo en ambientes del renacimiento o prerrenacimiento.

[21] CARBONELL, J.: *Sobre la correspondència literària entre Roís de Corella i el Príncep de Viana,* en «Estudis Romànics» V (1955-1956), págs. 127-139, defendió esta hipótesis, que él mismo pone en duda en J. ROÍS DE CORELLA, *Obres completes, I Obra profana,* int. J. Carbonell Valencia, 1973, págs. 19 y sigs.

[22] Texto del contrato en J. M. de AZCÁRATE, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI* (Colección de documentos para la Historia del Arte en España, vol. II), Madrid-Zaragoza, 1982, doc. 428, págs. 242 y sigs.

[23] Esta sensibilidad ante la muerte y la vinculación con epitafios y por tanto con tumbas ha sido puesta de manifiesto por M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana,* Barcelona, III, 1980, págs. 287 y sigs.

[24] Indudablemente, es diferente la perspectiva en cuanto a la relación entre literatura y pintura en lo medieval hispano y en

Nos hemos movido en el terreno de lo imaginario; el sepulcro no existió, ni Roís de Corella utilizó uno real como punto de partida preciso para su obra. No demasiado lejos están los textos en que el autor utiliza una imagen artística pintada, esculpida, etc., y lo aplica a una descripción, porque le parece apropiada. Cuando Guillem de Berguedá, el violento poeta catalán del siglo XII, arremete contra el obispo de la Seo de Urgel, para indicar que su cara era poco expresiva dice que «tiene cara de estatua y nariz de sierra» [25]. Peire d'Alvernha, más o menos contemporáneo, echa mano de una metáfora de la misma índole. Los ojos de aquel de quien se burla deben ser abiertos y su mirada obsesivamente fija, por eso «parecen de estatua de plata» [26].

Textos de un tipo u otro son normales y se podrían señalar muchos más. Lo que es bastante excepcional es la descripción literaria de algo que existe. Cuando se da, las menciones pasan poco de tales, porque no se intenta traducir en detalladas palabras que proporcionen referencias muy aproximadas, una imagen artística más o menos compleja. Casi podría afirmarse que la literatura en cualquiera de las lenguas peninsulares no tiene en cuenta siquiera como proyecto, la descripción de obras artísticas.

Otro es el caso cuando se trata de textos legales. Por su propia esencia, se debe subordinar todo a la precisión, en el documento de esta clase. Por supuesto, esto descarta cualquier posibilidad de juego con reglas literarias. Pese a lo dicho, las circunstancias son muy diversas y los resultados también. Generalmente, los inventarios de bienes suelen ser muy parcos en descripciones, y su valor escaso aun cuando se pretenda, a partir de ellos, meramente identificar los objetos. Sin embargo, en ciertos contratos, sean de la clase que sean, la minuciosidad es mucho mayor. Pero raro sería el ejemplo en que esta minuciosidad se ponga al servicio de otra cosa que no sea el simple deseo de que todo esté tan meridianamente clarificado, que no provoque cualquier pleito o discusión entre las partes implicadas en el contrato.

Transmisión oral de un texto escrito y su plasmación en imágenes

Me referiré a este caso brevemente, por haberlo sugerido ya en otro momento. Los hádices musulmanes proporcionaban descripciones fantásticas y variopintas, materiales en todo, de paraíso e infierno musulmanes. Daban detalles de una precisión, inencontrable entre los cristianos, sobre las mansiones correspondientes, los castigos, la imagen demoníaca, etc. Los mozárabes de al-Andalus conocían estas narraciones y en sus escritos condenan la inmediatez del cielo, pero no comentan el infierno. Cuando la influencia musulmana se hace más intensa en la ilustración de la segunda mitad del siglo X en el reino de León, estas escenas cobran una vida especial, sin parangón estrictamente contemporáneo en el resto de la Europa cristiana occidental. No constan, a estas alturas, traducciones al latín. ¿A qué obedece entonces este cambio? A mi juicio, a la recogida oral de la rica tradición escrita islámica. Por supuesto que no se trata de crear imágenes nuevas, sino, por influjo de esta tradición, de modificar la existente. Hipótesis tal vez atrevida, dentro de las reglas en que se mueve esta ilustración manuscrita, pero que considero válida, aún aceptando matices interpretativos [27].

Este es un capítulo generalmente descuidado en la historia del arte, espinoso y resbaladizo, pero que hay que tener en cuenta, porque podría explicar situaciones indescifrables de otro modo. Quede aquí meramente apuntado, al tiempo que lo apoyo con una hipótesis concreta que he defendido en otras ocasiones.

---

el renacimiento y barroco posteriores, partiendo aquí del horaciano «ut pictura poesis», interpretado con una libertad ajena a la intención del poeta romano. Sobre esto ver, R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura,* Madrid, 1982; R. J. Clements, *Picta poesis,* Roma, 1960, especialmente págs. 173 y sigs. Más en general, M. Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes,* Madrid, 1979.

[25] Recogidos en J. Yarza et alt., *Op. cit.,* pág. 62.

[26] *Op. cit.,* pág. 63.

[27] La tesis fue defendida iconográficamente por M. Churruca, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII,* Madrid, 1940, partiendo de textos tomados de Asín Palacios. He intentado apoyar en lo posible algunas de las tesis sostenibles (la mayoría no lo son), basándome, entre otras cosas, en la posibilidad de una transmisión oral, en diversos estudios. Especialmente, J. Yarza Luaces, *El «Descensus ad Inferos» del Beato de Gerona y la escatología musulmana,* en «Boletín del Sem. de Arte y Arqueología, Univ. Valladolid», XLIII (1977), págs. 135-46; Ídem. *Diablo e Infierno…*

Otros casos

Brevemente, quisiera exponer un problema de conexión texto-imagen en la que no existe modelo y copia, sino paralelismo complementario. En el siglo XV principalmente, los grandes señores castellanos, todopoderosos, incluso en detrimento de la autoridad del rey, dentro del deseo de pervivencia personal y exaltación de la fama y el linaje, encargan dos tipos de obras que colaborarán a ello.

Por una parte se escriben sus *Crónicas* propias, a imitación de las reales, donde se da una visión distorsionada de su vida, destacando sus valores más apreciados: valentía y fuerza en la guerra, habilidad en los torneos, poder en los reinos, temor de Dios y religiosidad sin tacha, etc. Es una imagen ideal del poderoso en la tierra. Una imagen material. Al mismo tiempo, llega a un acuerdo con una orden religiosa para levantar una capilla que será su lugar de enterramiento. O deshace la cabecera de una catedral, para construir un imponente monumento funerario en el que se enterrará él y su familia. De nuevo, una exaltación personal y de su estirpe, pero esta vez referida a la muerte, a la resurrección y, sobre todo, a su calidad de caballero cristiano. Una obra escrita y una obra de arte. No hay copia, sino dos formas de ver el conjunto doble de una imagen de poder.

En el antes citado texto de Roís de Corella se expresaba en un párrafo muy breve, con claridad, la doble intención subyacente. El mismo autor explica: «la cual (eterna vida) este virtuoso joven (Francí Aguilar), con continuos actos virtuosos, poseerá eternamente y, en este mundo, de gloriosa fama perpetua memoria» [28]. Aunque ambas frases se refieren al sepulcro, el aspecto sagrado se resalta en la primera, mientras en la segunda queda implicado el monumento funerario y el escrito laudatorio de Roís de Corella.

Naturalmente, no tiene por qué ser el mismo que persigue su fama más allá de la muerte, el que lleve a cabo los encargos. Álvaro de Luna disfrutó de todo el poder en la Castilla de Juan II, pero, diversas circunstancias, le llevaron al cadalso. Limpiando su memoria, después de muerto, se escribe su *Crónica* y se encarga un segundo sepulcro en la catedral de Toledo. El condestable ya había pensado en la capilla funeraria de su estirpe. Sus sucesores restauraron lo que había quedado en mal estado. El autor de la *Crónica* glosa sus méritos: «en el nuestro magnánimo e muy virtuoso e bienaventurado don Álvaro de Luna, maestre de Santiago, Condestable de Castilla, tan notoriamente tantas partes de virtud resplandecen, e tanta grandeza de claros fechos pregona su nombre magnífico, que todas estas cosas junta e perfectamente las unas acompañadas de las otras en él relumbra e permanecen» [29].

Finalmente, una breve mención de un capítulo que podría ser inmenso. ¿Qué sucede con las obras más notables de la literatura medieval hispana? Si dejamos a un lado *Las Cantigas,* donde la voluntad de Alfonso X colaboró decisivamente a crear una obra de arte casi total: texto, música, ilustración, son pocas las que sirvieron de pauta a ciclos de imágenes notables. El «Libro del caballero Cifar» se ilustró profusamente, aunque la calidad no llega a puntos muy altos, en el ejemplar de París. Las obras catalanas de Eiximenis también se encuentran entre las más copiadas e iluminadas, pero nunca en un ejemplar de lujo, como sucede con textos contemporáneos religiosos *(Salterio de París, Misal de Santa Eulalia),* incluso profanos no literarios *(Llibre Verd).* Pero otras obras capitales (Lo somni de Metge, el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, el Laberinto de Fortuna, de Mena, el *Tirant lo Blanch,* de Martorell) apenas son tenidas en cuenta a la hora de encargar manuscritos de lujo. ¿Por qué? No hay una sola respuesta, pero se pueden adelantar o sugerir algunas.

En primer lugar, no hay correspondencia entre la valoración que se puede hacer actualmente de algunas obras y la popularidad de que gozaron en su momento. Es el caso del *Libro del Buen Amor* o de las obras de Gonzalo de Berceo conservadas en un número relativamente reducido de manuscritos, detalle que sirve, al menos en cierta medida, para calibrar el interés que despertaron. Pero no todo se explica así. *Lo somni* de B. Metge o el *Laberinto de Fortuna* de Mena fueron imitadas y ejercieron una gran influencia. Su carácter alegórico se pres-

[28] Roís de Corella, J.: Tràgedia…, pág. 40: «la qual aquest virtuós jove, ab continuitats virtuosos actes, eternament posseirà i, en aquest món, de gloriosa fama perpètua memòria».

[29] Crónica de Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago, ed. J. de Mata Carriazo, Madrid, 1940, pág. 4.

taba a una ilustración que tiene paralelos en Francia *(Roman de la Rose, La Somme le Roy)* o Italia *(Divina Comedia).* No existe nada similar en los reinos hispanos.

Posiblemente, habría que considerar que aquí no se repitieron, al menos con las mismas dimensiones, ciertas situaciones, que en los otros países; por ejemplo, la existencia de una aristocracia refinada aficionada al libro de lujo. La *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro podría ser significativa en este sentido [30]. Mientras en España se hacen varias ediciones, ya con grabados, a fines del siglo XV y, sin la menor duda, disfrutando de una extraordinaria popularidad, no se ilustra ningún manuscrito. En Francia, por el contrario al traducirse al francés, se copia en varios de gran riqueza ilustrativa y sirve de modelo a tapices, dentro del siglo XVI [31].

Las relaciones texto-imagen, aplicadas principal, pero no exclusivamente a la miniatura, han sido abordadas desde distintas perspectivas. No son las únicas, pero suficientemente diversificadas, para servir de punto de partida a exámenes más pormenorizados y en profundidad de los que apenas se han rozado aquí. Se ha pretendido marcar unas pautas y suscitar un coloquio, tratando de establecer alguna línea metodológica.

Joaquín Yarza Luaces
Universidad Autónoma de Barcelona

[30] Fraxenet, M. R.: Estudio sobre los grabados de la novela «La Cárcel de Amor» de Diego de San Pedro, págs. 429-482, en Estudios de iconografía medieval española (ed. J. Yarza), Bellaterra, 1984. Añadir a las ediciones con grabados la de G. Coci de Zaragoza (1523), renacentista (Lyell, Early book illustration in Spain, N. York, 1966 reimp., pág. 122, fig. 94).

[31] ORTH, M. D.: *The Prison of Love: a Medieval Romance in the French Renaissance and its Illustration (B.N.Ms. fr. 2150),* en «The Journal of the Warburg and Courtland Institutes», XLVI (1983), págs. 211-221. Sobre el tema de la relación entre los grandes textos literarios hispanos (castellanos, catalanes, gallegos) y su ilustración preparo un estudio más amplio.

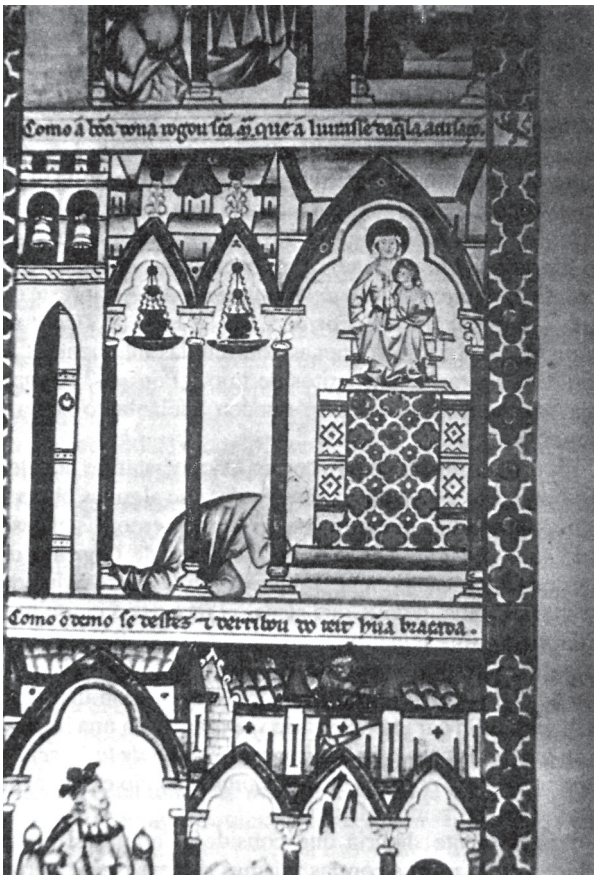


Fig. 1 Cantigas de Sta. María, XVII, 4.

Fig. 2 Cantigas de Sta. María, XXI, 1.

Fig. 3 Cantigas de Sta. María, XXIII, 5.

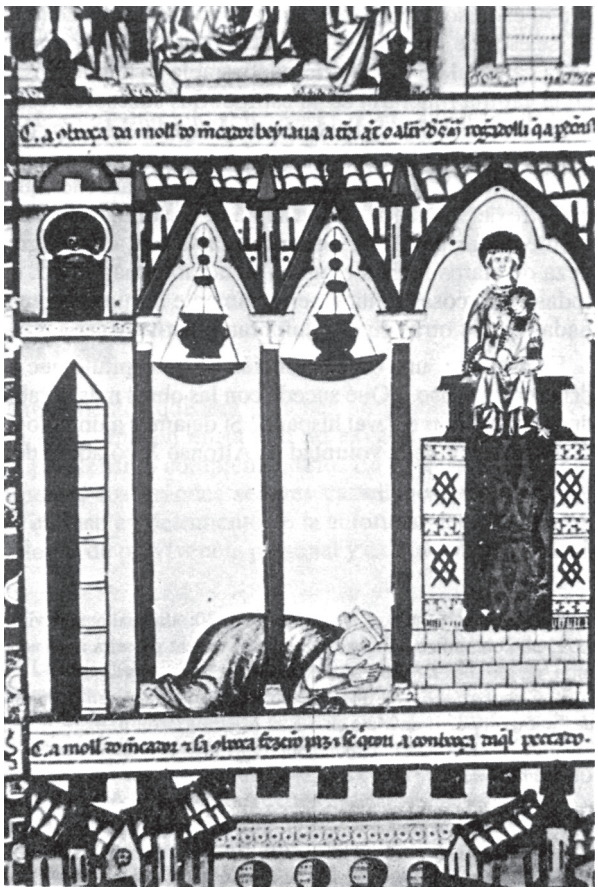


Fig. 4 Cantigas de Sta. María, LXVIII, 4.

Fig. 5 Cantigas de Sta. María CLXXXV, 12.

Fig. 6. Al-Harirí, Magamat (1237), fol. 19. París, B.N., ar. 5847.

Fig. 7 Cantigas de Sta. María, XLI.

Fig. 8. Alonso de Espina, Fortalitium Fidei, fol. 149v. Catedral, Burgo de Osma.

Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)

MARISA MELERO MONEO

Ésta es la puerta que se abre a los pies de la Catedral de Tudela y recibe su nombre del tema representado en sus arquivoltas: las consecuencias del Juicio Final. Su escultura es interesante tanto desde el punto de vista formal como desde el cronológico e iconográfico. Por un lado es el último eslabón conocido de la escultura monumental tudelana [1] y por otro su cronología ha sido siempre conflictiva, pues al estudiarse como obra románica se le ha dado una fecha muy temprana, hacia fines del siglo XII. Sin embargo, es evidente que la escultura de esta puerta pertenece al primer gótico y está relacionada con la fachada Sur de Chartres [2], pudiendo ser inmediatamente posterior a ella, de hacia el 1215-1220. No obstante, lo que hace especialmente singular esta puerta es su iconografía y el desarrollo desmesurado de ella, sin paralelo en el occidente cristiano. En las ocho arquivoltas situadas a la derecha del espectador se representan los castigos del infierno mientras que en las situadas a la izquierda se ve el Paraíso [3]. Es

[1] El centro escultórico tudelano fue muy activo en la época románica, prolongándose hacia lo protogótico y primer gótico. En cuanto a los restos románicos quedan tan sólo: el tímpano y unos leones antropófagos de la Iglesia de San Nicolás; el claustro y las Puertas Norte y Sur de la catedral; la escultura del interior y Puerta Norte y Sur de la Catedral; y la escultura del interior y Puerta Norte, así como gran cantidad de canecillos de la Iglesia de Sta. M.ª Magdalena. No obstante, en esta época había —según las fuentes— al menos once iglesias. En cuanto a lo protogótico quedan restos de una arquivolta que puede proceder de la primitiva puerta oeste de San Nicolás —hoy desaparecida—. Por último, la puerta aquí estudiada es la única obra conocida del primer gótico aunque también en la puerta de los pies de la iglesia de la Magdalena hay ya elementos góticos.

Sobre la escultura de Tudela ver: P. DE MADRAZO. *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño,* Vols. II y III, Barcelona 1886; T. BIURRUN, *El arte románico en Navarra,* Pamplona, 1936; R. CROZET, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragón,* en «Cahiers de Civilisation Médiévale» II (1959) págs. 333-340 y III (1960), págs. 119-127; F. ÍÑIGUEZ, *Arte medieval navarro III,* Pamplona 1971-73; P. DUVAL, *Las iglesias de Tudela: Santa Magdalena y San Nicolás,* en «Príncipe de Viana» 148-149 (1977) págs. 439-446; A. EGRY, *La escultura del claustro de la catedral de Tudela (Navarra),* en «Príncipe de Viana» 74-75 (1959), págs. 63-107; C. GARCÍA GAINZA, *Catálogo Monumental de Navarra. I Merindad de Tudela,* Pamplona, 1980; J. RIVAS CARMONA, *Iglesia de la Magdalena de Tudela,* trabajo realizado en 1983, sin publicar; J. A. GIL MASSA, *La «Puerta del Juicio» de la catedral de Tudela,* Tesis de Licenciatura presentada en la Universidad de Sevilla en 1979. Finalmente, mis trabajos: *Restos protogónicos en Tudela,* en «Archivo Español de Arte» 222 (1984) págs. 177-185; *Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra),* en «Príncipe de Viana» 173 (1984) págs. 463-483; *L'iconographie des Métiers,* en «Cahiers de Civilisation Médiévale» (en prensa); y *La Iglesia románica de Santa María Magdalena de Tudela: Escultura.* Tesis de Licenciatura realizada bajo la dirección de J. YARZA LUACES y presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1983. He de agradecer a los autores J. RIVAS y J. A. GIL MASSA su amabilidad por permitirme consultar sus respectivos trabajos inéditos.

[2] Esta puerta está fechada hacia 1210-1215 por W. SAUERLÄNDER, *La Sculpture gothique à France 1140-1270,* París 1972.

[3] De las ocho arquivoltas, la primera —del interior hacia el exterior siempre que no se indique lo contrario— está al margen del tema indicado pues en ella hay figuras de ángeles que pudieran estar relacionadas con la primitiva y supuesta figura de Cris-

en la parte del infierno donde se encuentra la indicada originalidad, tanto en cuanto a las fuentes elegidas como en cuanto a la mezcla de temas aparentemente inconexos y al gran desarrollo de las escenas infernales y figuras monstruosas de diablos. La excepcionalidad de las fuentes está determinada por la utilización de los Hadices escatológicos musulmanes, en los cuales se describe de forma concreta y anecdótica los gozos del cielo y los castigos del infierno [4]. No obstante, junto a las imágenes basadas en estos textos hay otras cuya procedencia es cristiana y que son normales en los repertorios de imágenes de la época [5].

Hay un grupo de condenados expuestos directamente al fuego que son atacados por pequeños reptiles y por los diablos —armados con palos y garfios. Estos pecadores no presentan ningún elemento de identificación ya que sólo se les ve la cabeza en la que es palpable el gesto de dolor y desesperación [6]. El castigo del fuego era normal tanto en la literatura cristiana como en la musulmana, no siendo por ello necesario recurrir directamente a esta última. En la literatura canónica cristiana el fuego infernal aparece ya en los *Evangelios* y será una constante en los escritos de los doctores de la Iglesia. Así, en la descripción del Juicio Final de San Mateo se dice:

> «… Y dirá a los de la izquierda: Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y para sus ángeles…» [7].

También aparece el fuego infernal en la literatura cristiana sobre visiones del más allá [8]. Este casti-

---

to-Juez del tímpano. De igual modo, el guardalluvias que rodea la octava arquivolta no forma parte del tema indicado para el resto pues presenta simplemente motivos vegetales.

[4] Estos hadices o tradiciones textuales musulmanas narran el Viaje de Mahoma al cielo —Mi'ray— y al infierno —Isra— y se ponen en su boca. Hay varias redacciones escritas —con variantes entre sí— que según M. ASÍN PALACIOS [*La escatología musulmana en la Divina Comedia,* Madrid, 1919 (edición de 1943), págs. 9-32 y 58-63] son del siglo IX aunque se formaron a partir de versiones orales que circulaban entre el pueblo bastante antes. Asín clasifica estas versiones en tres ciclos en los cuales distingue diferentes redacciones, estableciendo dichas familias de hadices en función de su origen y de sus semejanzas y diferencias. Además de estas redacciones hay otras —algunas inéditas— en las que se narran episodios nuevos (véase ASÍN, *op. cit.* pág. 68, nota 1 y pág. 69). No todas las redacciones presentan la Visión infernal de Mahoma que es la que nos será útil para el análisis iconográfico de la Puerta del Juicio de Tudela.

Los textos árabes utilizados son esencialmente los publicados por ASÍN PALACIOS; el editado por B. C. DE VAUX, *Fragments d'Eschatologie musulmana,* en «Compte rendu du troisième Congrès Scientifique International des Catholiques» Vol. I, Bruxelles, 1894, págs. 5-34; y la versión del Mi'ray traducida por Alfonso X el Sabio —en Mayo de 1264— con el título *La Escala de Mahoma* en la edición realizada por J. Muñoz Sendino, Madrid, 1949. Esta traducción fue realizada del árabe al romance castellano, francés y al latín. Sobre la leyenda del Viaje de Mahoma, ver también: M. ASÍN PALACIOS, *Dante y el Islam,* Madrid 1927; E. CERULLI, *Il «Libro della Scala» et la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Comedia,* Roma, 1970; y del mismo *Nuove Ricerche sul libro della Scala e la Conescenza dell'Islam in Occidente,* Roma, 1972; y *La leyenda de Mahoma,* Barcelona, 1840.

No obstante, ha de quedar claro que este conjunto de textos árabes sirve exclusivamente como un compendio escrito donde se recogieron las tradiciones orales musulmanas. Así, una gran parte de estos textos como *La Escala de Mahoma* —del siglo XIII— y el Hadiz publicado por B. C. DE VAUX —del siglo XII— son bastante tardíos y no pudieron utilizarse para la iconografía de esta puerta tudelana. Sin embargo, los paralelos que encontraremos entre la escultura de la Puerta del Juicio de Tudela y estos textos tardíos nos indican que hubo una serie de tradiciones orales anteriores que poseían los mismos pasajes y que influyeron en la iconografía tudelana.

[5] Del rico conjunto de escenas infernales representadas en esta portada, este trabajo estudiará sólo las que muestran alguna posibilidad de relación con la tradición escatológica musulmana.

[6] Las tres escenas que integran este grupo están formadas por dos diablos y tres condenados, salvo una de ellas que sólo presenta un pecador junto a dos diablos.

[7] Mateo 24, 41.

Para diversas citas sobre el fuego infernal en San Agustín, San Juan Crisóstomo y San Gregorio ver J. YARZA, *Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos,* en «Simposio para el estudio de los Códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana» Vol. II, Madrid, 1980, págs. 247, nota 48 y 248, nota 51 y 52.

[8] En la «Visión de Wenlock» recogida en las Epístolas (núm. 10) de San Bonifacio de Maguncia y en la «Visión de Drythelm» incluida en la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (cap. XII, libro V) de Beda el Venerable —ambas de principios del siglo VIII— se habla de oscuros pozos de los que suben y bajan las almas de los condenados. En la «Visión de Rotcharius», del siglo IX, los pecadores purgan sus pecados metidos en fuego hasta el pecho. También en *El viaje del caballero Owein al Purgatorio de San Patricio* se habla de fuego eterno y de las almas de los condenados que suben y bajan en las llamas de los pozos infernales.

Sobre estas leyendas ver Collin de Plancy, *Légendes de l'Autre monde,* París, 1862 y J. LE GOFF, *Le maissance du Purgatoire,* París, 1981, págs. 152-156, 165 nota 1, 263 y 266. En cuanto a las versiones realizadas en la península Ibérica: MIQUEL Y PLANAS, *Viatge d'en Ramon de Perellós al Purgatori de Sant Patrici,* Barcelona, 1914; A. G. SOLALINDE, *La primera versión española de «El Purgatorio de San Patricio» y la difusión de esta leyenda en España,* en «Homenaje a R. Menéndez Pidal» II, Madrid, 1925, págs. 219-257; MARTÍN DE RIQUER y A. COMAS, *Historia de la literatura catalana,* Barcelona, 1964, vol. II, págs. 309-310; G.

go es también normal en los textos escatológicos musulmanes donde es vinculado tanto a castigos generales como específicos [9]. En cuanto a los paralelos artísticos, los condenados en el fuego se dan ya en la miniatura altomedieval hispana; así en los infiernos que ilustran el Comentario de Beato al Apocalipsis [10]; en los infiernos románicos, como en el representado en el Tímpano de Conques [11]; y siguen existiendo en las portadas y miniaturas góticas [12].

La tercera escena de la arquivolta 7.ª presenta a un diablo golpeando a un condenado —sobre algo similar a un yunque de fuego— con un gran martillo. Este castigo existe en los textos musulmanes y cristianos sin aplicarse a pecados concretos. En la *Escala de Mahoma* [13] se dice que los ángeles del infierno golpean a los pecadores con grandes mazas de hierro. Por otro lado, dentro de la literatura cristiana se incluye este castigo en la *Visión de Tundal,* de la segunda mitad del siglo XII, en la que los demonios pegan a los condenados con grandes martillos de herrero [14]. También en la «Leyenda de Hugo» —marqués de Brandeburgo— el protagonista ve seres negros y deformes que con grandes martillos golpean a las almas sobre yunques [15]. Ante este doble origen es fácil que la fuente utilizada sea cristiana aunque no tiene que ser la citada *Leyenda de Tundal* —o la de Hugo— sino que el hecho de que este castigo aparezca en dichas leyendas confirma que no era extraño al pensamiento cristiano. Extrañamente y a pesar de ser conocido en la literatura cristiana este castigo no es representado en los conjuntos de imágenes que acompañan a los Juicios Finales, ni en ningún otro contexto.

Las escenas más llamativas del conjunto son las que representan castigos de pecados concretos. Estos pecados son cuatro y entre ellos hay notables diferencias, pues mientras el de maledicencia y el de gula sólo son utilizados una vez cada uno, la lujuria y avaricia presentan 6 y 7 escenas respectivamente. El castigo de los que se exceden en la comida y la bebida aparece en la escena segunda de la arquivolta 7.ª y es representado mediante dos personajes desnudos situados entre el fuego y a los cuales sendos diablos dan de beber un líquido de fuego contenido en una vasija. Este castigo no aparece en los textos cristianos pero es descrito de forma muy similar en los hadices musulmanes, como castigo de los bebedores de vino. En el segundo ciclo —Redacción B— de la leyenda de la «Ascensión de Mahoma» —según la clasificación de Asín Palacios— [16] se dice:

> «…Después mire y vi unas gentes que pedian alivio contra la sed. Los demonios les traían unas copas de fuego; y así que las tomaban, caía la carne de sus rostros por causa del calor; y así que las bebían rompíanse sus intestinos y se les salían por los anos. Dije: «—¿Quienes son éstos?» Respondió: «—Los bebedores de vino…» [17].

LLOMPART, *Aspectos populares del purgatorio medieval,* en «Revista de dialectología y tradiciones populares» XXVI (1970), pág. 255; y M.ª R. LIDA DE MALKIEL, *La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas,* en H. R. PATCH, *«El otro mundo en la literatura medieval»,* Madrid, 1983, pág. 377. Según esta última obra —y basándose en A. G. SOLALINDE— la primera versión hispana del «Purgatorio de San Patricio» fue el «Tratatus de Purgatorio» del monje E. de Saltrey, del siglo XII y ligado al círculo de Alfonso X. Todos estos autores están de acuerdo en señalar que la primera versión catalana fue el *Viatge d'en Ramon de Perellós al Purgatori de Sant Patrici* de principios del siglo XIV (hacia 1320). En esta misma fecha se tradujeron al catalán otras leyendas medievales también publicadas por Miquel y Planas en la obra indicada: la «Visión de Tundal» y la «Visión de Trictelm».

[9] Los adúlteros se consumen en un horno de fuego —ciclo 1.º redacción B del Mi'ray—; los que odiaron a sus padres son atormentados en el fuego y atacados con garfios de hierro —y lanzas de fuego— por los demonios —ciclo 2.º, redacción B del Mi'ray—. También se dice que los pecadores —en general— sufren el ataque de serpientes y escorpiones, así como las llamas del infierno que queman pero no matan, para que el condenado sufra eternamente (*Escala de Mahoma…, op. cit.,* pág. 240, cap. 77).

[10] Sobre el fuego del infierno altomedieval hispano ver J. YARZA, *op. cit.,* págs. 247-248.

[11] También hay pecadores en el fuego infernal en un capitel del interior del transepto Norte de la Catedral de Santiago de Compostela; en un capitel del Presbiterio de Santa María de Uncastillo (Zaragoza); etc.

[12] Entre otros ejemplos pueden citarse: la quinta arquivolta de la puerta central-oeste de la catedral de Notre Dame de París; el dintel de la puerta del Juicio de la catedral de León; el Juicio Final del Misal de Santa Eulalia; etc.

[13] *Op. cit.,* pág. 207, cap. 11.

[14] Sobre dicho episodio de la «Visión de Tundal» ver ASÍN, *op. cit.,* págs. 287 y 294. Para esta leyenda ver también: H. R. PATCH, *op. cit.,* y J. LE GOFF, *op. cit.,* págs. 256 y sigs. Según M.ª R. LIDA DE MALKIEL (*op. cit.,* pág. 377) hay dos versiones portuguesas de la «Visión de Tundal» de fines de siglo XIV y tres catalanas del siglo XV.

[15] Sobre esta leyenda ver ASÍN, *op. cit.,* pág. 288.

[16] Según dicho autor (*op. cit.,* pág. 432) este hadice —conservado en Leiden— es anónimo aunque está atribuido a Ibn 'Abbas y probablemente fue forjado por un tradicionista egipcio del siglo IX.

[17] Citado según ASÍN, *op. cit.,* pág. 436.

La originalidad de esta escena dentro del arte cristiano occidental es total, por lo que no se dan paralelos plásticos.

El castigo de la maledicencia —blasfemia, falso testimonio, difamación, etc.— es representado por dos figuras desnudas de condenados cuya lengua está enganchada —y posiblemente cortada— por una rueda de fuego giratoria que es accionada por un diablo que también castiga a los pecadores con un gran martillo [18]. Además, al girar la rueda los pecadores entran y salen de un río. Parece claro que el pecado castigado es la maledicencia y otros afines porque es la lengua el órgano que sufre el castigo. Pero, seguramente se han fundido varias fuentes consiguiéndose un resultado bastante complejo. Por un lado, la rueda de fuego que gira a toda velocidad era un castigo normal en la literatura escatológica cristiana [19] —que no la aplicaba a pecados concretos— y con ella se castigaba también en el infierno musulmán [20]. Por otro lado, los perjuros-blasfemos son colgados y mordidos en la lengua en numerosas visiones primitivas de la tradición judeo-cristiana [21], mientras que en los hadices musulmanes los calumniadores y maledicentes son colgados también por sus lenguas a unos garfios de fuego [22]. En la escena tudelana existe aún un nuevo elemento —con significado un tanto ambiguo—: el río en el que entran y salen los condenados [23], que quizá pueda relacionarse con otro castigo normal en la literatura cristiana y que consistía en el cambio brusco de temperatura, es decir, en el paso del frío al calor y viceversa [24]. Así pues, en esta escena parece que se han fundido el suplicio concreto de los maledicentes —blasfemos, etc.— que son castigados en la lengua [25], con otros dos suplicios más generales como son la rueda ígnea y el río de fuego que —como se ha indicado— pue-

[18] Esta escena es la segunda de la 6.ª arquivolta. Para T. BIURRUN (*op. cit.,* pág. 531) y J. A. GIL MASSA (*op. cit.,* pág. 193) aquí se representa el castigo de la maledicencia y calumnia con una rueda de cuchillos que corta eternamente la lengua del pecador.

[19] Aparece ya en las leyendas judeo-cristianas primitivas, así en los «Oráculos Sibilinos» del siglo II; en la «Viso Sancti Pauli» del siglo XI; ect. Se mantiene en leyendas posteriores como el «Viaje de San Brandan» y el «Purgatorio de San Patricio» —de principios y fines del siglo XII, respectivamente—. Concretamente esta escena está bastante cerca del texto de los «Oráculos Sibilinos» en cuanto que también en éstos se mezcla la rueda y el río, así se dice:

«… Pero, cuando se hayan impuesto todos los castigos a todos los de corazón perverso, entonces, al instante, del gran río una rueda de fuego los circundará y quemará de horrible manera…»

Sobre este texto y la «Visión de San Pablo» ver H. R. PATCH, *op. cit.,* págs. 93 y 100-101. Sobre dicha visión, P. MEYER, *La descente de Saint Paul au enfer,* en «Romania» XXIV (1895), págs. 365-375. Para la leyenda de San Brandan: BENEDEIT, *El viaje de San Brandan,* Madrid, 1983, pág. 48.

[20] En el hadice de Abulmat Sani Elaculugui —siglo VIII— se dice:

«Hay en el infierno gentes atadas a ruedas ígneas de noria, que giran con ellos sin descanso ni reposo».

Citado según ASÍN, Dante… *op. cit.,* págs. 204-205.

[21] Este suplicio aparece en el «Descenso de María al infierno» (Ver L. RÉAU, *Iconographie de l'art Chretien. Il Iconographie de la Bible: Nouveau Testament,* París, 1957, pág. 729); en el «Apocalipsis de Pedro» del siglo I (ver R. HUGHES, *Heaven and Hell in Western art,* London, 1968, pág. 129).

[22] En un hadice del ciclo 2.º, redacción B se dice:

«… Después vi a unos hombres y mujeres colgados de sus lenguas a unos garfios de fuego, y que con sus propias uñas de cobre se desgarraban sus rostros. Dije: ¿Quiénes son éstos?» Respondió:

«—Los que atestiguan en falso y andan con la maledicencia y siembran la discordia entre las gentes atacando su honra»…

En la *Escala de Mahoma* (*op. cit.,* pág. 231, cap. 79) el profeta dice: «… a otros se les arrancaban las lenguas por haber dado falso testimonio…».

[23] Las características con que se suele describir el castigo del río en la literatura cristiana de visiones no parecen coincidir con esta escena tudelana pues mientras en ella se resalta la entrada y salida continua de dicho río, en las visiones suele ser simplemente un río de fuego en el que los condenados están sumergidos a varios niveles. Esto ocurre en la «Visión de Sunniulf» de hacia el siglo VI, recogida por Gregorio de Tours en su «Histoire des Francs» (IV, 33); en la «Visión del monje Wenlock» en la «Epístola 10» de San Bonifacio de Maguncia, de principios del siglo VIII; en el «Purgatorio de San Patricio»; etc. Sobre estas visiones ver J. LE GOFF (*op. cit.,* 152-153) y ASÍN PALACIOS (*op. cit.,* pág. 293). Tampoco parece que el suplicio del río de fuego aplicado a los usureros en los hadices musulmanes se adapte bien al sentido de entrada y salida que se aprecia en la escena de Tudela. Ésta enlaza mejor con el citado de los «Oráculos Sibilinos» (ver nota 19) que —por otro lado— no explican claramente el sentido de la escena.

[24] En la «Visión de Drythelm» se habla del paso del frío al calor como suplicio y lo mismo ocurre en la «Visión de Tundal» (ver J. LE GOFF, *op. cit.,* págs. 154-155 y H. PATCH, *op. cit.,* pág. 138) pero antes había aparecido en la «Visio Sancti Pauli» donde según L. RÉAU (*op. cit.,* págs. 729-730) se liga el paso del frío al calor con la rueda de fuego como suplicio de los que explotaron a viudas y huérfanos. Dichos pecadores: «… sufren calor y frío alternativos sobre la rueda infernal puesta en marcha por un demonio».

[25] Debido a la especificidad y correlación entre la culpa y el castigo que se advierte en los hadices musulmanes se pueden agrupar en un mismo suplicio una serie de pecados diferentes pero realizados con el mismo órgano, que será donde se castigue al pecador y que en este caso es la lengua.

den aparecer juntos e implicar, quizá, el tormento del paso del frío al calor [26].

La complejidad de esta escena hace que no se encuentren paralelos plásticos que mezclen todos estos suplicios. Incluso de forma aislada, los elementos integrantes son difíciles de localizar. Así, el único ejemplo de rueda infernal que puedo citar —dentro del arte cristiano de la época— es la rueda que se ha representado en una página de un Comentario de Beato al Apocalipsis ilustrado a fines del siglo XII y principios del XIII. Esta rueda es bastante diferente a la de Tudela, pero coincide con ella en la idea de objeto giratorio como instrumento del castigo infernal [27].

Una parte de los castigos de la usura y avaricia parecen proceder de los textos árabes. La escena situada en segundo lugar de la tercera arquivolta presenta un condenado desnudo sentado en el suelo entre llamas y forzado por dos diablos a tragar una gran piedra. En ella se sigue textualmente el suplicio aplicado a los usureros que roban a huérfanos y viudas en los ciclos 1.º y 2.º del Mi'ray. En él se dice que los diablos obligan al pecador a abrir la boca mediante garfios, con los que les sujetan los labios «como belfos de camello» para hacerles ingerir a la fuerza piedras ígneas como símbolos de sus inicuas ganancias [28]. Así pues, hay una correspondencia clara entre el texto musulmán y la escena indicada. Esto explica la falta total de paralelos plásticos en el arte cristiano de la época y contribuye a la originalidad de la portada. En la escena situada en cuarto lugar de la arquivolta 5.ª hay otro castigo del usurero muy similar al visto. El condenado —desnudo— está sentado en medio del fuego y tiene ante sí una mesa llena de monedas que los diablos le hacen tragar a la fuerza. Mientras uno le detiene la cabeza, el otro le mete las monedas por la boca con algo similar a unas tenazas. Esta imagen se puede poner en contacto no sólo con textos musulmanes sino también cristianos. En los primeros se dice que los usureros yacerán en el suelo sin poder moverse debido a que tienen el vientre lleno de las riquezas que consiguieron con la usura y que, por tanto, han tenido que tragar [29]. En los textos cristianos hay algunas visiones en las que puede encontrarse una idea similar. En la «Visión de Wettin», del siglo IX, el protagonista ve cómo los poderosos expían sus rapiñas tragando a la fuerza todos los objetos adquiridos injustamente. También en la «Visión de Turcill», del siglo XIII, se obliga a un abogado a tragar todas las ganancias ilícitas que atesoró durante su vida. En este caso tampoco hay paralelos anteriores o contemporáneos pero; posteriormente se ve algo similar en el infierno del Misal de Santa Eulalia —de principios del siglo XV (1403)—, donde hay un Papa que es obligado a tragar sus ganancias ilícitas por sus pecados de simonía [30]. También muy similar a esta escena es la representada en séptimo lugar de la arquivolta 7.ª En ella el condenado es obligado a tragar algo sujetándole la boca con unos ganchos. Lo extraño en esta figura es el objeto que lleva el pecador en la mano —que vuelve a aparecer en otra escena relacionada con la avaricia— y que, quizá, aluda a algún tipo de mesa u otro objeto utilizado por los cambistas [31].

[26] Sobre el tema del paso del frío al calor como castigo infernal en la alta Edad Media hispana, véase J. YARZA, *El infierno del Beato de Silos,* en «Pro-Arte» 12 (1977) págs. 26-39.

[27] Este manuscrito aparece representado en la obra de Ph. LAUER, *Les enluminures romanes de la Bibliothèque Nationale,* París, 1927, planche XXIX, donde no se dice su procedencia o nombre sino que se incluye su signatura (Nouv. acq. lat. 2290) y se da el núm. de folio en el que está el infierno representado (Fol. 160). En dicho infierno hay una procesión de condenados con una cuerda al cuello que son dirigidos al infierno por un diablo. Una gran cantidad de ellos son clérigos y obispos, igual que ocurre en otras escenas. El infierno se presenta como una boca de Leviatán dentro de la cual se ve un grupo de condenados al fuego y desnudos —a la izquierda— y una rueda que gira con pecadores —a la derecha—. Esta rueda, que no parece ígnea, es accionada por un diablo. La representación de este infierno aparece también —aunque igualmente sin identificar— en la *Enciclopedia di Scienze, Lettere ed Arti,* Vol. VII, tomo III, 1929, pág. 655.

[28] Estos hadices aparecen en el *Tafsir* de Tabari, del siglo IX, como contemporáneos de Mahoma (ASÍN, *op. cit.,* págs. 295-296). Para J. A. GIL MASSA (*op. cit.,* pág. 171) esta escena está relacionada con algún pecado cuyo instrumento sea la boca (maledicencia, perjurio o incluso gula) ya que el castigo está realizado en la Sella. Según dicho autor el condenado es obligado a beber metal fundido.

[29] Ciclos 1.º y 2.º del Mi'ray, redacción B.

[30] No obstante, Asín piensa que dicho pasaje de las dos leyendas cristianas está en ellas por influencias musulmanas. Sobre el manuscrito indicado ver J. PLANAS SERRANO, *El Misal de Santa Eulalia,* en «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"» 16 (1984), pág. 56.

[31] No se aprecia qué es lo que el diablo mete en la boca del condenado. Según el ciclo 2.º redacción B del Mi'ray los diablos sujetan los labios del usurero con arpones de fuego y las serpientes penetran por sus bocas, rompen sus intestinos y salen por sus anos. La poca claridad de esta escena hace que se identifique con un castigo de la usura o avaricia sólo por su similitud con los

En la arquivolta octava —escena quinta— hay un nuevo castigo de la avaricia pero con un ligero cambio de matiz respecto a los castigos de usureros vistos. En ésta el condenado —vestido— camina cargado con un gran peso al hombro, seguido por un diablo con látigo. En las leyendas musulmanas del Juicio Final se dice que el avaro caminará eternamente bajo el peso de sus propios tesoros [32].

El paralelo más cercano en el arte cristiano es bastante posterior pues se encuentra en el Juicio Final pintado por Giotto —o su taller— en la capilla Scrovegni de Padua hacia el 1306. En la escena cuarta de la arquivolta 3.ª se ve un condenado inmerso en un río, donde dos diablos están echando a otro condenado que lleva una bolsa colgada del cuello y está desnudo. El suplicio del río de sangre aplicado al usurero se encuentra en la Redacción B del Ciclo 1.º del Mi'ray [33] y la bolsa que cuelga del cuello del condenado es frecuente en las representaciones románicas de la avaricia, por lo que si bien la escena como conjunto no tiene paralelos en el arte occidental, la bolsa que identifica al avaro es muy normal en el románico y gótico. La escena tercera de la arquivolta 3.ª, en la que una mujer desnuda lleva a hombros a un diablo mientras otro diablo le ataca con unas tenazas por detrás, no está descrita ni en las leyendas cristianas ni en las musulmanas. No obstante, hay algo similar en el Pórtico de Moissac, donde el avaro lleva a hombros a un diablo [34] y en un capitel interior de Santiago el Viejo de Zamora, en el que se representan castigos del infierno entre los que hay una figura —que en este caso parece femenina— con un diablo en los hombros. Lo extraño en la escena de Tudela es una especie de nube granulosa colocada detrás de las figuras, en la parte superior de la dovela [35]. Finalmente, dentro del castigo de la avaricia pueden citarse dos escenas en las que el avaro es relacionado con lo que puede considerarse su atributo típico en el arte occidental: la bolsa de monedas. En la escena cuarta de la arquivolta 4.ª hay dos condenados —acompañados por un diablo que lleva un látigo ígneo [36]— mientras que en la dovela sexta de la arquivolta 6.ª hay un sólo pecador también conducido por un diablo con látigo ígneo [37]. En este último caso, el condenado es arrastrado por su verdugo mediante una gruesa cuerda y sufre el ataque de un pequeño reptil en

castigos de ese mismo pecado —ya vistos— y por el objeto que lleva el condenado en su mano. Este objeto vuelve a utilizarse en otro castigo de la avaricia y es identificado por J. A. GIL MASSA (*op. cit.,* págs. 177 y 193) con una «tabla de cambista». Este castigo también podría tener relación con el pecado de la mentira que en los textos musulmanes se castiga metiendo un arpón de hierro por la boca hasta la nuca para romper las comisuras de los labios del condenado. Esto puede leerse en la Redacción B del ciclo 1.º donde se ha utilizado el hadice de Bujari y Muslim, del siglo IX. También D. DE VAUX (*op. cit.,* págs. 23-24) recoge este texto según el hadice de Ibn'Asâkir, del siglo XIII. El condenado de esta escena parece estar desnudo como todos los que están sufriendo un castigo, pero lleva algo similar a un manto que cubre —sólo en parte— su desnudez.

[32] ASÍN PALACIOS, *op. cit.,* pág. 158. Según J. A. GIL MASSA (*op. cit.,* pág. 203) este condenado podría ser un perezoso.

La vara de medir que el condenado lleva en una mano nos permite identificar la escena con el castigo del medidor de paño a quien la avaricia induce a engañar en la medida. Sobre esta escena y su relación con el ciclo de oficios de Tudela ver mi trabajo *Aproximación…, op. cit.*

[33] En dicha redacción sigue el hadice de Bujari y Muslim:

«…Y pasé con ellos y he aquí que vi un río de sangre en el cual había un hombre y a la orilla otro que tenía ante sí unas piedras. El hombre que estaba en el río se adelantaba; pero cuando estaba cerca, para salir, le arrojaba una piedra dentro de la boca, y volvía a su lugar. Y así hacía continuamente con él. Dije: «¿Qué es esto?» —Dijéronme… el que viste en el río es el usurero…».

En la versión de este castigo recogida por C. DE VAUX (*op. cit.,* págs. 23-24) el hombre que tira piedras a los condenados es sustituido por ángeles infernales.

[34] Sobre dicho pórtico y sus figuras relacionadas con la avaricia ver M. SCHAPIRO, *La escultura románica en Moissac,* en «Estudios sobre el románico», Madrid, 1984, págs. 153-306. Para T. BIURRUN (*op. cit.,* pág. 531) esta escena representa el castigo de la pereza, mientras que para J. A. GIL MASSA (*op. cit.,* pág. 170) debe estar relacionada con el pecado de lujuria.

[35] Caso de ser realmente una nube podría referirse a uno de los castigos que con carácter general aparecen en los textos musulmanes. Éste es una lluvia de agua hirviendo o latón fundido que cae sobre la cabeza de los condenados y llega hasta sus entrañas destruyendo todo a su paso (ASÍN, *op. cit.,* pág. 152). También hay una lluvia incesante sobre los condenados en algunos textos cristianos. No obstante, esta posibilidad apuntada es bastante incierta.

[36] Este látigo de fuego podría pasar por una antorcha si no fuese porque en otras escenas el diablo lo tiene sobre su hombro de modo que queda patente su condición.

[37] Los azotes ígneos se incluyen en la Redacción B del 2.º ciclo del Mi'ray:

«…Después vi unos hombres y mujeres que eran atormentados en el fuego. Unos demonios encargados del suplicio los sujetaban con unos garfios de hierro. Cada vez que pedían socorro los enganchaban y con unas lanzas de fuego los alanceaban en el vientre y los azotaban con azotes ígneos…»

su boca [38]. Como en la primera escena citada, el pecador lleva una bolsa de monedas colgadas del cuello como símbolo de su pecado. Según se ha indicado, en la escena que presenta los dos condenados aparece nuevamente —en la mano de uno de ellos— el extraño objeto que pudiera estar relacionado con el oficio de prestamista o cambista. Estas dos escenas tienen numerosos paralelos en el arte cristiano occidental, tanto en cuanto a la acción representada como en cuanto a la caracterización del avaro mediante una bolsa, que abunda en el románico francés e hispano. La figura del avaro está —entre otros casos— en un capitel de la Galería porticada de la Iglesia de Rebolledo de la Torre (Burgos); en el infierno del Beato de Silos, donde además de llevar la bolsa el avaro es atacado por reptiles, como en una de las escenas citadas de Tudela [39]; en Santa María de Iguacel (Huesca); en San Isidoro de León; Santiago de Compostela; etc. En el románico francés pueden citarse el tímpano de Sainte Foy de Conques y un capitel del interior; el Pórtico de Moissac; la Puerta sur de Saint-Sernin de Toulouse, donde como en Moissac es representado junto a la parábola del mal rico; la Puerta de Beaulieu; la Iglesia de Sainte Croix de Bordeaux, donde se repite 5 veces seguidas en un arco de ventana; en el tímpano de Saint Lazare de Autun; etc. [40]. Después del románico la figura del avaro —con la bolsa— sigue presente en las portadas de transición y en las propiamente góticas, así se encuentra en el tímpano de Saint-Ived de Braine; en las arquivoltas de la puerta central-sur de Notre Dame de Chartres, donde —como en Tudela— uno de los diablos conduce a un avaro hacia el castigo; en el dintel del tímpano de la fachada oeste de Notre Dame de Laon (1195-1205); etc. [41].

La escena más conocida de las dedicadas a los pecados de lascivia es la que representa el castigo de la lujuria —situada en tercer lugar de la arquivolta 2.ª— que aparentemente sigue la tradición occidental [42] y enlaza con la imagen clásica de la Madre Tierra [43]. Esta escena presenta una figura femenina desnuda con dos sapos en los pechos y una gran serpiente en el sexo —que se enrolla en la pierna izquierda de la condenada— mientras dos diablos la sujetan por los brazos. El soporte textual pudo ser tanto musulmán como cristiano, si bien, lo extendido de esta figura hace pensar en un origen cristiano e incluso en un paralelo plástico, sin necesidad de un texto concreto. No obstante, pueden citarse una serie de textos en relación con esta escena. En los hadices musulmanes se habla de

[38] Según los hadices musulmanes el avaro es mordido eternamente por una larga y gruesa serpiente. Sobre esta tradición ver: ASÍN, *op. cit.,* pág. 152; F. ÍÑIGUEZ, *La escatología musulmana en los capiteles románicos,* en «Príncipe de Viana» 108-109 (1967) págs. 265-275 y del mismo autor *Capiteles del primer románico inspirados en la escatología musulmana,* en «Boletín de la Asociación española de Orientalistas» I (1965), págs. 35-71; J. YARZA, *El «Descensus ad Inferos» del Beato de Gerona y la escatología musulmana,* en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid» LXIII (1977), págs. 135-146. Este autor admite que las serpientes y reptiles que atacan frecuentemente a los condenados en las representaciones plásticas románicas habían sido normales en las descripciones musulmanas de ultratumba, mientras que no aparecen como castigo en la literatura cristiana. Por ello supone que pudieron influir —por medio de tradiciones orales— en los códices altomedievales hispanos, concretamente en el Beato de Gerona en cuya escena del «Descensus ad Inferos» aparecen. Del mismo autor y también sobre la posible influencia de los textos árabes en los manuscritos de la alta Edad Media hispana ver *Diablo e Infierno… op. cit.,* págs. 231-258. También sobre el tema: M. CHURRUCA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española,* Madrid, 1939.

GIL MASSA, J. A.: (*op. cit.,* pág. 193) relaciona esta escena de las arquivoltas de Tudela con la representación de un blasfemo, debido al sapo que aparece en su boca.

[39] Las serpientes que atacan al avaro en este manuscrito pueden ser debidas a cierta influencia musulmana, según J. YARZA, *El infierno…, op. cit.,* pág. 34.

[40] Hay más ejemplos en M. SCHAPIRO: *Del mozárabe al románico de Silos,* en «Estudios sobre el arte románico», Madrid, 1984, pág. 92, nota 32; y en A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian times to he thirteeth century,* London, 1939, pág. 59, nota 3.

[41] El hecho de que la representación normal del avaro en el arte cristiano —como una figura masculina con una bolsa colgada del cuello— coincida con su descripción en la literatura musulmana depende —para M. SCHAPIRO (*Del mozárabe…, op. cit.,* pág. 50, nota 33)— de fuentes comunes, desechando la influencia musulmana en lo cristiano, defendida por ASÍN PALACIOS. Sobre el tema de la avaricia en el arte cristiano ver también L. RÉAU, *op. cit.,* pág. 752.

[42] Sobre la lujuria, ver E. MÂLE, *L'art religieux du XII siècle en France,* París 1922, págs. 374-375. Para este autor la imagen típica de la lujuria surgió a principios del siglo XII en círculos monásticos, a pesar de sus antecedentes clásicos.

[43] Para el paso de las imágenes de la Madre Tierra —con sentido positivo— al castigo de la lujuria —con sentido negativo— ver: E. MÂLE, siglo XII, *op. cit.,* pág. 375; J. LECLERCQ, *De la Terre-Mère à la Luxure,* en «Cahiers de Civilisation Médiévale» XVIII (1975), págs. 37-43; J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age Français,* Londres, 1939, págs. 197-200.

mujeres a las que las serpientes picaban en los pechos [44]. Por otro lado, en las visiones cristianas también se habla más o menos exactamente de este castigo. En el «Descenso de María al Infierno» los adúlteros son condenados a tener los senos devorados por monstruos de dos cabezas [45]; en la «Leyenda de San Macario o los tres monjes de Oriente» —del siglo VII— se muestra también una mujer atormentada por una serpiente. Además de estos textos hay una serie de opiniones medievales que reflejan el sentir de la época y la identificación del castigo de la lujuria con la mujer atacada por serpientes. Un monje de Saint-Victor dice:

> «La courtisane passe comme tout le reste, celle qui divisait sa belle cheveluse avec des peignes d'or, qui colorait son front et son visage, qui ornait ses doigts de bagues, la voici devenue la proie des vers et la nourriture de la couleuvre; la couleuvre se roule autor de son cou et la vipère écrase ses seins» [46].

Como se ha dicho, los paralelos plásticos son innumerables tanto en la España románica como en Francia. Existen imágenes similares en un canecillo del alero Norte de San Pedro de Tejada (Burgos); en un capitel interior de San Quirce (Burgos); en un trozo de arquivolta procedente de la Puerta Norte de la Catedral de Santiago de Compostela —hoy en el Museo de la Catedral—; en el guardalluvias de la puerta derecha del Pórtico de la Gloria, también en Compostela; en la enjuta oeste del tímpano de la fachada de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra); etc. Entre lo francés está en el tímpano de Autun; en una arquivolta de Sainte Croix de Bordeaux, donde se repite —igual que en el caso de la avaricia— cinco veces; en el pórtico de Moissac; en el tímpano de Sainte-Foy de Conques; en Saint-Pons de Thomières; etc. Además se da en una serie de obras más cercanas cronológicamente a Tudela, así en el tímpano de Saint Ived de Braine [47].

La escena situada sobre el castigo de la lujuria está también relacionada con el pecado de lascivia. Parece aludir al adulterio ya que presenta una pareja de condenados desnudos —hombre y mujer— atados con una gran cuerda y acarreados a la espalda de un diablo hacia el suplicio que se ve en la escena superior, donde hay una gran caldera al fuego con un hombre desnudo a la vez que un diablo echa a ella una mujer, también desnuda. Esta sucesión de escenas ligadas por el mismo tema, aunque se repite en algún otro castigo no es normal en esta puerta. Si el castigo de la caldera es frecuente en el arte cristiano, lo particular de la escena tudelana es el haberlo ligado con el pecado de adulterio [48]. La escena segunda de la arquivolta 5.ª presenta el castigo de los sodomitas mediante un diablo que lleva dos hombres desnudos colgados por los genitales de un palo o barra horizontal. Esta imagen transcribe de forma literal un nuevo texto

[44] Esto aparece en el hadice de Sa'id, del siglo IX, que forma parte del ciclo 1.º redacción B de la leyenda del Mi'ray. A pesar de la similitud plástica entre el texto y la representación de la lujuria, los hadices musulmanes atribuyen el castigo a las malas madres que niegan la leche a sus hijos. Los adúlteros, no obstante, son castigados según los mismos hadices en el sexo (ASÍN, *op. cit.,* pág. 148, nota 2). M. SCHAPIRO (*op. cit.,* pág. 50, nota 33) ve la coincidencia entre la lujuria cristiana y los textos musulmanes —igual que ocurría con la avaricia— derivada de fuentes comunes.

[45] RÉAU, L.: *op. cit.,* pág. 729.

[46] Texto citado según J. LECLERCQ, *op. cit.,* pág. 41. R. VILLENEUVE (*Le diable dans l'art,* París 1957, pág. 125) pone en boca de los predicadores medievales el siguiente texto:

«…Regardez ces serpents que s'enroulent sur leurs corps dépouillés… contemplez ces horribles reptiles, repus de flammes et de sang, qui les attaquent aux parties basses ou dévorent un sein trop longtemps asservi à les voluptés défendues. Voyez rôtir les sodomites empâles sur la broche… Rois, bourgeois, et vous aussi, simples paysans, serez-vous assez fous pour vous entredévorer et vous laisser finalment enfourner dans la gueule béaute de Léviathan?».

[47] También se sigue utilizando en obras posteriores como el tímpano central-oeste de la catedral de Bourges —de hacia 1240-1260—; en las arquivoltas de la antigua puerta oeste —hoy norte— de la catedral de Dax, del tercer cuarto del siglo XIII; en el tímpano de la catedral de León, etc. Frente a las representaciones románicas de este tema en las que los dos reptiles que atacan los pechos de la mujer son serpientes, en Tudela se han utilizado dos sapos. Esto mismo suele suceder en obras contemporáneas o posteriores como en el tímpano de Saint-Ived de Braine y en Bourges. En Dax aparecen los dos animales —una serpiente y un sapo—, uno en cada pecho. En las obras citadas sobre la iconografía de la lujuria (ver notas 42 y 43) se encuentran más ejemplos del tema.

[48] Tanto en los textos cristianos como en los musulmanes se podrían indicar pasajes relacionados con este castigo donde si bien no se habla de calderas, se alude siempre al fuego como castigo. En la «Visión de San Pablo» —siglo VI— se dice que los monjes que fueron con mujeres se queman con ellas en el horno (L. RÉAU, *op. cit.,* pág. 730) y en la «Visión de Wettim» —siglo IX— se coloca a los adúlteros en el fuego hasta el sexo (LE GOFF, *op. cit.,* pág. 160).

En cuanto a los textos musulmanes, el fuego del horno es también un castigo normal para los adúlteros (ver ciclo 1.º redacciones A y B y ciclo 2.º redacción B del Mi'ray. Igualmente el hadice presentado por B. C. DE VAUX, *op. cit.,* pág. 24).

musulmán que ya llegado a nosotros por la redacción del Mi'ray conocida como la «Escala de Mahoma», en la cual se dice:

> «… Otros estaban colgados por sus partes viriles en ganchos de fuego; eran los adúlteros…» [49].

Esta imagen mezcla la influencia islámica en la iconografía con una influencia clásica-oriental en cuanto a la forma compositiva. Así, la escena de Tudela tiene una composición similar a la metopa de Hércules y los Cercopos procedente del templo C de Selinunte —de hacia el 520 a. C., hoy en el Museo Nacional de Palermo—. La semejanza entre ambas obras es casi total, siendo sustituida la figura de Hércules —en la escena de Tudela— por la del diablo y las de los Cércopos por las de los condenados. Tanto Hércules como el diablo están desnudos y en una posición intermedia entre el perfil y la frontalidad, existiendo también similitud en la posición de los brazos. En cuanto a los Cércopos griegos y los condenados de Tudela, la única diferencia esencial y que hace cambiar el significado de la escena es que mientras los primeros están colgados por las corvas de las rodillas, los segundos lo están por los genitales. Esto, no obstante, no impide una semejanza casi total en cuanto a la disposición de piernas, brazos y de las figuras completas. Es precisamente con esta obra de la Grecia Arcaica con la que se da la mayor semejanza plástica que conozco, no apareciendo nada similar en el románico o gótico occidentales [50]. Las dos escenas que quedan en relación con el pecado de lascivia no tienen excesivo interés, ya que tan sólo presentan a una pareja de adúlteros cuya desnudez es el signo del pecado. Este tipo de escenas es bastante frecuente en las representaciones románicas del infierno, así en el tímpano de Sainte-Foy de Conques, etc.

Al margen de los castigos infernales hay dos escenas que pueden tener relación con los textos musulmanes. La segunda escena de la arquivolta 2.ª presenta una imagen de Satanás sentado sobre un asiento cubierto por algún tipo de tela que puede tener intención de ennoblecerlo —ya que se trata del trono del Príncipe de las tinieblas—. De pie y a su lado hay otro diablo que le consulta algo. Seguramente esta imagen demoníaca debía ser más monstruosa y atroz que el resto, ya que la figura está casi totalmente destruida —y no de forma fortuita—. Sólo se han conservado bien las piernas, acabadas en garras, mientras la cabeza y el tronco han desaparecido. La colocación de Lucifer en el centro del infierno, preso en él, pero dirigiendo —a la vez— su funcionamiento, se encuentra tanto en los textos árabes como en alguna leyenda cristiana de ultratumba [51]. Entre los paralelos plásticos más destacados puede citarse el infierno altomedieval del Beato de Gerona y el románico del tímpano de Conques, centrados ambos por una sorprendente figura de Satanás en su trono. Posteriormente hay una figura similar en el Camposanto de Pisa y en el Juicio Final de la Capilla Scrovegni.

La escena octava de la arquivolta 6.ª presenta la lucha del ángel y el demonio por el alma [52]. Este tema no era desconocido en la literatura cristiana de visiones pues se ve en la «Visión de Fursa», donde el protagonista cuenta cómo vio desde el cielo a los ángeles y demonios disputándose las almas de los difuntos [53]. Por otro lado, también era normal en la escatología musulmana y en religiones anteriores, como la zoroástrica. Concretamente, los tex-

[49] Ver la edición de este texto realizada por J. MUÑOZ SENDINO, pág. 231, cap. 79. No obstante, no hay que olvidar que la fuente de esta escena es la tradición oral de los musulmanes tudelanos, ya que esta recopilación de textos es del siglo XIII. T. BIURRUN identifica esta escena con el castigo de los sodomitas, pero sin aludir ninguna razón para ello (*op. cit.,* pág. 531).

[50] El relieve tudelano presenta la iconografía normal en la escena clásica de Hércules y los Cércopos —frecuente en la cerámica griega de figuras negras y rojas—, siendo el caso de Selinunte el ejemplo más semejante a Tudela. Sobre dicha obra griega ver: G. RICHTER, *El arte griego,* Barcelona, 1980 y G. BECATTI, *La época clásica,* Madrid, colección «Las Grandes épocas del Arte».

[51] En los hadices musulmanes Lucifer aparece en el centro del infierno, igual que en la «Visión de Alberico». Precisamente esta figura casi mayestática de Satanás como director infernal es uno de los elementos más destacados de la *Divina Comedia* de Dante, que según Asín procede de los hadices musulmanes. Sobre la «Visión de Alberico» ver: ASÍN, *op. cit.,* pág. 294 y *La Visión del monje Alberico,* en «Misellanea Cassinese» XI (1932), págs. 83-103.

[52] Para R. CROZET (*op. cit.* pág. 124) en esta escena se representa la lucha de San Miguel y el demonio.

[53] Esta Visión fue recogida por Beda el Venerable a principios del siglo VIII en su obra citada sobre Inglaterra. Sobre ella ver LE GOFF, *op. cit.,* pág. 154.

tos árabes asignan a cada fiel un ángel y un demonio desde que nace y a la hora de su muerte se disputan su alma [54]. A pesar de esto no suele aparecer representado, siendo sustituido —en contextos de Juicio Final— por el pesaje de las almas.

Finalmente, sólo queda indicar que todas estas escenas infernales presentan una interesante variedad de figuras demoníacas [55]. Todas ellas tienen en común un cuerpo humano desnudo y asexuado, con garras en los pies y cabeza monstruosa. El carácter monstruoso de estas figuras pudo estar influido —igual que en la miniatura altomedieval hispana— [56] por los hadices musulmanes [57], aunque esto no tuvo que ser condición exclusiva ya que en los escritos cristianos de origen monástico también se alude al diablo con rasgos monstruosos y en el románico abundan las figuras de diablos con claros rasgos de monstruosidad.

Al margen de las fuentes, la narración del infierno tudelano se integra en lo que era común en el románico en cuanto que se destacan esencialmente los pecados de Avaricia-usura y de lascivia respecto al resto de los representados [58]. Pero lo realmente sorprendente es el desarrollo que se ha dado tanto al conjunto del infierno como a estos dos grupos de pecados y que esto ocurra precisamente en una pequeña —aunque próspera— ciudad dedicada a la agricultura y ganadería y con un grupo considerable de musulmanes y judíos que realizaban oficios artesanales y practicaban el comercio. Sin asegurar nada, hay una serie de factores que quizá pudieron influir en la iconografía y desarrollo de esta puerta —especialmente en las representaciones de los castigos de la avaricia—. Por una parte, puede que —como supone M. Schapiro— la Iglesia se sintiese recelosa de comerciantes y prestamistas muy abundantes en Tudela por ser cruce de caminos y que además eran en su mayoría judíos y musulmanes [59]. Por otro lado, Sancho el Fuerte —en cuyo reinado se realizó la Puerta del Juicio de Tudela y que residió habitualmente en esta ciudad— mantuvo, según J. M.ª Lacarra, un comportamiento de usurero toda su vida, enfrentándose por ello tanto con la Iglesia como con la población tudelana [60]. Sin querer decir que la Puerta del Jui-

[54] En el hadice del califa Mu'awiya —del siglo VII— atribuido a Mahoma, se dice:

«… los ángeles del castigo y de la Misericordia se presentan de repente y disputan por la posesión del muerto…»

Citado según ASÍN, *op. cit.,* pág. 346.

[55] Su estudio completo es bastante complejo como para realizarlo en este trabajo, pues habría que agruparlos según sus características y teniendo en cuenta el pecado que castigan para comprobar si se han utilizado diablos específicos para los distintos tipos de pecados. Además se habrían de consultar las fuentes textuales cristianas y musulmanas y comparar estos diablos con otras figuras demoníacas anteriores y posteriores. Por todo esto y dado que el presente trabajo atiende esencialmente a los castigos infernales, se hará únicamente una breve alusión a la figura del diablo dejando su estudio para una fecha posterior, dentro de lo que será mi Tesis de Doctorado.

[56] Ver J. YARZA, *Del ángel caído al diablo medieval* en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid» XLV (1979), págs. 299-316. Del mismo autor, *Diablo e… op. cit.,* págs. 235-254. Sobre el tema general del diablo ver: *Dictionnaire de Spiritualité ascetique et mystique. Doctrine et histoire,* Vol. I, París, 1937; FUOC, *Le diable dans la sculpture romane française,* Diplôme d'études Supérieures, Lyon, 1956; L. RÉAU, *Iconographie de l'art Chretien. Il Iconographie de la Bible: Ancient Testament,* París, 1956, págs. 57 y sigs.; J. LEVRON, *Le diable dans l'art,* París, 1935; E. MÂLE, Siglo XII (*op. cit.,* págs. 367 y sigs.) y *L'art religieux du XIII siècle en France,* París, 1902, págs. 440 y sigs.; L. BOUYER, *Anges et demons,* La Pierre que vire 1972; F. FLORES, *El diablo y los españoles,* Universidad de Murcia; A. LEFÈVRE y otros, *Satán. Estudios sobre el adversario de Dios,* Barcelona, 1975; R. VILLENEUVE, *op. cit.;* y *Le diable au moyen Âge,* Colloque de la Université d'Aix-en-Provence, París, 1979.

[57] En la redacción B del 2.º ciclo de Mi'ray se describe el ángel guardián del infierno como un personaje con un rostro feísimo y un aspecto horrible.

[58] También en los hadices musulmanes son éstos los dos pecados más castigados. Para M. SCHAPIRO (*Del Mozárabe…, op. cit.,* pág. 49) esta insistencia románica sobre la avaricia y la lujuria se debe a que la Iglesia ataca con ellas la nueva sociedad que se va gestando con carácter esencialmente mundano y secular. Mientras la aristocracia se entrega a vicios lascivos, el auge del comercio provoca en la burguesía la avaricia. Ambos vicios minan las bases de la sociedad feudal y con ello —de forma indirecta— las de la cristiandad, ya que la Iglesia tiene un puesto privilegiado en el sistema de clases establecido. Las nuevas clases sociales anteponen los placeres inmediatos a las enseñanzas sobrenaturales de la Iglesia.

[59] En 1170 tras una revuelta de la población autóctona contra los judíos tudelanos, el rey los trasladó a la zona situada en las faldas del castillo para protegerlos.

[60] LACARRA, J. M.ª: *Historia del Reino de Navarra desde los orígenes hasta su incorporación a Castilla,* Pamplona, 1972, vol. II, págs. 102-121. Después de un primer mal momento, Sancho fortaleció su economía gracias a una rígida reforma fiscal con la que fijó y aumentó —considerablemente— los impuestos. Este autor, después de aludir a la reforma fiscal, dice:

«…Si a ésto añadimos su exagerada y famosa avaricia, frente a la conocida prodigalidad del rey de Aragón y los diez años de tranquilidad en sus fronteras, se explica cumplidamente que …, el navarro apareciera, tras el desastre que suponía la pérdida de Álava y Guipúzcoa, como el banquero de los reyes» (pág. 104).

Parece que la expansión por la frontera musulmana al este de la Península estuvo favorecida por los castillos aragoneses que

cio fuese una clara denuncia contra el comportamiento del rey y de los grupos protegidos por él —esencialmente los judíos—, puede que el ambiente de usura creado en torno al castillo real de Tudela influyera indirectamente en ella. No obstante, de darse esta circunstancia lo haría al amparo de la importancia que el pecado de avaricia tuvo en la época y de la oposición de la iglesia a las operaciones de préstamos con interés.

En conclusión se puede decir que la relación de la literatura escatológica musulmana con el infierno de la Puerta del Juicio de Tudela es clara [61], pero dicha relación se da de dos modos bien diferentes. En unos casos —como el castigo de la lujuria y otros— parece evidente que el antecedente es cristiano, bien sea a partir de imágenes, bien a partir de textos occidentales. No obstante, en todos ellos existe un paralelo en los textos musulmanes que ha podido influir en la tradición occidental sobre la que se basa la iconografía de esta portada tudelana [62]. Otras veces la influencia musulmana es directa y única —así en el avaro obligado a tragar piedras; en los sodomitas colgados de los genitales; etc.—. En estos casos la fuente es claramente la literatura árabe, aunque no a partir de textos concretos como los publicados por Asín o por Muñoz Sendino, sino a partir de la tradición oral que fue la fuente de dichos textos y seguramente mucho más rica que éstos —que posiblemente sólo fijaron una parte de la fantasía popular desarrolla en estas leyendas—. De este modo se ve que esta influencia directa de los hadices musulmanes ha sido consciente y buscada, pues siempre que existía un modelo occidental de lo que se quería representar se utilizaba éste —influido o no, a su vez, por la literatura árabe—, mientras que los pecados de castigos concretos —que no podían encontrarse en las vagas e imprecisas descripciones de la literatura cristiana de ultratumba ni en la plástica occidental, excepto en el caso de la lujuria— se han copiado de los detallados relatos árabes sobre los distintos castigos que los pecadores sufren en el infierno, según las distintas faltas. También puede proceder de los textos árabes la utilización de siete arquivoltas para la descripción del infierno, ya que en el Mi'ray se dice que dicho lugar tiene siete pisos —ciclo 2.º redacción B—. Esto es más evidente al comprobar que el núm. de arquivoltas no es siete sino ocho, despreciándose la interior, ocupada totalmente por ángeles. El hecho de que esta influencia se dé en una portada tudelana es bastante normal, ya que en Tudela —reconquistada definitivamente en 1119— [63] no hubo despoblación del grupo árabe, sino que éste convivió por varios

Sancho consiguió a cambio de préstamos impagados a señores de la zona. Del mismo modo o por compra directa consiguió Villas y fortalezas fuera de Navarra o en sus fronteras. LACARRA continúa diciendo que el monarca tenía «afán por amontonar riquezas… y esto no siempre era por procedimientos muy limpios» (*op. cit.,* pág. 115). Esto hizo que a la muerte del rey se tuviesen que nombrar jueces para enmendar los desheredamientos y otros atropellos realizados por él (YANGUAS y MIRANDA, *Diccionario de Antigüedades del Reino de Navarra,* Pamplona, 1840, Vol. III, pág. 404). En ese momento se levantó el pueblo de Tudela contra el sucesor de Sancho el Fuerte —su sobrino Teobaldo— a causa de los contrafueros que éste había cometido y cuya reparación solicitaban de Teobaldo. Los problemas con el clero le llevarán a la excomunión impuesta por el obispo Guillermo de Santonge (LACARRA, *op. cit.,* págs. 116-120). También M. TUÑÓN DE LARA *[Historia de España, IV: Feudalismo y consolidación de los Pueblos hispánicos (siglo XI-XV),* Barcelona, 1980], destaca el atesoramiento que realizó Sancho el Fuerte apoyándose en la reforma fiscal. HUICI URMENETA y otros (*Historia de Navarra. Desde los orígenes a nuestros días,* en «Historia del País Vasco» 3, San Sebastián, 1980, págs. 81-86) hablan de los contrafueros que el rey Sancho realizó contra caballeros e Infanzones tudelanos, motivando un movimiento reivindicativo de gran repercusión. También alude a los castillos y villas que consiguió mediante préstamos hipotecarios pactados con los reyes y nobles de Aragón.

[61] BIURRUN, T.: (*op. cit.,* pág. 134) dice que esta portada que se inspira en las tradiciones de los pueblos orientales —sin especificar de qué pueblos— y en los Libros Sagrados de la Iglesia. Para F. ÍÑIGUEZ (*op. cit.,* pág. 170) las torturas de esta puerta proceden de textos musulmanes.

[62] Esto puede ser claro en el carácter monstruoso que las representaciones del diablo adquieren a lo largo de la alta edad media hispana, posiblemente debido a las leyendas árabes y que pasará a ser característica esencial del diablo románico. Algo similar ocurre con la supuesta influencia musulmana en el ataque de serpientes y sapos a los condenados de las miniaturas altomedievales; etc. Sobre estos dos ejemplos ver los estudios citados de J. YARZA sobre el diablo e infierno de la miniatura altomedieval hispana.

[63] Esta ciudad es para algunos historiadores de origen árabe (J. OLIVER, *Orígenes de Tudela,* en «Homenaje a don José Esteban Uranga», Pamplona, 1971, págs. 495-515). Cierta o no esta fundación árabe, lo que sí se cree unánimemente es que las primeras noticias de la ciudad son de época árabe (ver MARÍN ROYO, *Guía tudelana,* Tudela, 1974 y del mismo autor *Historia de la Villa de Tudela hasta 1390,* Tudela, 1978).

En cuanto a la fecha de conquista por Alfonso el Batallador hay dos opiniones. Mientras J. M.ª LACARRA [*La fecha de conquista de Tudela,* en «Príncipe de Viana» XXII (1946), págs. 45-54] da como válida la de 1119, los historiadores anteriores a él defendían la de 1114. Entre éstos pueden citarse a Juan Antonio

siglos con el grupo judío —que seguramente hizo de agente catalizador en el transvase de influencias entre cristianos y musulmanes— y el cristiano. La población musulmana permaneció en la ciudad y gozó de excelentes condiciones gracias al pacto que hizo con ella Alfonso el Batallador, poco después de conquistar la villa [64]. Así, los musulmanes tudelanos fueron el grupo árabe más numeroso de Navarra hasta su expulsión en 1516 y sirvieron en numerosas ocasiones al rey navarro. En 1368 —durante el reinado de Carlos II— los musulmanes tudelanos ayudaron en las guerras del rey con «obras de ingeniería y fortificación» [65]. En una convivencia tan prolongada entre cristianos y musulmanes no parece extraño que se conozcan mutuamente no sólo sus costumbres respectivas sino también sus literaturas y tradiciones, especialmente la leyenda de la *Ascensión de Mahoma* o «Mi'ray». Esta era de dominio público entre los árabes porque al suponerse autobiografía del profeta se consideraba dogma y su conocimiento implicaba un mérito para el fiel [66]. Por otro lado, no parece extraño que los cristianos se apropiasen de unas leyendas bastante cercanas a las suyas, con las que únicamente se diferenciaban en que las primeras eran mucho más ricas en sus descripciones y detalles concretos [67]. Éstas, además, eran conocidas desde antaño en toda la península [68]. Así pues se puede decir que la influencia musulmana en Tudela no es, en absoluto, algo extraño aún 100 años

Fernández, *Memorias y antigüedades de la ciudad de Tudela,* obra manuscrita de 1771 (Biblioteca Municipal de Tudela); J. YANGUAS y MIRANDA, *Diccionario histórico-político de Tudela,* Zaragoza, 1823, pág. 280; V. DE LA FUENTE, *España Sagrada: L., Las Santas iglesias de Tarazona y Tudela,* Madrid, 1866, pág. 278; J. SODORNIL, *Apuntes descriptivos e histórico-religiosos de Tudela,* Tudela, 1885, pág. 11; J. MORET, *Anales del Reino de Navarra,* Tolosa, 1890, Vol. III, págs. 176-189; J. V. DÍAZ BRAVO, *Memorias históricas de Tudela,* Pamplona, 1956, págs. 78 y 80. Sobre la historia de Tudela véase mi trabajo citado sobre la Iglesia de la Magdalena, donde se incluye más bibliografía (Ver las págs. 6-15).

[64] Este pacto se incluye en T. MUÑOZ y ROMERO, *Colección de Fueros y cartas-pueblas de los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra,* Madrid, 1847, págs. 415-417; P. DE MADRAZO, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño,* Barcelona, 1886, tomo II, págs. 27 y 28 y tomo III, pág. 347; J. YANGUAS y MIRANDA, *Diccionario de los Fueros del Reino de Navarra y de las leyes vigentes hasta las cortes de los años 1817 y 18 inclusive, San Sebastián, 1828.* Según dicho pacto, los musulmanes de la ciudad, podían conservar su gobierno municipal; sus jueces particulares; el ejercicio de su religión; y sus bienes, pero tenían que abandonar la ciudad —en el plazo de un año— para vivir en un barrio fuera de las murallas. También tenían la posibilidad de irse a tierra de moros con todos sus bienes. Además, el rey concedió un año de plazo para que los musulmanes abandonaran las mezquitas que tenían dentro de la ciudad J. M.ª LACARRA, *La iglesia de Tudela entre Tarazona y Pamplona (1119-1143),* en «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón» V (1952) págs. 419 y sigs. Según M. TUÑÓN DE LARA (*op. cit.,* pág. 385) las buenas condiciones dadas a los moros después de la conquista se debieron a que se les necesitaba para mantener la riqueza agrícola de la zona que ellos habían creado.

[65] MADRAZO, *op. cit.,* tomo III, pág. 349. También intervinieron los moros tudelanos en las obras de carpintería y ebanistería del Palacio de Olite. En 1380 aún había en Tudela 500 moros pecheros, que seis años más tarde quedaron reducidos a la mitad por la peste y las guerras. Al ser expulsados en 1516 quedaron en Tudela 200 casas deshabitadas. Véase también M. GARCÍA ARENAL y B. LEROY, *Moros y judíos en Navarra en la Baja Edad Media,* Madrid, 1984.

[66] En este sentido, además de las redacciones escritas —una muestra de las cuales es el códice de la primera mitad del siglo XIII conservado en Uncastillo (Zaragoza) con la leyenda del Viaje de Mahoma (ver E. CERULLI, *Il…, op. cit.,* págs. 331-334)— existía una fuerte tradición oral ya desde los primeros tiempos. Los hadices escatológicos de ésta y otras leyendas musulmanas eran utilizados por los sufíes de la península como repertorio para sus sermones, alimentando así la tradición oral, que pasaría posteriormente a la llamada literatura aljamiada (ver *La Escala…, op. cit.,* págs. 191-193). Esta gran difusión de los hadices escatológicos entre la población árabe debió pasar —indudablemente— a la población cristiana de la zona por un fenómeno de ósmosis imposible de frenar.

[67] La postura de la Iglesia frente al Islam varió pero San Juan Damasceno (*De Haereibus,* París, 1712, tomo I, págs. 110-115, núm. 100) consideraba a esta religión como una simple herejía cristiana que negaba la Trinidad y la divinidad de Cristo. Por otro lado, como dice J. YARZA (*El «Descensus…, op. cit.,* pág. 141) si se atacan las inscripciones del Paraíso musulmán por su sensualismo, se tenían que conocer también las del infierno. El hecho de que se guardase silencio respecto a dicha morada del más allá pudo ser debido a que el infierno musulmán no presentaba elementos especialmente chocantes con la religión cristiana. Esto mismo hace pensar que en zonas islamizadas dichas leyendas pudieron ser utilizadas como fuente iconográfica, cuando lo que se pretendía expresar no se encontraba en la literatura cristiana.

[68] Según J. PÉREZ DE URBEL (*Los monjes españoles en la Edad Media,* Madrid, 1934, vol. II, pág. 364) la Biblioteca del Monasterio de Ripoll se nutre desde mitades del siglo X de manuscritos musulmanes y de traducciones de autores árabes. Ya San Eulogio de Córdoba —en el siglo IX— encontró una «Vida de Mahoma» en el Monasterio navarro de Leyre. También en Navarra, se realizó —en Pamplona— en el siglo XII una traducción del Corán encargada por Pedro el Venerable al inglés Roberto —quien durante su estancia en esta región estuvo al servicio del Obispo de Pamplona, Lupo, llegando a ser canónigo de la Catedral de Tudela en 1157 y que, acompañada por el Tratado «Suma brevis contra haereses et sectam sarracenorum» —que incluía también la leyenda del Mi'ray— intentaba refutar la doctrina islámica. Sobre el inglés Roberto ver A. MARTÍN DUQUE, *El inglés Roberto, traductor del Corán. Estancia y actividad en España a mediados del siglo XII,* en «Hispania» 88 (1962), pág. 504.

después de la conquista de la ciudad, ya que —como se ha indicado— la mayor parte de la población musulmana siguió viviendo en ella —fundida con judíos y cristianos— sin cambiar sus costumbres o creencias —protegidas por el pacto que les otorgó Alfonso el Batallador— hasta su expulsión en 1516 [69].

Finalmente y en cuanto a esta puerta tudelana puede constatarse el sistema de copia de la Edad Media tanto a partir de textos (orales o escritos) como a partir de modelos plásticos, pero igualmente se advierte su originalidad frente a las fuentes. Así, mientras en unos casos la copia es estricta —como puede apreciarse en la imagen de la lujuria; en el castigo de los sodomitas; o en el avaro castigado a tragar piedras— y por tanto la libertad del artífice queda bastante reducida, otras veces —como en el castigo que presenta la rueda infernal— se consiguen formas originales con elementos antiguos. Es precisamente la copia estricta —de textos o imágenes— lo que permite la pervivencia de formas clásicas a lo largo de la Edad Media, adecuándose a los nuevos contextos con un cambio de significado. Esto ya se había indicado para la imagen de la lujuria y ahora puede constatarse también para el castigo de los sodomitas que sigue formalmente la escena clásica de Hércules y los Cércopos pero introduce como novedad el sentido negativo —de castigo infernal—frente a la idea de glorificación del héroe mítico-pagano. La larga permanencia de esta escena sin transformaciones formales notables puede deberse a su utilización como imagen del «Cazador y su caza» a lo largo de la Edad Media. El significado negativo que se le atribuye en la Puerta de Tudela está directamente determinado por las leyendas árabes citadas [70].

Marisa Melero Moneo
Universidad Autónoma de Barcelona

Después de la conquista cristiana, Tudela se convirtió en un centro privilegiado de traducción de textos árabes (TUÑÓN DE LARA, *op. cit.,* pág. 388). El arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada, en el siglo XII, incluye el Mi'ray en su *Historia Arabum* basándose en fuentes árabes. Como ya se ha dicho Alfonso X el Sabio realizó —entre otros muchos— la traducción del Mi'ray conocida con el nombre de *La Escala de Mahoma* al latín, francés y castellano. Todavía a fines del siglo XIII, San Pedro Pascual incluía una traducción de la «Leyenda de la Ascensión de Mahoma» en su obra *Impunación de la seta de Mahoma* realizada para el consuelo de los cautivos cristianos de Granada. Sobre el conocimiento de las leyendas musulmanas por los cristianos y las relaciones de ambos pueblos véase: F. J. PÉREZ URBEL, *San Eulogio de Córdoba,* Madrid, 1942, pág. 225; *La Escala…, op. cit.,* págs. 132-185; y ASÍN, *op. cit.,* págs. 375-379.

[69] La influencia musulmana también se da en Pedro Alonso, tanto en su *Dialogi cum Judaeo* como en la *Disciplina Clericalis* (ver la edición de esta obra realizada por M.ª J. LACARRA, Zaragoza, 1980); en el derecho alto-aragonés [M. MOLHO, *Difusión del derecho pirenaico (Fuero de Jaca) en el reino de Aragón,* en «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras» XXVIII (1959-60), págs. 268-352]; y aún se mantiene en Raimundo Lulio a fines del siglo XIII y principios del XIV. Para la primera obra citada de Pedro Alfonso ver Cerulli, *op. cit.,* págs. 377-379.

Por último —y sin llegar a los excesos de M. CHURRUCA— hoy parece claro que se dio una influencia de la literatura escatológica musulmana en algunos aspectos de la miniatura altomedieval hispana. Esto interesa frente a la portada tudelana porque a pesar de la diferencia cronológica, las condiciones por las que dicha influencia pudo llevarse a cabo fueron muy similares a las que se supone causaron la influencia árabe de Tudela: contacto continuado de los dos grupos étnico-religiosos; tradición escatológica oral; similitud del carácter del infierno cristiano y musulmán, etc. Sobre la influencia musulmana en la miniatura altomedieval hispana ver las obras citadas de J. YARZA y de M. CHURRUCA, El primer autor admite también una influencia árabe —aunque ya diluida— en la época románica (*Diablo…, op. cit.,* pág. 252).

[70] Agradezco a la profesora M.ª Teresa Pérez Higueras y al profesor Serafín Moralejo algunos ejemplos —indicados en el coloquio— sobre representaciones similares al castigo de los sodomitas —o simplemente lujuriosos— de la portada tudelana. No obstante, debo hacer alguna observación ya que estos ejemplos presentan ciertas diferencias respecto a Tudela. En cuanto al caso de la catedral de Toro (Zamora) —Arquivolta sexta de la Puerta Oeste— indicado por la profesora Pérez Higueras y de fecha tardía creo que si bien tiene en común con Tudela los dos condenados colgados por los genitales —gracias a una larga cuerda—, la composición en sí no presenta ninguna similitud. En Toro no hay ningún diablo que lleve sobre su hombro —según la iconografía clásica de los Cercopos— a los condenados colgados boca abajo, sino que cuatro condenados cuelgan de un palo horizontal —dos de ellos por el cuello y otros dos por los genitales— siendo las actitudes y el resultado bastante diferentes a pesar de que también aquí representan un castigo infernal. Composiciones similares a ésta pero que tampoco tienen relación especial con el castigo representado en Tudela pueden verse en el Salterio de Gloucester —de hacia 1200— y en otro salterio londinense del Trinity College de Cambridge —de hacia 1220—. En ellos y dentro de un conjunto de castigos infernales hay condenados desnudos colgados de un palo horizontal por el cuello y por los pies, siendo su composición y sentido similares a los de la escena de Toro, a pesar de que en los manuscritos citados los condenados están colgados por los pies y no por los genitales. Una reproducción de dichos manuscritos puede encontrarse en J. BALTRUSAITIS, *Le Gothique fantastique (Rèveils et prodiges),* París, 1960, pág. 129, fig. 17 y pág. 281, fig. 12.

El paralelo de Saint Trophime d'Arles citado por el profesor Moralejo —en un extremo de la portada y cercano cronológicamente a Tudela, ya que es de fines del siglo XII— puede estar más cerca del castigo tudelano aún sin darse una similitud completa. En Arles los condenados están colgados —aparentemente por sus rodillas, si bien esto no es claro dada la poca calidad de la reproducción consultada— de los propios brazos del diablo o figura central. Así, en este caso los brazos en cruz han sustituido al palo horizontal del que cuelgan los cercopos griegos o los condenados tudelanos. Finalmente, en relación a este tema, espero poder presentar pronto más ejemplos y variantes iconográficas pues su pervivencia aún en el siglo XIII me ha impulsado a realizar el estudio de su evolución desde la Grecia Arcaica hasta las representaciones góticas para seguir su transmisión y cambio de contenido.

Por último, estoy de acuerdo con la propuesta del profesor Moralejo sobre la similitud compositiva del castigo de la gula de Tudela y la representación de los «Ríos del Paraíso» que podemos ver en las arquivoltas del pórtico de la fachada Norte —puerta central— de la Catedral de Chartres. No obstante, el distinto contenido de estas dos representaciones ha permitido la introducción en Tudela de las figuras de condenados bebiendo el fuego que sale de las vasijas. En todo caso, hay que hacer notar que la representación de Tudela es anterior a la de Chartres por lo que debemos buscar otro ejemplo como posible modelo de ambas.

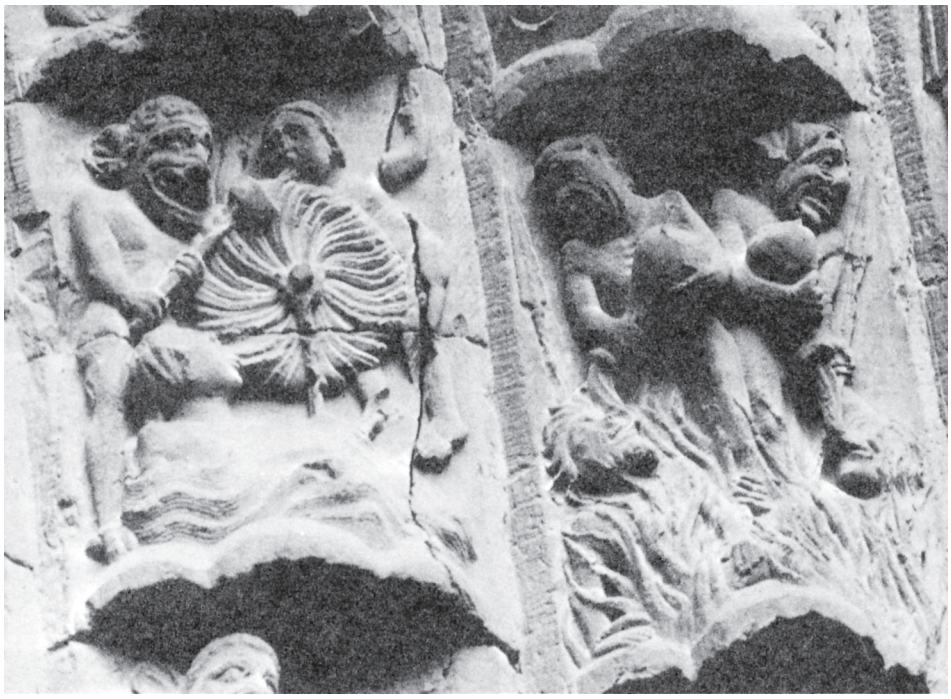


Fig. 1. Catedral de Tudela. Arquivoltas de la puerta del Juicio. Castigo a la maledicencia y castigo a la gula.

Fig. 2. Catedral de Tudela. Arquivoltas de la puerta del Juicio. Satanás en su trono y castigo al avaro.

Fig. 3. Catedral de Tudela. Arquivoltas de la puerta del Juicio. Castigo de fuego y castigo de los sodomitas.

Fig. 4. Catedral de Tudela. Arquivoltas de la puerta del Juicio. Castigo de la lujuria y castigo de la avaricia.

Texto e imagen en la «Crónica de los Conquiridores» de D. Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén

MIGUEL CORTÉS ARRESE

1. EL MECENAS

Nacido en Munébrega (Zaragoza) de familia noble y hacia 1310, pertenecía a la Orden del Hospital ya en 1328; en 1346 fue promovido a Castellán de Amposta, y en 1377 ascendió a Gran Maestre de la Orden, cargo que desempeñó hasta su muerte en Aviñón en 1396 [1].

Sus restos serían trasladados y enterrados en el sepulcro que él mismo hizo labrar en Caspe [2].

Noble representación del gentilhombre, de carácter emprendedor y cosmopolita, favorito de los papas y los reyes, devorado por la ambición y por el afán de engrandecimiento de su familia, al propiciar el nombramiento de su sobrino D. García Fernández de Heredia arzobispo de Zaragoza y, asimismo, la potenciación del señorío de Mora en Teruel, su original fisonomía queda perfilada por su interés por las letras, y así en Aviñón, donde residió desde 1382 [3], desplegaría una gran labor cultural, rodeado de copistas (Bernardo de Jaca) traductores (Domingo García Martí, Fray Nicolás, Calodiqui) [4], e iluministas, que produjeron libros de gran calidad y gusto delicado [5], en una línea que le hace comparable a Alfonso el Sabio [6].

[1] Para una información minuciosa sobre su vida, véase HERQUET, C., *Juan Fernández de Heredia, Grossmeister des Johanniter Ordens (1337-1396).* Mühlhausen, 1878; SERRANO Y SANZ, M., *Vida y escritos de don Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén,* Zaragoza, 1913, y VIVES, J., *Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de Rodas. Vida, obra, formas dialectales,* Barcelona, 1927.

[2] GUITART, C.: *La Colegiata de Santa María la Mayor y el castillo del Compromiso de Caspe.* Caspe, 1974, págs. 9 y 37.

[3] Sobre su estancia anterior en dicha ciudad, Vid.: LUTTRELL, A., «Juan Fernández de Heredia at Avignon: 1351-1367», en VERDERA Y TUELLS, E., *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España,* t. I, págs. 289-316, Zaragoza, Publicaciones del Real Colegio de España en Bolonia, 1972, 2 tomos.

Vid. también: LEONELLI, M. Cl., *Un aspect du mécénat de Juan Fernández de Hérédia dans le Comtat: les fresques de Sorgues,* en «Actes du Colloque Genèse et Débuts du Grand Schisme d'Occident (Avignon, 25-28 sep. 1978), París, 1980.

[4] ÁLVAREZ, A.: *Las Vidas de hombres ilustres* (nos. 70-72 de la Bibl. Nac. de París). *Estudio y edición,* Madrid, 1982, págs. 96 y sigs.

[5] De acuerdo con su composición y la importancia atribuida por el propio Heredia, las obras conservadas del Gran Maestre pueden ser clasificadas del modo siguiente:

A) *Compilaciones:*
1) *Grant Crónica de Espanya:*
— 1.ª partida: Ms. 10.133 de la B. Nacional.
— 2.ª partida: Perdida.
— 3.ª partida: Ms. 134 de la B. N.
2) *Crónica de los Conquiridores:*
— 1.ª partida: Ms. 2.211 de la B. N.
— 2.ª partida: Ms. 10.134 bis de la B. N.

B) *Traducciones.*
1) *Crónica de los Emperadores:* Ms. 10.131 de la B. N.
2) *Crónica de Morea:* Ms. 10.131 de la B. N.
3) *Tucídides:* Ms. 10.801 de la B. N.
4) *Crónica de Troyana:* Ms. 10.801 de la B. N.
5) *Flor de las istorias de orient:* Ms. Z. 1-2 de la B. del Escorial.
6) *Marco Polo:* Ms. Z. 1-2 de la B. del Escorial.
7) *Libro de actoridades:* Ms. Z. 1-2 de la B. del Escorial.
8) *Secreta secretorum:* Ms. Z. 1-2 de la B. del Escorial.
9) *Orosio:* Ms. V-27 de la B. del Colegio del Corpus Christi de Valencia.
10) *Eutropio:* Ms. 8.324 de la B. del Arsenal de París.
11 *Plutarco:* Ms. 70-72 de los fondos españoles de la B. N. de París.

[6] LÓPEZ MOLINA, L.: *Tucídides romanceado en el siglo XIV,* Madrid, 1960, pág. 33.

2. Contenido

La Crónica de los Conquiridores, escrita en aragonés como el resto de las obras compuestas por mandato del Gran Maestre, en minúscula gótica de la segunda mitad del siglo XIV y a dos columnas de 35 renglones, consta de dos partidas.

El manuscrito de la 1.ª partida, de 237 folios [7], está formado por once libros que se ocupan, de un modo en ocasiones crítico, de una variado conjunto de héroes que van desde César a Ciro o Alejandro [8].

En el prefacio de la 2.ª partida, de 426 folios, en el folio I se explica de este modo su contenido: «Esta es la taula o sumaria annotacion de los libros, rubricas e capitules de la segunda partida de la grant coronica de los conquiridores, la qual contiene en si XVIII libros principales, segunt el numero de XVIII entre emperadores, reyes, monarchas, principes et illustres varones, los mas famosos et virtuosos que se troban que ayan senyoreado et conquerido regnos, tierras et prouincias por diuersas partidas del mundo» [9].

3. Programa iconográfico

La disposición de las miniaturas en el texto es como sigue:

1.ª partida:
— Folio 1. Nino.
— Folio 2. Hércules.
— Folio 30. Bruto.
— Folio 40. Arbaces.
— Folio 41. Ciro.
— Folio 49. Bellín y Brenio.
— Folio 61. Artajerjes.
— Folio 65. Filipo.
— Folio 73v. Alejandro.
— Folio 94v. Pirro.
— Folio 117. Anibal.

2.ª partida:
— Folio I de los preliminares. Retrato de Heredia.
— Folio I. Marco Antonio.
— Folio XXXIIII. Augusto.
— Folio LXXIVv. Tiberio.
— Folio LXXVIIIv. Trajano.
— Folio LXXXIv. Alejandro Aurelio Severo.
— Folio LXXXXIv. Constantino.
— Folio CXI. Teodosio.
— Folio CXXXIIv. Atila.
— Folio CXXXIXv. Teodorico.
— Folio CLVIIIv. Alboino.
— Folio CLXXI. Heraclio.
— Folio CLXXXVIIIv. Carlos Martel.
— Folio CLXXXXIIv. Carlomagno.
— Folio CCXX, Vespasiano y Tito.
— Folio CCXXII. Tarik y Muza.
— Folio CCXXV. Gengiskan.
— Folio CCXLVIIIv. Fernando de Castilla.
— Folio CCLXXXIXV. Jaime I.

Las miniaturas ilustran el comienzo de cada libro [10], y si bien responden a un modelo iconográfico normalizado: figuras de aproximadamente medio cuerpo, con corona ceñida al casco y gonela sobre la cota, que muestran en la mano derecha una espada desnuda [11], vienen a resultar en un buen número de ocasiones, retratos idealizados del Gran Maestre, reconocible por sus ojos almendrados, cejas pobladas, barba venerable y dedos finos y alargados, tal como ocurre en los casos de Marco Antonio, Alejandro Aurelio Severo o Constantino [12].

4. Texto e imagen

Esta asociación no procede sino del hecho de que el Gran Maestre participa del deseo de igualar a los antiguos con grandes y brillantes hechos, del culto a los héroes, estrechamente asociado a la as-

[7] Domínguez Bordona, J.: *La primera parte de la «Crónica de Conquiridores», de Fernández Heredia,* «Revista de Filología Española», X (1923), págs. 380-388.

[8] Sobre el fondo histórico de esta obra, Vid. Sánchez Alonso, B., *Historia de la historiografía española,* I, Madrid, 1944, págs. 273-274.

[9] Schiff, M.: *La bibliotheque du marquis de Santillana,* París, 1905, págs. 411-412.

[10] Las correspondientes al folio I han sido cumplimentadas con un encuadramiento de sumo gusto que integra las armas de Heredia, borradas en la segunda partida.

La encuadernación del manuscrito que contiene la 1.ª partida, llevó a recortar sus anchos márgenes, afectando a la decoración exterior de las miniaturas de los folios 1, 2, 61, 65 y 117.

[11] A excepción de Constantino que muestra un modelo de iglesia, Hércules que sostiene una maza y las parejas formadas por Vespasiano y tito, Tarik y Muza.

[12] En el caso de Tarik y Muza, hay un deseo notorio por parte del artista en mostrarlos con rasgos raciales diferenciados.

piración a la gloria caballeresca [13], cuya imitación va a actuar como resorte de sus actos [14].

Así, por ejemplo, coincidiendo con el deseo de Inocencio VI de trasladar la sede de la Orden de San Juan desde Rodas al Peloponeso, Heredia, al tratar de hacer efectivo dicho traslado, se sumergirá en el mundo añorado, buscando ejemplificar con su acción la virtud y la fama de los por él admirados [15]. La conquista de Morea, va a constituir el sueño de su vida [16], vana y desastrosa quimera que le llevará incluso a caer prisionero de los albanos [17].

Este culto adquiere forma literaria en la obra que comentamos, y en el prefacio de la segunda partida se sigue leyendo: «… los quales el muyt reuerent en Cristo padre et senyor don fray Johan Ferrandez de Heredia, por la gracia de Dios, maestro de la orden del hospital de sant Johan de Jherusalem, trobo en los ystoriales por las lures gestas et memorables fechos auer senyoreado senayaladament en el mundo por las lures virtudes. Et por tal, como el dicho senyor maestro en la su vida siempre loho et alabo los fechos de los grandes conquiridores et principes, por aquesto el ordeno et fizo la present cronica, en la qual epiligo ciertos principes los quales el fizo sacar de diuersas ystorias et appartar de entre las otras cosas, assi como aquellos qui en special perrogatiua d'armas esclarescieron en el mundo et merescieron por sus valencias et virtudes seyer dichos conquiridores…».

El interés de Heredia por aparecer asociado a esta labor, le va a llevar a encabezar, por medio de su imagen, esta segunda partida, reforzando así lo expuesto en el texto y ofreciendo una estructura informativa más completa.

Sobre una E de tonos muy suaves, que se inscribe en un fondo de oro y recuadro negro, vemos al Gran Maestre, de pie y poco más de medio cuerpo. Ataviado con los hábitos de la Orden, le ha sido borrada la cruz del manto [18], cuyo tono oscuro contribuye a aislar la fisonomía del retratado. A diferencia de la Grant Crónica de Espanya (f. I. de la 1.ª partida y f. I de los preliminares de la 3.ª partida), y del Orosio (f. I de los preliminares) [19], no sostiene un libro abierto entre sus manos, sino que al mostrarlas extendidas parece invitar directamente a saborear la lectura del manuscrito, capaz de conservar la gloria de los héroes que celebra y de asegurar la de su autor [20], pudiendo aquéllos que se incorporen al libro gozar de la inmortalidad inherente a la palabra escrita [21].

A los perfiles ya reseñados del rostro, de notable fuerza expresiva, cabría añadir el diseño cuidadoso de las arrugas de la vejez [22], como correspondería al aspecto que presentaba Heredia en torno a 1396, fecha de la realización del manuscrito [23].

Miguel Cortés Arrese
Colegio Universitario de Soria

[13] HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media,* 3.ª ed., Madrid, 1981, pág. 98.

[14] Sobre la exaltación del héroe, Vid.: MITRE, E., *Historiografía y mentalidades históricas en la Europa medieval,* Madrid, 1983, págs. 128 y sigs.

[15] SAVATER, F.: *La tarea del héroe,* Madrid, 1982, págs. 111 y sigs.

[16] En este sentido cabe entender la iluminación de la «Crónica de Morea».

[17] Sobre este episodio Vid.: RUBIO I LLUCH, A.: *La Grècia catalana des de la mort de Frederic III fins a la invasió navarresa (1377-1379),* «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», VI (1923), págs. 182 y sigs. y LUTTRELL, S., *Aragoneses y catalanes en Rodas: 1350-1430,* en «VII Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Crónica, ponencias y comunicaciones», II, Barcelona, 1962.

[18] Con motivo de la adquisición del manuscrito para la biblioteca del Marqués de Santillana.

[19] Sobre las distintas versiones del retrato de Heredia y su simbolismo Vid.: CORTES ARRESE, M., *D. Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén: Una aproximación a su imagen,* «Anuario de Estudios Medievales», Barcelona, 1983, págs. 327-337.

[20] LIDA DE MALKIEL, M. R.: *La idea de la fama en la Edad Media castellana,* 1.ª ed., Madrid, 1983, pág. 157.

[21] Ibid., pág. 167.

[22] Que contrasta con un menor esfuerzo por el detalle en el tratamiento del conjunto. Vid. DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Libros miniados en Aviñón para D. Juan Fernández de Heredia,* «Museum», VI (1902), pág. 322.

[23] GEIJERSTAM, R.: *Juan F. de Heredia. La Gran Crónica de España,* Upsala, 1964, págs. 68-69.

Fig. 1. Constantino. Ms 10134 bis de la B.N.

Fig. 2. Juan Fernández de Heredia dirigiéndose a la conquista de Morea. Ms 10131 de la B.N.

Fig. 3. Retrato de Heredia. Ms. 10133 bis de la B.N.

Fig. 4. Retrato de Heredia. Ms 10133 de la B.N.

Textos e imágenes en el arte gótico riojano

JUAN FRANCISCO ESTEBAN

1.

Superfluo sería destacar ahora o intentar un estado de la cuestión sobre tema tan divulgado, al menos desde la obra de Emile Mâle, como es el de la influencia del texto literario en la producción artística medieval; por ello nos proponemos en esta comunicación dar a conocer unos ejemplos artísticos de época gótica, realizados en La Rioja, que tuvieron diversas fuentes literarias de inspiración, muy conocidas en la época, a las que de algún modo siguieron, pues carecían de precedentes plásticos a los que imitar. Los casos que vamos a presentar, únicos iconográficamente algunos de ellos, hacen patente la realidad de esta época que supo cambiar el aforismo horaciano «ut pictura poesis» por el comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos por el que «el arte plástico no es sino poesía muda…».

Los ejemplos que presentamos son la portada de la iglesia de San Bartolomé de Logroño que se inspiró en la Leyenda Áurea y las tablas de San Millán (Museo Provincial de Logroño) que se inspiraron en la Leyenda Áurea, en los Evangelios Apócrifos y en la Estoria del Sennior San Millán que escribió Gonzalo de Berceo.

2. La portada de la iglesia de San Bartolomé en Logroño

2.1.

La iglesia de San Bartolomé es la más antigua de las conservadas en la ciudad de Logroño. Se construyó en los primeros años del siglo XIII, siguiendo un arte en la tradición de las obras que por ese momento vigilaba la archidiócesis de Tarragona, a la que Calahorra pertenecía, en forma similar a como se había construido la colegiata de Tudela. Posteriormente fue transformada en el siglo XVI, con pilares, bóvedas y coros nuevos, pero conservando el perímetro. Estaba situada en el extremo este de la ciudad, de forma que su cabecera formaba parte de la muralla, y el ábside principal aparecía al exterior como torre cuadrada de muralla, asentándose la torre campanario sobre él [1]. Por esta parte de la ciudad, extramuros y aguas abajo del río Ebro, se situaron las tenerías, como en otras muchas ciudades, siendo esta iglesia y San Bartolomé su patrón.

La portada, estructuralmente, está adosada al muro de los pies, como lo es la de la catedral de Tarragona, pero en lo ornamental parece depender directamente de la Puerta de la Coronería, o de los Apóstoles, de la catedral de Burgos, y algunos detalles ornamentales en las jambas, unas hojitas, la ligan directamente al arte de L'Île de France, y más que a cualquier otra obra al Pórtico Real de Chartres [2].

Esta portada fue desmontada en su parte superior, arquivoltas y tímpano, en el siglo XVI, para

[1] Falta un estudio detallado de esta iglesia así como de su entorno urbanístico medieval. Con prudencia puede verse HERAS NÚÑEZ, M.ª de los A., *Cabecera románica de la iglesia de San Bartolomé de Logroño,* en «Berceo», núm. 89 (1975), págs. 167-182.

[2] En La Rioja existen varios testimonios de esta influencia, ver ALLO MANERO, A., «El arte gótico en La Rioja», en *Historia de La Rioja,* ed. Caja de Ahorros de La Rioja, 1983, II, págs. 280 y sigs.

la construcción de un ventanal apuntado que da luz al coro. Así se reaprovecharon las arquivoltas antiguas, se bajó el tímpano y el dintel, y al parecer se rebajó el piso de la iglesia y entrada para poder dar más altura al sotocoro. En el siglo XVII, cuando se construyó un palacio adosado a su lado norte, se tapó el extremo correspondiente de la fachada. No obstante todas estas transformaciones, la ordenación iconográfica ha permanecido, al parecer, inalterable, si bien la erosión, los destrozos y el envejecimiento de los tiempos han llegado a hacer casi ilegible su mensaje.

Cronológicamente puede pensarse que la portada es obra del último tercio del siglo XIII. Ello nos lo corrobora alguna de las figuras accesorias que son exactamente iguales a las del sepulcro de la Beata Doña Urraca López de Haro (Monasterio de Cañas) muerta en 1262, y del de Doña Leonor de Castro en Villálcazar de Sirga (Palencia [3]). Además, como veremos a continuación la iconografía apoya esta suposición.

2.2. **El tímpano**

En el tímpano ha sido representada la «Parousía» o segunda aparición de Cristo el día del Juicio Final: Cristo con el torso desnudo, de pie, mostrando las llagas; a ambos lados, de rodillas, implorando con insistencia, la Virgen y San Juan evangelista; más allá dos ángeles portan con paños la cruz y la corona de espinas; y en los extremos dos ángeles trompeteros. En el dintel los doce apóstoles, de pie, agrupados de dos en dos iniciando una conversación.

El tema es totalmente gótico en su ideología y representación, adoptando la nueva fórmula que se inaugura a finales del siglo XII [4].

Pero dentro de la aparente normalidad del tema nos encontramos con un ejemplo único en la iconografía de esta representación. Es el tema francés que se inicia en Laon y va a ser capital en Nôtre Dame, Chartres y Amiens. También podemos encontrar alguna dependencia con la puerta de la Coronería de la catedral de Burgos, cuyo tímpano es deudor directo de París y del portal sur de Chartres. Los apóstoles del dintel de San Bartolomé pueden ser reminiscencia iconográfica del dintel de la puerta del Sarmental de Burgos, o de los mismos apóstoles de las jambas de la puerta de la Coronería.

Pero nuestro caso ofrece un Cristo «evangélico» [5] de pie, lo que no encontramos en ningún caso. La actitud tan expresiva y flexible de la Virgen y San Juan recuerda algo al Juicio Final de la catedral de León; pero en Logroño ambas figuras se dirigen hacia arriba, haciendo más patente la aparición de Cristo que viene desde lo alto. Como atributos heráldicos se han escogido la corona de espinas y la cruz, como en Laon. La aparición de los dos ángeles trompeteros llamando a la resurrección es un detalle iconográfico infrecuente en esta época, y junto con los doce apóstoles del dintel podemos considerarlo como un arcaísmo iconográfico, más propio de los tímpanos románicos que nos muestran a Cristo en majestad, de los cuales es sin duda deudor también en el tímpano de la catedral de Laon, donde como va a ser costumbre aparece la resurrección de los muertos, tema que en Logroño tan sólo se insinúa.

Insiste E. Mâle [6] en que la inspiración de este tema ya no fue el Apocalipsis sino el evangelio de San Mateo (XXIV, 30-31, XXV, 31): «Et tunc *parebit signum* Filii hominis in coelo: et tunc plangent omnes tribus terrae et videbant Filium hominis *venientem* in nubibus coeli cum virtute multa et majestate…

Et mitte *angelos suos cum turba* et voce magna…

Cum autem *venerit* Filius hominis in magestate sua et omnes angeli cum eo, tunc sedebit super sedem magestatis suae…».

También aparece de forma similar en Lucas (XXI, 27), San Pablo, en la Epístola a los Corintios

[3] En el sepulcro del infante don Felipe y su esposa Leonor Rodríguez de Castro, ésta lleva un tocado muy característico de la corte castellana de finales del siglo XIII, que también aparece en la figura de doña Violante, esposa de Alfonso X en el claustro de la catedral de Burgos. Ver p. ej. DURÁN SAMPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J., *Escultura gótica,* de («Ars Hispaniae» III) Madrid, 1956, BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria medieval española,* CSIC, Madrid, 1956, pág. 27. Esta portada ha sido frecuentemente fechada a finales del siglo XIII; así MOYA VALGAÑON, J. G. y otros: *Inventario artístico de Logroño y su provincia,* II, MEC, Madrid, 1976, pág. 233; la misma opinión encontramos en el citado estudio de conjunto de ALLO MANERO, A., *op. cit.*

[4] MÂLE, E., *L'Art religieux du XIII siècle en France,* II, A. Colin, París, 1958, págs. 387 y sigs.

[5] RÉAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien,* II, 2.º. PUF, París, 1957, pág. 739.

[6] MÂLE, E.: *op. cit.,* págs. 399 y sigs.

(XV, 52) une la resurrección de Cristo a la resurrección de los muertos. San Juan Crisóstomo interpreta «signum Filii hominis in coelo» como la cruz [7], y así se representan en la puerta de la Coronería de Burgos y en el pórtico sur de Chartres.

Mâle aporta una serie de comentarios que muestran la influencia del texto en la plástica. Así Vicente de Beauvais (*Speculum Historiae,* epílogo CXII): «Él muestra sus cicatrices para testimoniar la verdad del evangelio y para probar que ha sido verdaderamente crucificado por nosotros». Santo Tomás de Aquino (*Suma Teológica,* suplemento a la 3.ª parte, cuestión XV, art. II): «Sus llagas prueban su fuerza, para que ellas atestigüen que triunfa sobre la muerte».

Honorio Augustodunensis (de Autun) (Elucidarium, cap. XII, XIII) interpreta como signos de Cristo la cruz y la corona de espinas; también la lanza, la columna y los clavos, que se convierten en insignias de la gloria. A este mismo comentarista se debe la aparición de la Virgen y San Juan Evangelista, como intercesores en el Juicio Final, «pues ambos fueron raptados por Cristo apenas muertos y son como primicias de la resurrección».

Más próximo a nuestra obra Jacoppo della Voragine inicia su *Legenda áurea* [8] con «El Advenimiento del Señor», y se hace eco de toda la doctrina desarrollada, escogiendo los fragmentos evangélicos más pictóricos. Tras describir algunos hechos que preceden al Juicio, narra las circunstancias que rodean a éste. *«El Juez se presentará en el valle de Josafat. Probablemente Él se situará en un lugar alto para que pueda ser visto por todos…».* Utiliza las palabras de San Juan Crisóstomo: *«… ante el testimonio de su cuerpo con las credenciales de sus llagas…»* y las de San Jerónimo, que cita a San Mateo: *«Por lo que atañe a los elegidos, los más perfectos… incluso juzgarán a los demás, no pronunciando sentencias que esto compete exclusivamente al juez, sino asistiendo a él en el acto judicial… gran distinción supone para los santos sentarse en el tribunal con el juez, conforme a la promesa de Cristo: Os sentaréis en el trono para juzgar…»* (se refiere a los apóstoles). La tercera de las circunstancias que cita Jacoppo della Vorágine es «la ostentación de las insignias de la Pasión: la cruz, los clavos y las cicatrices del cuerpo de Cristo».

Varios son los actos que componen el drama del Juicio Final [9]; de ellos en nuestro tímpano y dintel no aparecen los signos precursores, pero simultáneamente se han representado los tres actos fundamentales: por medio de los ángeles trompeteros se insinúa la *resurrección de los muertos* que en otros lugares se acostumbre a representar; aquí más bien parece seguirse el tema del evangelista Mateo, los ángeles que llaman al Juicio. *El Juicio* o Cristo Juez es aludido por la postura de la Virgen y San Juan en «Déesis» (intercesión), pues inspirándose en Honorio (de Autún) era creencia que Cristo aparecerá el día del Juicio como murió en la cruz; así se une su propia crucifixión, su resurrección y su parousía donde los acompañantes principales son su madre y el discípulo amado; a ello se unen los doce apóstoles asistiendo al Juicio. El tercer acto es la ostentación de las insignias de la Pasión, como dice la *Leyenda Áurea,* es el momento en que el Juez se transforma en *Juez* y *Testigo,* tema que anuncia Jeremías (XXIX); éste es el sujeto principal del tímpano.

La aparición de la Virgen como intercesora en el Juicio Final junto con San Juan evangelista no sólo se debe al sentir de Honorio y a ser una trasposición de la déesis bizantina [10] sino que está en la devoción popular [11] y en los escritos religiosos de la época: San Juan Crisóstomo interpreta el pasaje del evangelio de San Juan (XIX, 26-27) *(… Mujer he ahí a tu Hijo… He ahí a tu Madre…)* como el testamento de Cristo y la institución de

[7] SCIO DE SAN MIGUEL, F.: *La Santa Biblia* traducida al español…, Barcelona, 1857, tomo primero del Nuevo Testamento, pág. 81, núm. 31.

[8] JACOPPO DE VARAZZE más conocido como Jacoppo della Vorágine hacia 1264 escribió la *Legenda Aurea,* era provincial de los dominicos de Lombardía y más tarde obispo de Génova. Este libro quiso ser la obra capital de lectura en la época y sin duda debió de conseguirlo. Su temprano reflejo en la portada de San Bartolomé de Logroño hace de esta obra escultórica un monumento capital en el arte iconográfico, por ser el primer ejemplo plástico conocido en donde se narra la historia del santo y por llevar a la plástica monumental un sistema narrativo sólo utilizado antes por la miniatura. Hemos utilizado las versiones francesa y española: Jacques de VORAGINE: *La légende dorée,* Flamarion, París, 1967; Santiago de la VORAGINE: *La Leyenda dorada,* Alianza, Madrid, 1982.

[9] MÂLE, *op. cit.,* pág. 401, VORAGINE (1982) págs. 23-29.

[10] RÉAU, *op. cit.,* pág. 739.

[11] MÂLE, *op. cit.,* 405.

la Virgen en madre de todos los fieles, abogada, protectora y madre de toda la Iglesia.

La Virgen como abogada de los pecadores es anunciada por Jeremías (XVIII, 20): *«…Acuérdate cómo me he presentado en tu presencia, para hablar bien de ellos y apartar de ellos tu indignación».* Es tema desarrollado por la pratrística: San Agustín la llama «nuestra mediadora para con el soberano Mediador… Vos sois la única esperanza de los pecadores, santísima Virgen, por vuestra intercesión esperamos conseguir el perdón de nuestros pecados». En el siglo XII San Bernardo dedica sus obras y escritos a la Virgen titulándola «nuestra abogada, nuestra paz y nuestro gozo… María abre su seno misericordioso para recibir a todos los hombres, el que está cautivo halla en ella su redención, el enfermo su salud, el triste su consuelo, el justo su gracia y el pecador la misericordia y el perdón… Aunque gemimos todavía en el lugar de nuestro destierro, pero hemos enviado delante de nosotros una abogada, la cual siendo madre de nuestro Juez y Madre de misericordia tratará eficazmente el negocio de nuestra salvación». En el siglo XIII Santo Tomás se expresa con similar sentir, así como su compañero San Buenaventura: «¡Oh, María por miserable que sea un pecador tenéis con él ternura de madre, no le abandonéis ciertamente hasta dejarle reconciliado con Dios…! El que honrare y sirviere dignamente a la santísima Virgen se salvará, pero el que se descuidare de honrarle morirá infaliblemente en sus pecados». En 1208, Santo Domingo, fundador de los predicadores, inicia su campaña sobre la divulgación de la devoción del Santo Rosario, como escala de pecadores hacia la salvación.

Es claro que el siglo XIII es el de la devoción mariana y podemos suponer además que el drama litúrgico pudo influir en estas actitudes expresivas del grupo de la «déesis», al igual que en épocas anteriores influyó en temas como el de la Adoración de Magos y otros [12].

2.3. **La historia de San Bartolomé**

La representación de la historia de San Bartolomé se narró en las jambas de la portada, con grupos separados por columnillas y bajo doseletes. Estas columnillas forman una serie de registros pero no separan escenas, sino que al modo de las arquitecturas de la miniatura cortesana de las Cantigas de Alfonso X se comportan como pórticos arquitectónicos y las escenas, a veces, continúan por detrás de las columnas. Sólo en una ocasión, por ser tema crucial, iconográfica y plásticamente, se suprimió una columnilla para evitar partir en dos el cuerpo del santo, en la escena de su martirio. Así pues debieron existir trece registros a cada lado: cinco en los laterales abocinados (cuatro en el lado norte por ser uno de ellos doble), cuatro en cada uno de los frentes y cuatro más en las vueltas externas del saliente del pórtico. De ellos los cuatro extremos del lado norte permanecen ocultos por el palacio contiguo del siglo XVII, y otros cuatro aparecen hoy sin figuras.

La historia se inicia en el lado sur (a la izquierda del programa) para acercarse a la puerta y continuar luego en el extremo norte y terminar en el ingreso. Ya anteriormente Ruiz Galarreta y nosotros mismos llamamos la atención sobre estas esculturas que siguen la narración de la Leyenda Dorada [13]; bastará mostrar unos pasajes de esa obra y seguir los episodios de la vida de San Bartolomé para reconocer la influencia del texto literario en la plástica (ver esquema).

Jacoppo della Vorágine describe a San Bartolomé con estas palabras: «Es un hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa y un poquito entrecana; va vestido con una túnica blanca estampada con dibujos rojos en forma de clavos, y con un manto blanco también ribeteado con una orla de piedras preciosas de color púrpura. Ya hace veintiséis años que lleva esa ropa y las mismas sandalias; durante todo ese tiempo ni sus vestiduras ni su calzado se han deteriora-

[12] MÂLE, E.: *L'Art religieux du XII siècle en France,* A. Colin, París, 1966, cap. IV. La selección de textos citados la hemos tomado de CROISSET, J., *Año Cristiano,* Madrid, 1854, tomo V, págs. 549 y sigs.

[13] RUIZ GALARRETA, J. M.ª: *La portada de San Bartolomé de Logroño,* en «Berceo» núm. 22 (1952), págs. 125-132, quien comete algunos errores de identificación, ESTEBAN L., J. F., *La Leyenda dorada de San Bartolomé en Logroño,* en «La Rioja», 11-II-1983.

do ni manchado… Su semblante presenta constantemente aspecto alegre y risueño. Prevé todo lo que va a ocurrir; conoce todas las cosas, habla todos los idiomas» [14].

Con este aspecto noble y venerable ha sido representado en nuestra portada, si bien siguiendo el gusto cortesano de la época el pelo no es ensortijado sino liso; en la indumentaria se ha tenido cuidado de no ponerle otro adorno que el de ribete de su manto. Así aparece al menos tres veces en el lateral izquierdo del programa, adornado con un gran nimbo.

El demonio encadenado y vencido es descrito como sigue: «Acto seguido mostróles un etíope más negro que el hollín, su cara era angulosa, su barba enmarañada; todo su cuerpo desde el pescuezo hasta los pies hallábase cubierto de crines; su mirada arrojaba chispas similares a las que brotan del hierro incandescente; de su boca y de las cuencas de sus ojos salían llamaradas de azufre; sus manos permanecían atadas a la espalda con cadenas de fuego» [15]. Similar es la representación del monstruo acurrucado que aparece en el extremo diestro de la portada.

Las escenas representadas siguiendo la Leyenda Dorada son las siguientes: los dos primeros registros carecen de esculturas. 3- Personaje masculino. 4- Personaje femenino. 5- San Bartolomé mirando a los anteriores. Estos tres registros deben formar una sola historia y, aunque muy deteriorada, debe referirse a la curación de la hija del rey Polemón de Armenia. 6- Vacío. 7- San Bartolomé mirando al anterior. 8- Grupo de doncellas de la corte mirando al santo representadas a la usanza española del siglo XIII. Estos tres registros componen otra escena y pudiera tratarse de la evangelización del santo en la corte de Polemón. 9- Pontífices paganos vestidos a la usanza del siglo XIII. 10- El ídolo Berith sobre una columna saliendo del cofre; debajo orando un convertido. 11- San Bartolomé con el cofre en la mano expulsando al demonio Berith. Los tres forman el pasaje de la ruptura de los ídolos, encadenamiento del demonio y su destierro en presencia de los pontífices paganos. 12 y 13- San Bartolomé es conducido por un soldado ante el rey Astiages.

Pasando al extremo del lado opuesto, es de suponer que se encuentren ocultos cuatro registros. El registro número 14 se encuentra vacío. 15- Está muy mutilado y se puede adivinar a San Bartolomé apresado por un sayón. 16- Sólo conserva un demonio acurrucado. Estos registros deben componer una escena, teniendo que referirse a la disputa con el rey Astiages y el encadenamiento del demonio Baldach. 17- San Bartolomé con el torso desnudo es flagelado. 18- Astiages presencia el martirio del santo. 19- Este es un registro doble donde se ha representado a San Bartolomé que es desollado vivo por varios verdugos que lo sujetan de cada uno de sus miembros. Debajo del mártir aparecen acurrucados tres vicios: la lujuria (mujer cuyos senos devora un lagarto), la vanidad y deseo de riquezas (dama noble con el tocado de las señoras de la corte) y la pereza (un durmiente). La aparición de estos vicios vencidos quizá se deba a que nuestro santo fue ensalzado por San Juan Crisóstomo como ejemplo de pureza y templanza, pues oraba cien veces al día y otras tantas por la noche, y escribió un evangelio, que cita San Jerónimo, que es uno de los apócrifos. En los registros 20 y 21 se nos muestra a San Bartolomé con la piel sobre el hombre derecho predicando a un atento sabio auditorio después del martirio [16].

3. Las tablas de San Millán (Museo Provincial de Logroño)

Estas tablas fueron durante siglos el retablo del altar viejo del monasterio de San Millán de Suso, según informa el cronista del siglo XVI y obispo de Pamplona Fray Prudencio de Sandoval. Estilísticamente han recibido siempre aprecio de los investigadores, quienes las han clasificado dentro del siglo XIV, desde sus comienzos a sus finales; iconográficamente fueron objeto de un estudio parcial por Ruiz Galarreta, quien destacó la influen-

[14] No hemos podido consultar la versión latina, pero en la versión francesa hay algunas variantes de interpretación: «Es de buen porte… vestido con una ropa inmaculada (sin adornos), sólo unos flecos de púrpura» Voragine (París, 1967), pág. 126 y (Madrid, 1982), pág. 524.

[15] Voragine (1982), pág. 526.

[16] Voragine (1982), págs. 523 -531.

cia de los evangelios apócrifos en las historias de la Virgen y la obra de Berceo en las de San Millán [17].

Son dos tablas que fueron puertas de un retablo, de modo que el desaparecido cuerpo del retablo era el doble de cada una de ellas e igual que las dos tablas juntas. Están pues pintadas por ambas caras, siendo como era costumbre en todos los trípticos medievales, más barata la pintura exterior que la interior; por ello en la cara interna va sobre pan de oro. Iconográficamente, por ambos lados, van divididas horizontalmente por la mitad, de modo que la parte superior recoge temas de la historia de la Virgen, que se inician con la Epifanía y terminan con la Coronación; en la mitad inferior aparece la historia de San Millán desde su juventud hasta su muerte. Las historias están contadas en sentido diestro, como si fuera una lectura, considerando siempre las dos tablas juntas, de modo que en sentido horizontal continúan las historias de la primera tabla en la segunda, para a renglón seguido volver a la primera. Dieciséis de estas escenas llevan su correspondiente inscripción (ver esquema).

3.1. **Historia de la Virgen. (9 escenas)**

I. La primera escena ocupa toda la mitad superior de la parte exterior de las dos tablas. *La Epifanía:* los tres reyes adoran al Niño que está de pie sobre la rodilla de su madre; la Virgen está sentada en un trono y detrás de ella ángeles músicos. Siguiendo una tradición ya antigua representa a los magos como tres reyes de diferente edad [18], igualmente el Niño y la Virgen no aparecen con el aspecto humilde que les da la Leyenda dorada sino con toda su majestad. Como peculiaridad es de destacar que se ha pintado una estrella en la frente de la Virgen, sin duda, ello parece obedecer a una interpretación del texto de Jacoppo della Vorágine el cual discurriendo sobre la estrella que guió a los tres reyes sabios dice que ésta era de cinco naturalezas, *«La cuarta, la racional, fue la bienaventurada Virgen María, a la que vieron en el cobertizo o establo»* [19].

II. Herodes ordena la matanza de los inocentes, que ejecutan sus soldados; detrás de Herodes aparece un mal-consejero [20].

III. El ángel avisa a San José de la orden de Herodes [21].

IV. Jesús ante los doctores subido en la cátedra [22].

V. Juegos infantiles de Jesús. Se trata del milagro del rayo de sol que narra el *Liber de infantia Salvatoris;* por ello aparece junto a San José y la Virgen el «archisinagogus», padre de uno de los niños, figura destacada en otros juegos narrados anteriormente a éste [23].

VI. A partir de esta escena aparecen las inscripciones. AQI (LE) DA UN ANGEL LA PALMA. El tema se refiere al aviso que le hace el ángel a la Virgen tres días antes de morir. El tema viene narrado en los evangelios apócrifos de donde lo toma la Leyenda dorada [24].

VII. AQI FINA SANTA MARIA ET SUBE A… Es el tránsito de la virgen con la presencia de Cristo quien recoge el alma y los once apóstoles, entre los que destacan Juan con la palma, Pedro y Pablo junto al lecho y Tomás en un extremo [25].

VIII. AQI SUBE LA VIRGEN A LOS CIELOS. La asunción de María y entrega de su cinturón a Santo Tomás dídimo. Se reconocen también a Juan, Pablo y Santiago el mayor. Como en la es-

[17] RUIZ GALARRETA, J. M.ª: *El retablo gótico de San Millán de la Cogolla,* en «Berceo» núm. 41 (1956), págs. 463-472, quien comente algunos errores de identificación debidos, sin duda, al estado en que se encontraban las tablas en la época. Nos parece bastante verosímil la cronología de finales del siglo XIII que a estas tablas atribuye ALLO MANERO, A., *op. cit.,* pág. 294. Recientemente han sido estas tablas detenidamente estudiadas por GALILEA ANTÓN, A., *Aportaciones al estudio de la pintura gótica sobre la tabla y sarga en La Rioja, con una mención especial a las obras conservadas en el Museo de Logroño,* memoria de licenciatura, Zaragoza, septiembre de 1984, inédita; cronológicamente viene a fecharlas en los años posteriores a 1340.

[18] RÉAU, *op. cit.,* pág. 240.

[19] VORAGINE (1982), pág. 95.

[20] RÉAU, *op. cit.,* pág. 269. Mateo II, 16-18. *Los Evangelios Apócrifos,* BAC, Madrid, 1943, pág. 314, «Evangelio árabe de la infancia».

[21] En 1956 cuando escribe Ruiz Galarreta la cara de San José había desaparecido, por lo que interpretó esta escena como la Anunciación. Mateo II, 13-15.

[22] Tema sólo citado por Lucas II, 46 y en *Los Evangelios Apócrifos,* pág. 302 «Evangelio del Pseudo Tomás»; pág. 338 «Evangelio árabe de la infancia».

[23] Evangelios Apócrifos, pág. 370.

[24] Evangelios Apócrifos, págs. 615, 616 «Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica»; pág. 649 «Narración del Pseudo José de Arimatea».

VORAGINE (1982), pág. 477.

[25] Los citados apócrifos y la Leyenda dorada insisten en destacar estos tres apóstoles: Juan, Pedro y Pablo.

cena anterior sólo hay once apóstoles. Ambas escenas aparecen en los Evangelios Apócrifos, narradas por Juan arzobispo de Tesalónica y por el pseudo José de Arimatea, y en la Leyenda dorada que toma y transforma ligeramente el relato. Es de destacar la figura de San Juan con la palma a la cabecera del féretro, lo que sigue la narración de la Leyenda dorada y no la del apócrifo. Siguiendo todos los textos citados se destacan las figuras de Pedro y Pablo por igual. Intencionadamente se han representado sólo once apóstoles en ambas escenas. Este hecho debe tener varios motivos: por una parte destacar la ausencia de Judas Iscariote, por lo que el colegio apostólico se reducía sólo a once; y por otra, sin duda, seguir el texto de los apócrifos con una simplificación conceptual. El pseudo José de Arimatea afirma que en la muerte de la Virgen estaba ausente Tomás Dídimo y fue transportado repentinamente en el momento de la Asunción para recibir el cíngulo de la Virgen. También dice Juan de Tesalónica que venían once apóstoles (más Juan que había llegado antes). Sea por el hecho de destacar el número de los once apóstoles directos (aunque se ha representado a Pablo) o por marcar la ausencia de Tomás (aunque también aparece) o por seguir la letra de un párrafo, mal interpretándolo, nos encontramos con un caso en el que el texto ha influido claramente. Por otra parte los apóstoles diferenciados son los de atributos únicos: Juan, Santiago y Tomás.

IX. AQI LA CORONA. La escena de la coronación de la Virgen por su hijo ha sido representada siguiendo la tradición francesa [26].

3.2. **Historia de San Millán. (16 escenas)**

Son dieciséis escenas separadas por enmarcamientos las ocho primeras; salvo las cuatro primeras todas las demás llevan títulos. La inspiración parece estar en los versos que a mediados del siglo XIII escribiera Gonzalo de Berceo: *Estoria del Sennor Sant Millan,* de la que, a modo indicativo, citaremos el número de las estrofas a las que se refieren las escenas [27].

1. San Millán con hábito de pastor, cayado y cítara apacienta las ovejas en los montes Distercios (Estrofas núms. 5, 6 y 7).
2. Un ángel le inspira en su sueño (núms. 10 y 11).
3. San Millán se hace ermitaño (núm. 12).
4. Visita a San Felices en Bilibio (núms. 13, 14, 15 y 16).
5. AQI VIENE A SAN MILLAN DE SUSO (núm. 27).
6. AQI VIENEN LAS GENTES A LE BUSCAR (núms. 41, 74 y 75).
7. AQI FACE LA IGLESIA EN LA COGOLLA (núms. 57, 77 y 107).
8. AQI VA ANTE EL OBISPO E RECIBE LAS ORDENES (núms. 78 a 91).
9. AQI PREDICA EN BERCEO AL PUEBLO (núm. 93).
10. AQI DA LIMOSNA (núm. 98).
11. (AQI LUCH) A CON EL DIABLO (núms. 111 a 121).
12. AQI SA (NA) LOS ENFERMOS (núms. 126 a 153).
13. AQI SANA LOS CONTRECHOS (núms. 154 y sigs.).
14. A(QI) ECHA EL DIABLO (D)EL (P)ALACIO (núms. 181 a 198).
15. AQI VIENEN LOS DIABLOS (núms. 203 a 223).
16. AQI (-) L (-) SAN MILLAN; representa la muerte de San MILLÁN (estrofas núms. 299 a 302).

En el conjunto de estas dieciséis escenas la obra se esfuerza en seguir y mostrarnos su dependencia con el poema de Berceo, presentándonos al santo caracterizado en sus tres épocas: pastor, ermitaño

[26] Réau: *op. cit.,* pág. 621.

[27] Citamos por la edición *Obras completas* de Gonzalo de Berceo, IER, Logroño, 1977, págs. 125 y sigs. «AQUI ESCOMIENZA LA ESTORIA DE SENNOR SANT MILLAN TORNADA DE LATIN EN ROMANÇE LA QUAL COMPUSO MAESTRE GONZALO DE BERÇEO». Muchas de estas escenas fueron ya reflejadas en los relieves de marfil del Arca de San Millán que debió de seguir el relato de la «Vida y Milagros del Gloriosísimo San Millán» escrita por San Braulio, obispo de Zaragoza. Ver asimismo Caamaño Martínez, J. M.ª, *Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval,* en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología» XXXIV-XXXV (1969), págs. 177 a 193.

Peña, J.: *Los marfiles de San Millán de la Cogolla,* Logroño, 1978. Alguno de estos relieves también pudo influir en la pintura de estas tablas.

y sacerdote. Sigue incluso descripciones pintorescas del poema como mostrarnos el cayado, cítara, zurrón y hábito de pastor, el descuidado aspecto de ermitaño con «barba muy luenga y crin mucho crecida», «fue luego serçenado alto en derredor, radioli la barba, vestieranlo meior». En algunas escenas aparece el santo repetido porque se han unido dos temas sucesivos, así ocurre en la número 7 que presenta el pasaje de la construcción de la ermita y su partida para Tarazona; la número 8 une la entrada en Tarazona y la aceptación de las órdenes de manos del obispo Dídimo. En la 11 también la escena es doble: por un lado se ve al demonio como dragón dentro del oratorio desafiando a San Millán que reza, luego, en tamaño más pequeño, el santo expulsa al demonio: «luego que esto disso, la bestia enconada quiso en el sancto meter mano irada… fusso mal crebrantado». En la escena 12 narra varias curaciones sucesivas: la del monje Armentero y la de la contrahecha puesta en la carretilla mientras el santo guardaba la cuaresma. En la 14 donde se representa la expulsión del demonio de la casa del senador Honorario, la pintura parafrasea unas estrofas: «Sant Millán revestido de pannos sagrados, echando está agua con las sues manos… issio el vezin malo, ovo deyr sue via». También en la penúltima escena sigue al pie de la letra la pintoresca narración: «Ante que aplegasen al lecho los tizones, tornaronse las flamas atras como punzones, quemabanlis las barbas, a bueltas los grinones… los viegdos de las flamas a los dientes plegaban… El confessor precioso siervo del Criador levantó la cabeza, cató en derredor, … por poco se non riso, tant ovo grant sabor».

Juan Francisco Esteban
Universidad de Zaragoza

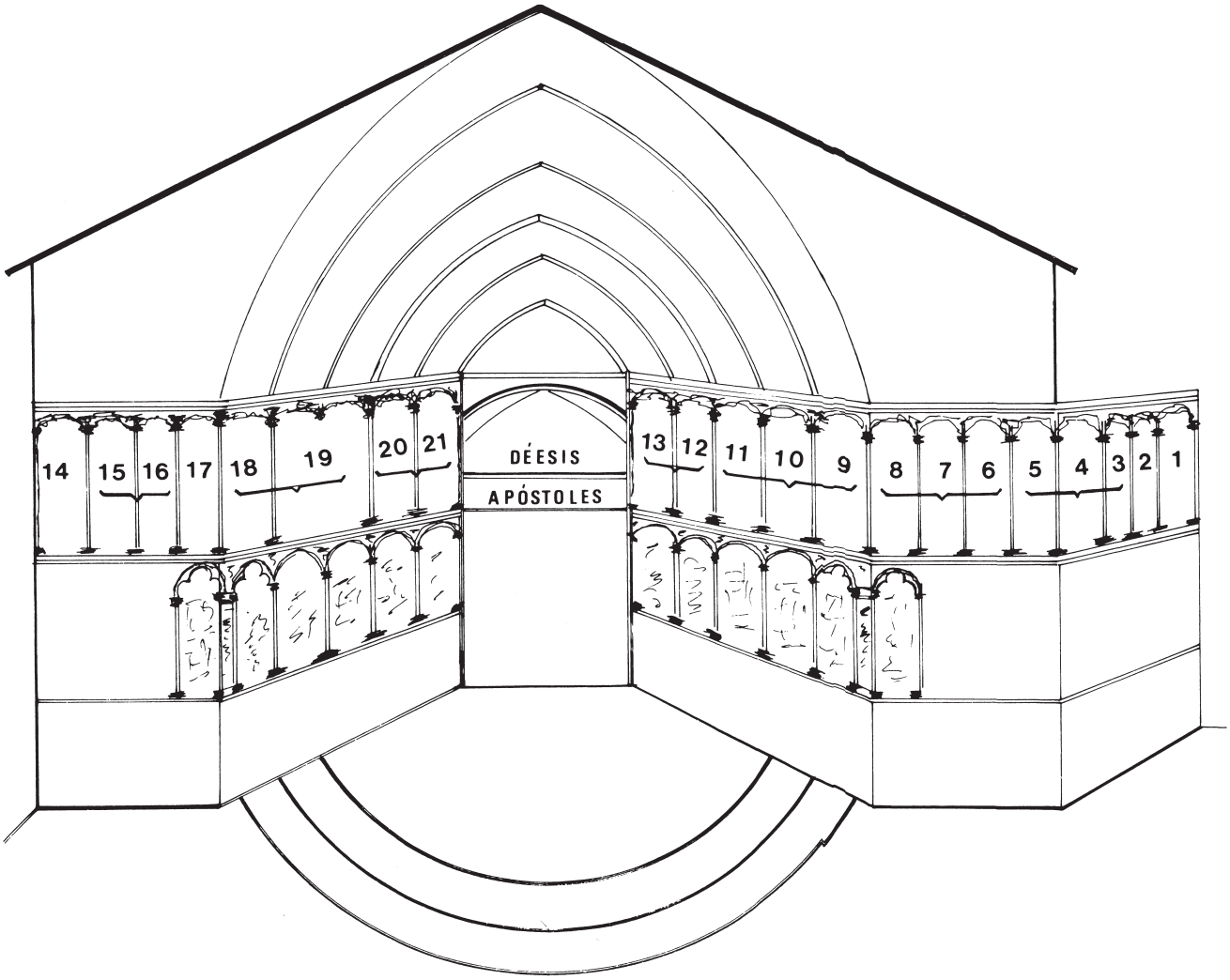


Fig. 1. Esquema de la portada de San Bartolomé en Logroño.

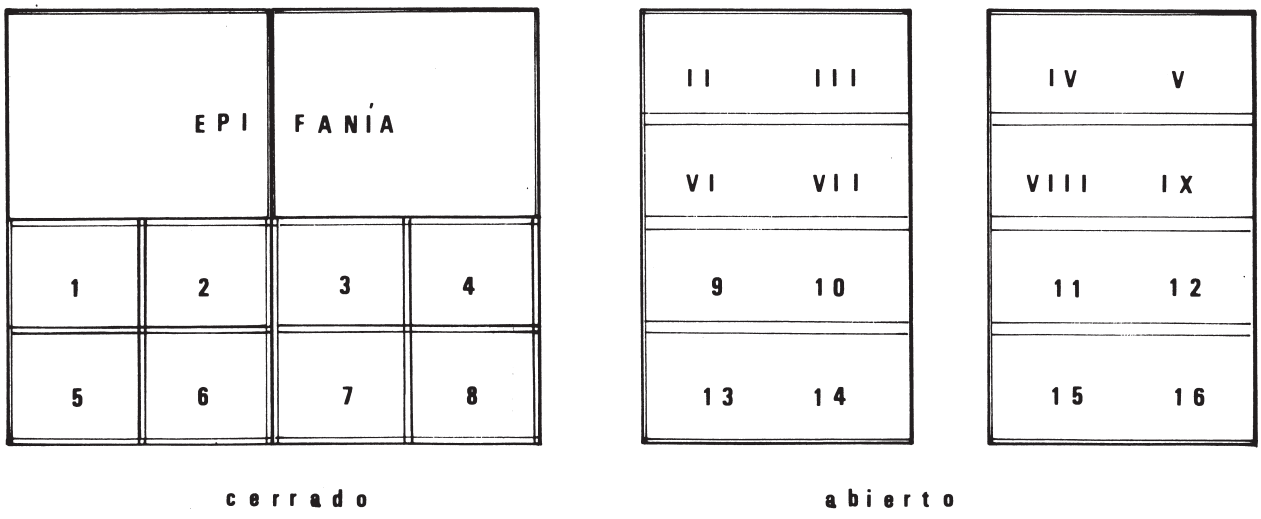


Fig. 2. Esquema de las tablas de San Millán (Museo de Logroño).

En torno a la figura del salvaje y sus implicaciones iconográficas

PEDRO J. LAVADO PARADINAS

La prensa occidental ha recogido recientemente una noticia acaecida hace doce años en China y que hasta ahora no había sido dada a conocer. En esta noticia se confirmaba la muerte del fabuloso Hombre de las Nieves, más conocido por el Yeti, bajo los disparos de una patrulla fronteriza que controlaba los límites entre Nepal y China. El comunicado de prensa añadía que este singular ser de la naturaleza era del género femenino. Tras lo escueto de la información se encerraba la resolución de uno de los enigmas de la Naturaleza que más tinta ha hecho correr y se acababa con uno de los mitos de nuestra civilización que nos hacía soñar con descomunales seres salvajes desprovistos de todo raciocinio, o con un Paraíso perdido donde estos seres, al igual que otros fabulosos animales, vivieron felices.

La existencia de otros seres míticos, contemplados dentro de la obra de la Creación como auténticas maravillas de la naturaleza, es creencia que existe desde antiguo y que el mundo medieval llevó hasta una sistematización y clasificación que raya en una auténtica taxonomía naturalista. Tanto la Crónica Schedel como el libro de las Maravillas del Mundo de Juan de Mandeville, por sólo citar algunos ejemplos [1], recogen la imagen y descripción de estos seres, que desde antiguo, Plinio y S. Agustín mencionaban y a los que se concedía la misma categoría de realidad que a cualquier habitante de los países limítrofes.

Entre estos seres se menciona a una mujer salvaje y se la presenta con las características comunes en toda la iconografía posterior, esto es, los largos cabellos que cubren todo su cuerpo y que apenas dejan ver sus ojos y las palmas de las manos y pies. Por los mismos años, Bridenbach señala entre las curiosidades existentes en Tierra Santa la figura de un bípedo, entre salvaje y mono del grupo de los homínidos con larga cola, del que afirma sobre su denominación: «Non constat de nomine» [2]. Más no son éstas las primeras imágenes de tales salvajes que siglo y medio antes aparecían reflejadas en algunos manuscritos alemanes de la Corte de Praga, caso de la Bula Dorada del rey Wenceslao (1400) o en relación con el duque de Bohemia, Rodolfo IV hacia 1365 [3], por no señalar los más tempranos ejemplos presentados por Azcárate, Bernheimer, Madrigal y

[1] POERTNER, R.: *Die Shedelsche Weltchronik.* Dortmund, 1978. Die Bibliophilen Taschenbücher, 64. Epílogo de… La Crónica fue editada en Nuremberg en 1493 y de esta es una edición facsímil. Cfr. asimismo WITKOWER, R., «Maravillas de Oriente. Estudio sobre la historia de los monstruos», en *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo,* Barcelona, 1979. FRIEDMAN, J. B., *The monstrous races in Medieval Art and thought,* Harvard, 1981.

[2] BREIDENBACH, B.: *El viaje de Tierra Santa,* Madrid, 1970. Ed. facsímil de la publicada en Maguncia en 1486: *«Peregrinatio in terram sanctam».*

[3] *Die Goldene Bulle Kaiser Karis IV, nach König Wenzels Prachthandschrift.* Dortmund, 1978. Die Bibliophile Taschenbücher 84. Mass. de 1400. Catálogo de la Exposición *«Die Parler»,* Colonia, 1978, III vol., págs. 90 y sigs.

otros autores [4]. Tampoco es éste un trabajo que pretenda seguir las pautas de una estilística formalista con el fin de datar y definir las diferentes representaciones del salvaje a lo largo de su historia artística, claramente diferenciadas según estilos artísticos del momento, caso de las imágenes de los salvajes góticos o renacentistas, de su temática decorativa y de su empleo como símbolos dentro de una cronología cíclica o lineal que admite la pervivencia de algunas formas y su evolución concorde al valor dado por el artista en su momento y a las normas de estilo y formas en boga, sino más bien, que lo que aquí se pretende es profundizar en el propio contenido ideológico de tal figura artística, en el significado con que se le ha visto según las épocas y los diferentes grupos sociales, así como en un análisis antropológico cultural que nos muestra en gran manera las diferencias claves existentes en la representación del salvaje. Piénsese que elementos tan insignificantemente estudiados como el cinturón o el tocado de los salvajes, nos dan diferencias abismales en cuanto al sentido iconológico de tal figura [5].

Una lectura determinada por las propias formas estéticas y su representación en el tiempo, es una simple lectura preiconográfica que tiene más que ver con una descripción y unas variaciones formales; de la misma forma que una lectura referida a unas fuentes literarias y documentales profundiza en la comprensión de tales imágenes, y finalmente, la que llamamos lectura iconológica es la que trata de conocer la visión del mundo que condicionó tal obra, así como la propia psicología del artista, sin olvidar que gran parte de la obra se halla en función de unos contenidos y de unas valoraciones que a menudo, aunque antitéticas, conviven entre sí.

Es bien cierto que la referencia a salvajes es común en nuestra cultura, refiriéndose por lo general a otros pueblos no incorporados al proceso de civilización en el que se hallan inmersos los que así lo califican. Incluso la misma concepción del Mundo en una serie de Edades, bautizadas según distintos metales, menos o más preciosos, es prueba de tal concepto que distingue a la barbarie de la civilización y crea unos eslabones perdidos, a menudo contemplados como el sueño de una civilización desaparecida. De esta manera, conocemos la existencia de algunos de estos seres hasta nuestros días, considerados unos con simpatía, como recuerdos de un modo utópico y buenos salvajes, mientras que otros son un peligro para la civilización que los calificará de repulsivos y de elementos a separar de la vida social. Entre los primeros se encuentra la larga lista de niños salvajes que van desde Gaspar Hauser a Tarzán y entre los que se halla el extraño niño peludo de la provincia de Liaoning en el noreste de China y que atiende al nombre de Yu Zhenhuan [6], y entre los segundos las también imágenes tópicas del Yeti, King Kong y todos aquellos monstruos peludos caracterizados por su fuerza bruta y su lujuria.

Prueba de tal pervivencia podría ser la existencia de un apellido «Salvaje» (Wild Mann) en la literatura alemana medieval, que hizo que Grimm lo planteara como un seudónimo o apodo para el caso de un tal Wilden Mann, escritor de ciertas poesías religiosas en colaboración con Werner von Niederrhein [7].

Para el mundo cristiano medieval la figura del salvaje se asimila a la del demonio, al que se representa también peludo y con rabo, incluso con otros aditamentos como alas, garras o grandes fauces. Las figuras que Debidour recoge en su Bestiario, pertenecientes a Aulnay de Saintonge o a Plainpied, al igual que las ofrece Bernheimer de Moissac y Saint Aignan de Orleans [8] son buena prueba de este

[4] AZCÁRATE, J. M.: *El tema iconográfico del salvaje,* «Archivo Español de Arte». XXI (1948), págs. 81-99, láms. I-VIII. BERNHEIMER, R., *Wild Men in the Middle Age: A study in Art, sentiment and demonology,* Cambridge (Mass. 1952); 224 págs. 50 figs. MADRIGAL, J. A., *El salvaje y la mitología, el arte y la religión,* Miami, 1975, Ed. Universal 33. HUSBAND, T., *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolims,* N. York, 1980, The Metropolitan Museum of Art. MOELLER, *Lise Lotts Die wild en Leute in der deutschen Graphik des ausgehenden Mittelalters* «Philobiblon» 8 (1964) págs. 260-272, 13 figs. A.A.V.V.: «Die wilden Leute des Mittelalters». *Catál. Expos.* Hamburgo, 1936; 79 págs. BISCHOFF, U., «Wilder Mann mit Keule». *Cat. Exp. Der Mensch um 1500. Werke aus Kirche und Kunstkammer,* Berlín, 1977; págs. 161-166.

[5] *Cat. Exp. Berlín,* 1977; pág. 163.

[6] *El País,* 12 de octubre 1980, última página.

[7] STANDRING, B.: *Die Gedichte des Wilden Mannes.* Herausg. Tubinga, 1963; pág. VII cita: «Olbrichus, dictu Wildenman…, Wilhelmus Wildenman… Heinrichus der Wildeman… und Hermannus, dictus Wildman».

[8] DEBIDOUR: *Le Bestiaire sculpté en France,* París, 1965. Figs. 276 y 442. (En la Catedral de Chartres también cita la lucha de un centauro y fauno por una mujer; fig. 404 y que podría relacionarse con Toledo.) BERNHEIMER, *op. cit.,* fig. 10 y 22.

ser imaginado, que nada creo tenga que ver con el propio salvaje. Otro tanto puede decirse de la reciente comparación ofrecida por Madrigal entre el salvaje y el «ome muy feo» de las Cantigas [9]. En todas estas representaciones, lo diabólico toma esa forma aparencial, de la misma forma que en otras ocasiones se presentará como dragón o cualquier otro fenómeno de la naturaleza. Hay pues dentro de la imagen peyorativa del salvaje una asimilación con la figura del diablo, de la cual una excelente aproximación es la del grabado de Martin Schongauer, titulado «La Tentación de S. Antonio Abad» y que se encuentra en el Metropolitan de Nueva York en la Rogers Fundation desde 1920 [10]. La imagen similar a la de un salvaje peludo aparece con una porra con la que golpea al Santo, dentro de una iconografía popular y clásica a fines del siglo XV, momento en que se realiza el grabado (1480-1490).

Dejando a un lado tales prolegómenos de la iconografía del salvaje que desde el mundo clásico puede arrastrase, ya en la afirmación de Herodoto que mencionaba como tales salvajes a los escitas, y por la misma razón, el mundo romano hacía otro tanto con los bárbaros, así como a toda esa fauna conocida de centauros, sátiros y silenos, hay que hacer una clara división entre el salvaje hasta cierto punto repulsivo y visto de forma peyorativa en cuanto a su brutalidad y lascivia, o el salvaje contemplado como elemento de un mundo perdido y en el que no sólo hay implicaciones utópicas, como las que le hacen convertirse en el predilecto de la Naturaleza y el envidiado por los seres civilizados y productos de un mundo urbano, sino que incluso trae consigo algunas de las ideas religiosas del mundo paradisíaco o del grupo de los Adamitas.

La imagen del salvaje repulsivo y la del utópico conviven en nuestra cultura durante largo tiempo, no pudiéndose afirmar que la primera sea producto del mundo religioso medieval, mientras que la segunda sea fruto ya de los nuevos aires humanistas. Ambas imágenes, y ahí está el error de juzgarlas tan sólo por su aspecto decorativo y en base a tan sólo algunos textos literarios, son fiel reflejo de los hombres y artistas de su época, de los conceptos de una moral de caballería, de una desenfadada vida cortesana, de un crítico a las instituciones religiosas y políticas del momento y de un sueño siempre existente acerca del buen salvaje.

Ambas maneras de concebir la imagen del salvaje desembocarán en una recuperación de esta figura en el plano simbólico y en una pervivencia en fiestas religiosas y profanas, que arrancando desde el medievo, llegan a nuestros días, uniéndose a lo que hoy consideramos como una vuelta a ese mundo salvaje o de la contracultura, un mundo que vuelve a valorar a niños, salvajes y locos.

El salvaje repulsivo

La primera representación del salvaje que acude a nosotros es la que hace hincapié en sus fuerzas elementales al servicio de una vida bestial, individualista, autosuficiente y basada en las fuerzas hercúleas animales y la fertilidad que tiene contrapartida en la lujuria que le caracteriza en el mundo medieval. La imagen del ser peludo cazando pájaros, viviendo en el bosque o en montañas es frecuente en las ilustraciones aportadas por Bernheimer o en el catálogo de la Exposición de Hamburgo de 1963 [11]. Un autor relativamente moderno como Aubrey Beardsley nos ofrece en uno de sus grabados, hechos para una novela noruega, traducida al inglés en 1893, la imagen de un salvaje, denominado el pastor Sang, que cubierto de pelo y con garras trata de alcanzar un nido de aves [12]. Esta imagen repetida del cazador y recolector aislado o conviviendo con otros monstruos, es frecuente, no estando desprovista de una cierta rudeza en su personaje [13], si bien en algunos casos, como en el tapiz de la caza del Unicornio, existente en el Museo Nacional Bávaro de Munich, parezcan existir otras implicaciones de tipo amoroso. La convivencia con animales monstruosos o fantásticos es frecuente en estas representaciones, dándose el caso de una lucha feroz con algunos de ellos,

[9] Madrigal, J. A.: *El «ome mui feo» ¿primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?* «Archivo Español de Arte» LVI, núm. 222 (1983), págs. 154-161.

[10] Janson: *Key of Monuments of the History of Art,* N. York, 1961, fig. 598.

[11] Bernheimer, *op. cit.* figs. 1, 2, 5, 6, 7, 20. Cat. Hamburgo 1963, núm. 5.

[12] Beardsley, A.: *Opere scelte,* Roma, 1979; fig. pág. 202.

[13] *Cat. Exp. Hamburgo 1963,* págs. 42-3, núm. 61.

como en el monstruo marino que trata de llevarse a una mujer salvaje, siendo reprimido su intento por unos salvajes armados de espadas y arcos, tal como representa el tapiz realizado en Tornai hacia 1515 y que se conserva en el Museo Nacional Germánico de Nuremberg [14]. El hecho de la vestimenta de tales defensores, con cinturón y tocado, así como las armas convencionales de civilizados hace sospechar más en una representación, que bien puede asimilarse con el grabado de Durero que muestra un ser marino secuestrando a una mujer [15]. Algunas techumbres mudéjares castellanas ofrecen pruebas de esa lucha del salvaje con animales monstruosos, caso de las tablas de la colección Espona en el Museo de Vich y una de las tablas de Curiel de los Ajos en el Museo Arqueológico Nacional.

El hecho más frecuente, atribuido a los salvajes, es el de rapto de doncellas que siempre se pone en relación con su apetito desordenado y libidinoso, pero que es una consecuencia más de su aislamiento en el bosque. Los secuestros de mujeres a manos de faunos, centauros o sátiros, al igual que en muchos pueblos de la antigüedad es común y hasta cierto punto reiterativo. El secuestro de Proserpina es uno de los más aludidos [16], pero el mundo medieval ya contó con alguna otra historia, en la que no sólo se implican salvajes y secuestradas, sino también caballeros libertadores y perros o leones según el tema. La historia más conocida es la que existe en la techumbre de madera de la Sala de los Reyes de la Alhambra y que Azcárate interpretó según el texto publicado por Loomis sobre la leyenda de Enyas el Salvaje que explican unas miniaturas de comienzos del siglo XV [17]. Mientras que en este texto se hace mayor hincapié en la infidelidad femenina, en otros, como en las famosas arcas de matrimonio en madera de roble y realizadas en el siglo XIV se remite al secuestro femenino y a la lucha que acontece en el intento por liberar a la dama, venciendo el caballero en la arqueta del Museo de Hamburgo y siendo el vencedor el salvaje, en la arqueta del Museo de Colonia, mientras que también es el caballero el que vence al gigante salvaje de la arqueta de marfil del Metropolitan [18]. Ello nos hace sospechar que no están muy aclaradas las fuentes literarias con respecto al tema del secuestro, más aún en cuanto a los elementos que aparecen en relación con el tema, caso de los perros, leones e incluso aspectos de la vida de los salvajes. Por otro lado, el tema del secuestro de las damas por los salvajes se complica con un tema bajomedieval que tendrá amplia repercusión artística en el renacimiento. Es el asalto al castillo del Amor que presenta de forma gráfica el doble valor de la palabra Amor, en cuanto a Amor alto y bajo y que parece convertirse también en un tema cortesano representable. Unas veces es el salvaje el que se halla encadenado al Amor [19] y otras veces es él, el que asedia tal reducto, como en el tapiz del Museo Nacional Germánico de Nuremberg [20] o en la vidriera de la familia Huppe que vivió en Colonia en 1529 y que hoy se halla en el Museo Histórico de Frankfort [21], que representa a tres salvajes asediando un castillo defendido por dos damas que les arrojan guirnaldas y flores, y que rechazan tal asalto. Otro ejemplo similar es el de la vidriera procedente de la iglesia de Lorsch en Rheingau, hoy también en el Museo Histórico de Frankfort, y que realizada en 1480, representa a dos salvajes frente a dos parejas de amantes que se les contraponen [22].

Esta imagen del salvaje es la que le presenta como antítesis del caballero, símbolo de virtudes del medievo, y al que se contrapone este ser que no domina sus instintos. La lucha entre la razón y la fuerza es el motivo que anima estas representa-

[14] *Ibídem,* págs. 47-8 núm. 65.

[15] *Ibídem,* núm. 6.

[16] BERNHEIMER, *op. cit.* fig. 28, según un grabado de Durero.

[17] AZCÁRATE: *op. cit.,* págs. 82-86 y fig. III, 1. Ref. a LOOMIS *A phantom tale of female ingratitude,* «Modern Philology» XIV (1916-7) pág. 751. El salvaje atravesado por la lanza aparece en la Alhambra, en una pieza de marfil del tesoro de la catedral de Cracovia, en un cofre de la Academia en la Col. Boze de París y en la techumbre de los Balbases (Burgos).

[18] BERNHEIMER: *op. cit.,* núms. 31 y 37. *Cat. Exp. Hamburgo 1963,* núm. 66, *Cat. Exp. Die Parler.* Colonia, 1978, tom. III, inv. núm. 318.

[19] BERNHEIMER: *op. cit.,* fig. 35.

[20] *Ibídem,* fig. 34.

[21] KOHLHAUSSEN, H.: *Europäisches Kunsthandwerk. Gotik, Spätgotik,* Frankfort, 1970, pág. 36, fig. 63.

[22] *Cat. Exp. Hamburgo 1963,* fig. 78. Cfr. YARZA, J.: *Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español,* «Boletín Museo Instituto Camón Aznar» XVI (1984), págs. 5 y 19. KOECHLIN, R., *Quelques groupes d'ivoires françaises: le dieu d'Amour et le château d'Amour sur les valves de boîtes â miroir,* «Gazette des Beaux Arts», 1921; págs. 279-297. BEIGBEDER, O., *Le château d'Amour dans l'ivoirerie et son symbolisme,* «Gazette…», 1951; págs. 65-76.

ciones, si bien la resolución de tales conflictos tiene muy variadas salidas, con victorias de uno u otro. Sin embargo, también es éste un tema clásico dentro de la mitología de nuestra civilización. Ya pueden ser santos como S. Miguel o S. Jorge, héroes como Perseo o Sigfrido, caballeros como Lancelot o Palmerín, lo que es cierto es que todos ellos, luchan contra esos monstruos específicos, que por lo general son raptores de doncellas y entran en la categoría de las divinidades que con su lucha frente a las fuerzas del mal, ganaron su reconocimiento, sean Mitra, Jasón, Horus, Hércules o Sansón. Únase a ellos la figura de Ulises cegando al cíclope o la de la lucha de Valentín y Dursson, que de manera tan pintoresca culminará, venciendo el caballero al salvaje, bautizándolo, para descubrir más tarde que ambos son hermanos y descendientes de Alejandro Magno y Bellisante [23].

Frente a estos salvajes, antítesis de los ideales de la caballería, existen también algunos héroes que repudiados por sus damas o presos de un estado depresivo abandonan la vida civilizada ocultándose en los bosques y llevando vida similar a la de los animales. Este es el caso del poeta árabe Maynun que vive entre animales hasta que aparece su amada Layla a buscarse [24]. Otro tanto sucede con caballeros como Ivrain de Chrétien de Troyes o el propio Palmerín, raptado junto a Florian y que llevará como armas en su escudo las figuras de dos salvajes [25]. El mismo Merlín del ciclo arturiano será definido como «homo sylvaticus» y Lailoken como uno de tantos eremitas refugiados en los bosques [26]. Perceval también vivirá en los bosques hasta ser llamado a la categoría de caballero y Tristán e Isolda habrán de refugiarse en el bosque de Morris y llevar vida salvaje durante tres años, debido al destierro a que les condena el rey Marc [27].

Uno de los salvajes más conocidos y tópicos de la iconografía es el rey Nabucodonosor que como bien explica el texto bíblico fue condenado a llevar vida de animal durante ciertos años en castigo a su vida desordenada. Por lo general, las imágenes que aluden a este monarca le presenta cubierto de largos cabellos y con garras, ya en el caso de la Biblia de Roda, en la figura recogida por Bernheimer o en la archiconocida de W. Blake [28].

También la literatura medieval abastece de abundantes ejemplos de salvajes dentro de lo que se ha conocido como novela sentimental, que tendrá un gran auge entre fines del siglo XV e inicios del siguiente, para luego desaparecer y quedar tan sólo algunas huellas dentro de la literatura del siglo de Oro. El estudio de Deyermond muestra la presencia de estos salvajes que en su inicio fueron enamorados, en novelas como en la Estoria de dos Amadores de Juan Rodríguez del Padrón, el Tractado de amores de Arnalte y Lucenda y la Cárcel de Amor de Diego de S. Pedro, el Grimalte y Gradissa, y el Grisel y Mirabella de Juan de Flores [29]. Hay incluso una alusión a una posible mujer salvaje en el Libro del Buen Amor, en especial, la cuarta serrana, Alda, que por su fealdad y modales lujuriosos bien puede entrar en tal categoría [30]. También el mundo medieval conoció la figura del caballero salvaje o juglar domador que desde los trabajos de Menéndez Pidal nos es conocido como una imagen frecuente en la vida cotidiana y a la que en algún caso se asimiló por tradición con la figura del soldado de Cristo, según el dicho de S. Pablo en su carta a los Efesios, y que tan frecuentes manifestaciones tiene en la escultura medieval [31]. Este caballero salvaje forma parte sin embargo del entretenimiento de las cortes medievales con sus juegos, buen humor y amaestramiento de animales a la manera del caballero Dinadán del Tristán de Leonis [32].

Otra imagen un tanto repulsiva del salvaje, empleada por la Reforma en su crítica al Papado es la

[23] A.: *Masterpieces from the Robert von Hirsch Sale at Sotheby's,* Londres, 1978; págs. 32 y fig. (se refiere a un grabado de Hans Burgkmair con el tema de Valentín y Oursson).

[24] OTTO-DORN, K.: *El Islam,* Barcelona, 1965, págs. 276-7.

[25] GARCÍA GUAL, C.: *Primeras novelas europeas,* Madrid, 1974, pág. 207.

[26] *Ibídem,* págs. 151-2.

[27] *Ibídem,* pág. 162.

[28] Biblia de Roda fol. III, 65 v. Apud. NEUSS *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends.* Bonn-Leipzig, 1922.

[29] DEYERMOND, A. D.: *El hombre salvaje en la novela sentimental. Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas.* Nimega, 1967, págs. 265-272.

[30] *Ibídem,* pág. 266.

[31] AZCÁRATE: *op. cit.,* pág. 95. LIVERMORE, H. V., *El caballero salvaje. Ensayo de identificación de un juglar.* «R.F.E.», 24 (1950) págs. 166-183.

[32] AZCÁRATE: *op. cit.,* págs. 95-6, y nota 1.

que ofrece el grabado de Melchior Lorch, de 1545, en el que el Papa se muestra como un indómito salvaje, arrojando rayos y culebras por la boca, a la vez que el texto luterano le hace responsable de la desdicha de los hombres y ofrece una auténtica caricatura de la Iglesia Romana [33].

No hay que olvidar que en todas estas representaciones peyorativas del salvaje late todo cuanto el símbolo encierra en sí de primitivo y de inferior, así como todo cuanto existe en el inconsciente de peligroso y regresivo, lo cual no quita para que el personaje o el ser así definido, no se convierta también en un auténtico arquetipo, aunque sea del mal [34]. Nuestra mitología aún muy reciente está plagada de tales monstruos del mal, casi siempre caracterizados por su aspecto peludo, desprovistos de raciocinio y movidos por los apetitos más bestiales. El caso de los hombres-lobo o de los gigantes raptores de doncellas aparece frecuentemente en la iconografía que nos rodea. Piénsese en la imagen que se nos da del fantasma de la calle Morgue, en la novela de Poe, o en el gorila gigante que rapta a Gulliver y lo lleva al techo del palacio de Brobdingnag, en el texto de Swift, o finalmente en el fabuloso King Kong de Willis O'Brien, al que sucedieron tantas imágenes fílmicas [35]. Todos ellos forman parte de nuestra imagen del salvaje y si sobre alguno de ellos profundizamos, hallaremos los mismos atuendos, reacciones e incluso la misma sensibilidad que a pesar de ser monstruos, les hace latir en algunas ocasiones.

El salvaje utópico

Frente a todas estas imágenes, más o menos individualistas de salvajes, existe otra visión que nos ofrece la vida de estos seres fabulosos, dentro de unas pautas atrayentes y hasta cierto punto envidiables por el habitante del mundo urbano. Es la imagen del salvaje viviendo feliz y libre, alimentado por los Pechos de la Naturaleza, sin ambiciones, ni tensiones y que desde Horacio al propio Fray Luis de León formaría parte de esa vida sin preocupaciones que tanto ambicionan aquéllos a los que la vida de negocios y de actividad mueve dentro de la gran ciudad. Las historias acerca de la vida de los salvajes existiendo en los bosques, sin ningún tipo de trabas ni obligaciones es parte del sueño de los hombres excesivamente ocupados en el mundo medieval y parte de la esperanza de los humanistas utópicos que surgen con la llegada del nuevo siglo [36]. Ya en la Historia de Alejandro se habían hecho menciones a estos hombres felices, incluso recogidos en su actividad cotidiana dentro de algunas miniaturas de la época [37], que van desde el siglo XIII al XV, con una singular manifestación en el libro de las Horas de María de Borgoña o en los tapices de Ratisbona, Nuremberg y Londres, procedentes por lo general de la zona de Suiza, Alto Rhin y Alsacia [38]. Todos ellos muestran la vida entre los salvajes, ya sea la recolección, la caza o la misma vida familiar. Son salvajes y no visten de tales, si bien parecen adecuarse a las ideas religiosas de los Adamitas que tanto auge tuvieron en este momento en Europa y que tan severas condenas obtuvieron de las autoridades eclesiásticas por su deshonestidad [39].

Ni llevan armas, ni aperos de labranza, ni ropa, ni cinturón que tanto simboliza en cuanto a mantener los vestidos, sujetar las armas y herramientas y exhibirse como adorno [40].

Conviven con los animales del bosque, a los que tratan con una relativa familiaridad y con otros que son símbolos de aquel mundo medieval, los unicornios y grifos. No en vano en algún tapiz, como en el de la parroquial de Kalchreuth, hoy en el Museo de Nuremberg, conviven con seres míticos no sólo de la literatura, sino también con otros reflejados en la Biblia, como el caso de Gedeón y Sansón [41]. Aparecen asimismo en relieves de terracota, como en el Museo de Notre Dame

[33] Bischoff, U.: *op. cit.,* págs. 164-5, fig. 128.

[34] Cirlot, J. E.: *Diccionario de símbolos,* Madrid, 1979; págs. 397-8.

[35] Gubern, R.: *Homenaje a King Kong, Barcelona,* 1974, págs. 27, 34 y 46-51.

[36] Bischoff, U.: *op. cit.,* págs. 162-3.

[37] Azcárate: *op. cit.,* págs. 87-8.

[38] *Libro de Horas de María de Borgoña.* Bibl. Nac. Austria, Códice Vindobonensis 1857. (Ed. facsímil de 1981). Cfr. *Cat. Exp. Hamburgo 1963;* págs. 37-48. Bernheimer, *op. cit.,* figuras 17, 36, 41, 42, 43, 44 y 45.

[39] *Cat. Exp. Die Parler,* Colonia, 1978, págs. 90-91.

[40] Bischoff, U.: *op. cit.,* pág. 163.

[41] Kohlhausen, H.: *op. cit.,* págs. 48-49 y fig. 125.

de Estrasburgo [42], en juegos de cartas y en múltiples grabados. Muchas de estas escenas muestran incluso el patetismo de estos hombres felices atacados por caballeros armados, a los que arrastra el deporte de la caza [43].

Esta imagen feliz, es la que explica el gusto de la época por los libros en los que se describe una ciudad utópica, ya sea en los escritos de Campanella o de Moro, y donde tienen cabida toda clase de imaginaciones acerca de aquellas tierras ignotas que se están descubriendo con la llegada del siglo XVI o de aquellas tierras místicas y soñadas de las que hablaban los viajeros y navegantes medievales, adjudicándolas al Preste Juan o bautizándolas como la isla de S. Balandrán [44]. Hay asimismo un hecho constatable dentro del siglo XVI y es el que trata de asimilar la figura de estos salvajes, vistos individualmente o por parejas con la imagen tan en boga de Hércules. Es hecho que se da en casas palaciegas españolas tanto a nivel de fachadas, como en la ornamentación de interiores [45].

La imagen antes mencionada de los salvajes aislados y de los caballeros locos de amor, tiene su contrapartida dentro de la iconografía de algunos santos, cuya fama de eremitas y su aislamiento motivado algunas veces para purgar su vida anterior, caso de St. María Egipciaca, Sta. María Magdalena y S. Juan Crisóstomo, es pareja a la de los ermitaños aislados y hasta cierto punto salvajes casos de S. Onofre, S. Antonio Abad y S. Egidio, o del mismo S. Cristóbal que aparece por lo general con una característica cachiporra [46]. Ello hizo que se establecieran algunas categorías dentro de estos ermitaños, categorías que señaló Gailer von Kayserber en su tratado Die Emeis, publicado en Estrasburgo entre 1509-1519 y que clasifica a estos ermitaños en los siguientes apartados: solitari, sacchani, hyspani, piginini y jiabolii [47]. Este tema del salvaje con motivación religiosa gozará de amplia aceptación en algunas obras artísticas dentro de los templos cristianos a partir de fines del siglo XV, debiéndose interpretar como una consecuencia de ello la aparición relativamente frecuente en muchos de estos edificios sagrados de la figura de S. Cristóbal, decorando los murales de muchas catedrales.

Los humanistas por su parte mostrarán su agrado por el tema del salvaje que formará parte de los portalámparas y dinanderies de la época. Serán abundantísimos los que registren esta imagen que tantas referencias del pasado trae, ya en el caso del Centauro Quirón y el joven Hércules, Apolo y Baco, S. Cristóbal y el niño Jesús y otros personajes que ejercieron de custodios y defensores de muchos de los héroes y dioses de la antigüedad [48]. Un ejemplo curioso es el que plantea el grabado del libro Cárcel de Amor de Diego de S. Pedro, publicado en Barcelona en 1493, que recoge la figura de un salvaje que sabemos se llama Deseo, custodiando en sus brazos una imagen de Venus [49].

El tema del salvaje tuvo una reinterpretación en el mundo del Barroco, determinado en parte por la literatura teatral de la época y de la que una buena maestra es el salvaje de Calderón en La Vida es Sueño [50]. También con los ilustrados se cargó de un cierto partidismo y afinidad con el entonces bautizado como Buen Salvaje y que tiene en las páginas del Emilio de Rousseau y en lo relativo al

[42] VAN MARLE, R.: *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la renaissance et la decoration des demeures.* N. York, 1971, pág. 184, vol. I. (Sobre otros temas de salvajes Cfr. I, 183-7, fig. 176-80. GOEBEL, H., *Wandteppiche. Die Niederlände,* Leipzig, 1923, I y II, págs. 83-4, 85, 284, 287, 449 y 493.

[43] VAN MARLE: *op. cit.,* fig. 180.

[44] AZCÁRATE: *op. cit.,* pág. 81. Cfr. algunos textos de *La ciudad del sol* y de *Utopía,* así como la descripción de sus habitantes.

[45] AZCÁRATE: *op. cit.,* pág. 98. Tanto en edificios privados como públicos se usa esta nueva iconografía.

[46] *Crónica Schedel,* págs. 108 r. SAXER, V., *Le culte de Marie Madeleine en Occident, des origines à la fin du moyen âge,* París, 1959. Sobre S. Onofre véase la abundancia de retablos del país valenciano que le muestran como salvaje, ya en Villafranca del Cid o en el propio Museo de Valencia. *Cat. Exp. Die Parler* Colonia 1978; vol. III, art. de Reiner Dieckhoff. También en el *Cat. Exp. Hamburgo 1963.*

[47] BERNHEIMER: *op. cit.,* pág. 199.

[48] BISCHOFF, U.: *op. cit.,* pág. 161-3, figs. 125-6. *Cat. Exp. Hamburgo 1963,* págs. 7-13 figs.

[49] WHINNOM, K.: Obras completas de Diego de S. Pedro, Madrid, 1971; pág. 81, il. pág. 83. También edición de Enrique Moreno Báez de *Cárcel de Amor* de DIEGO DE SAN PEDRO, Madrid, 1977. BISCHOFF, *op. cit.,* pág. 164, fig. 127. Fuera de Catálogo en *Exp. Hamburgo 1963,* fig. 1.

[50] MADRIGAL, J. A.: *La función del hombre salvaje en el teatro de Lope, Calderón y Tirso.* Univ. Kentucky, 1973. EGIDO, A., *El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón,* en «Serta Philológica F. Lázaro Carreter, Madrid, 1983, págs. 181-186. MAZUR, O., *The Wild Man in the spanish Renaissance and the Golden Age Theatre.* Universit. Pennsylvania, 1970.

famoso Gaspar Hauser sus más claras simpatías, llegando a nuestros días en la visión del hombre-mono, ya en el caso de Tarzán o de Mowgli, el protagonista del Libro de la Selva, o en la apasionada autobiografía de Gaugin y en la imagen de Frank Zappa, por citar tan sólo a unos de los elementos representativos de la contracultura [51].

La recuperación del salvaje

La imagen del salvaje presentada en las páginas anteriores ha sido utilizada en el panorama artístico innumerables veces, no sólo a partir de los dos aspectos antes señalados: negativo y positivo, sino también dentro de una recuperación y utilización de sus símbolos. Frente a la imagen de la fuerza bruta o del universo feliz antes aludido, el salvaje pasó a formar parte de la expresión artística que le utilizó como símbolo del equilibrio, de la fecundidad y de la defensa de una determinada familia. De esta forma, el salvaje entró a formar parte de muchos elementos ornamentales y heráldicos del arte medieval y renacentista. Como tenante de escudos aparece desde la temprana obra del rey Wenceslao en Praga [52] hasta edificaciones españoles como la capilla del Condestable en Burgos, que tanto influenciará en el palacio del marqués de Valdavia en Saldaña, y donde se puede sospechar la existencia de salvajes disfrazados, como los de la fachada y sala de los salvajes del palacio del Infantado de Guadalajara, en varias casas de Úbeda, en la fachada de S. Gregorio de Valladolid y en una de las puertas de la sacristía de la catedral y donde el tema parece conllevar otras implicaciones religiosas al contacto con la fuente de la vida o de una cierta alusión a María, de la misma forma que aparece en algunos grabados de época también [53]. En Murcia es frecuente, tanto en la capilla de los Vélez, como en palacios urbanos, si bien en la primera tiene mucho de implicaciones de disfraz y de carnaval. Ávila muestra muy variados ejemplos, tanto en la fachada de la catedral, como en muchos de los sepulcros y dinteles de casas nobles. Toledo en la capilla de Álvaro de Luna, donde según Madrigal se quiere simbolizar la protección del muerto de todas las asechanzas exteriores. En Zamora aparece en la casa de los Momos, con representaciones cercanas a las de los primates, que también tendrán su imagen en Cáceres, en la casa del mismo nombre. En Burgos y en Medina de Pomar aparece tanto en un escudo de la fachada del Hospital de S. Juan, como en una capilla del convento. Pintores y grabadores como Durero y Jost Amman le recogerán en muchas de sus obras y transmitirán a partir de ellas una iconografía repetida hasta lejanos lugares. La Crónica Schedel le presentará en su primera página con un escudo que quedó en blanco, situado a los pies de Dios Padre, de la misma forma que algunos sepulcros y laudas sepulcradas inglesas, como la de Castro Urdiales en el Museo Arqueológico Nacional le representarán. Aparecerá en algunas fachadas con elementos extraños que le confundirán con Hércules, caso del castillo de Escalona, o en otras con alusiones filosóficas y algunas representaciones de virtudes que harán sospechar otros significados, como en el caso del palacio renacentista existente en Écija. También aparecerá en pinjantes y en la misma cerámica, así como en algunos sellos medievales [54]. Todo ello es una buena prueba de la difusión de un motivo iconográfico que en muchos casos se hallaba en clara relación con una iconografía o historia alusiva a los personajes que usaban este símbolo y otras veces se disparaba hacia otras pautas de interpretación [55].

Pervivencia del salvaje

La figura del salvaje pasó a formar parte de las fiestas cortesanas del último medievo, siendo algunas conocidas por sus desastrosas consecuencias y otras a través de grabados y tapices como los de la

[51] Bischoff: *op. cit.,* pág. 166.

[52] *Die Goldene Bulle.* Fol. 1 (ed. facs. 1978). *Cat. Exp. Die Parler.* Colonia, 1978, pág. 90.

[53] Lozano de Vilatela, M.ª: *Simbolismo de la portada de S. Gregorio de Valladolid.* «Traza y Baza», 4 (1974), págs. 7-15.

[54] Cat. Exp. *Les fastes du Gothique. Charles V.* París, 1982, pág. 413, núm. 354.

[55] Otras referencias iconográficas pueden hallarse en los trabajos de Azcárate, Bernheimer, Madrigal o en Goldsmith, R. H.: *The Wild Man on the english stage,* «The Modern Language Review», LIII, 4 (1958), págs. 481-491. Mateo, I., *Sillerías góticas españolas,* Madrid, 1979, págs. 213-221.

iglesia de Nantilly en Saumur [56]. Estos salvajes disfrazados son los que aparecen en el Quijote, vestidos de yedra y cáñamo y arrastrando un castillo de madera, que bien pudiera ser la representación del Castillo del Amor y sus asaltos [57]. Este tipo de fiestas se continuaron en el siglo XVI, como la citada por Cervantes o algunas conocidas como la de la investidura del Cardenal Siliceo en Toledo [58], o la de Federico Augusto de Sajonia en la que actuaron también unos diablillos a la manera de salvajes. De la misma forma, las fiestas religiosas contaron y cuentan en algunos casos con ciertas representaciones de salvajes, ya en el Corpus de Sevilla de fines del siglo XVI, en cuya Octava aparecían tales personajes y así se les representa en algunos dibujos [59], quizá como elementos pertenecientes a ese amplio mundo conocido e imaginado que desfilaba ante la custodia, presidido por la famosa Tarasca, o en algunas fiestas navideñas de Westfalia donde aún aparece un salvaje armado de una porra que amenaza a los niños y atiende al nombre de Hans Trapp.

Lo que sí es cierto, es que el salvaje cuenta con numerosas representaciones dentro de los carnavales en todo el mundo europeo, ya en los de Basilea, Lucerna y Friburgo, donde aparece con ese traje de hojas, o en el de Lötschental, donde utiliza tal disfraz con el fin de poder acercarse a su dama y poder abrazarla, un poco a la manera que señalaba Vedel con respecto a la leyenda de Ragnot Sodbrok que para acercarse a la doncella Kemnate, hija del rey de Gotlandia, que había cautivado un dragón se disfrazó de salvaje, untándose de pez y pelo [60].

En estas fiestas los salvajes ejecutan una parodia de los caballeros, mostrando su irracionalidad y hasta cierto punto siendo atrevidos en sus manifestaciones. Es algo también frecuente en muchas fiestas de carnaval, estacionales y de algún patrón en España, donde tales seres conocidos como Botargas o Morachos ejecutan bailes y tratan de imitar en sus vestidos, la cabellera y vello de los salvajes. No hay que olvidar que en la representación de la Catedral de Murcia, los salvajes allí esculpidos, aparte de mostrar un cierto disfraz, se ornamentan como muchos de estos personajes de las fiestas populares, con cascabeles, cencerros o vejigas a la cintura. El salvaje así representado es el conocido como Jack in Green, el rey de Mayo, o Gree Man en los países sajones, mientras que el mundo germánico y centroeuropeo sigue siendo el Wild Mann [61]. Curiosa es asimismo la procesión dedicada al mártir S. Evermaro en Bélgica y a la que abren paso dos salvajes con clavas [62]. Estas fiestas tienen como conclusión la muerte del salvaje o lo que Frazer llama la quema del muñeco salvaje, que ya fuera recogido en algunos dibujos de Brueghel [63] y que cuenta con gran difusión en todo el ámbito cultural europeo. Esto es en resumidas cuentas un rápido análisis del mito y figura del salvaje que aún hoy cuenta con una amplia representación iconográfica, no sólo basada en motivos ornamentales o propios de una etapa artística, sino vitales y esclarecedores en cuanto a sus implicaciones iconográficas.

Pedro J. Lavado Paradinas
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

[56] BERNHEIMER, fig. 19. AZCÁRATE, lám. II.

[57] CERVANTES, M.: *El Quijote.* II tom., cap. 20. (Bodas de Camacho) y en cap. 41 (traída de Clavileño).

[58] AZCÁRATE: *op. cit.,* págs. 97 y 98.

[59] LLEO CAÑAL, V.: *Fiesta Grande: El Corpus Christi en la Historia de Sevilla.* Sevilla, 1980, pág. 64.

[60] VEDEL, V.: *Ideales culturales de la Edad Media. I. Vida de los héroes,* Barcelona, Labor, pág. 122.

[61] COOK, R.: *The Tree of Life,* N. York, 1974, pág. 108, fig. 38.

[62] A.: *Santiago en España, Europa y América,* Madrid, 1971, pág. 577, fig. 398.

[63] BERNHEIMER: *op. cit.,* fig. 14 y 16.

Coloquio sobre las ponencias de Joaquín Yarza, Marisa Melero, Miguel Cortés, Juan F. Esteban y Pedro J. Lavado

Moralejo, Serafín. En relación a la ponencia de Yarza quisiera llamar la atención, en primer lugar, sobre esa posibilidad que señala en uno de los apartados de su trabajo: el texto oral del cual no tenemos registro escrito hasta una época tardía, por supuesto y en cambio las imágenes pueden ser, como los ojos de ese Guadiana que es siempre el mundo de la tradición oral, dándonos un registro gráfico. Yo creo que esta situación es mucho más frecuente de lo que la historia del Arte ha explotado y que habría que insistir mucho en ello, porque es de una gran fecundidad. Pondría el ejemplo de los mitos griegos. Si uno toma las representaciones de mitos griegos en el arte arcaico griego y recurre a Hesíodo y a Ovidio, por ejemplo, se observa que a veces, la representación, tiene poco que ver con ella. Probablemente, nosotros tenemos en la actualidad una idea del mito falseada por la propia transmisión libresca. Muchos de estos mitos griegos, en principio, parece que tendrían algo más que ver con las imágenes que conservamos. Respecto a toda esta deuda que tenemos con la literatura de tener siempre que suponer que los textos nos aclaran e influyen en nuestras obras, que son una clave: habría que invertir los términos muchísimas veces. El mito sólo existe en una versión oral, una versión por lo tanto lábil, siempre con continuas variantes, y el único medio de fijación es ese núcleo elemental que da la imagen, de un héroe vencedor de tal o cual fuerza del mal. Creo que la situación se repite exactamente para la épica medieval y que tampoco se ha valorado esto suficientemente; de ahí las polémicas sobre todo de un Loomis por ejemplo, que, siendo historiador de la literatura se dio cuenta de la importancia que tenía lo iconográfico, las polémicas con el resto de los historiadores de la literatura céltica, de «la matière de Bretagne», pretendiendo derivarlo todo de lo libresco; y, en fin, casos como la arquivolta de Módena que nos da versiones de mitos o versiones de épica céltica que luego no se pueden confrontar con las fijaciones literarias posteriores. Además, tenemos el testimonio, por ejemplo, de uno de los primeros que fija el Tristán y dice que lo hace porque los que suelen hablar del Tristán, lo cuentan muy «diversement», dice, y entonces es una fase posterior y hay este espejismo de lo textual, de lo cual creo que tenemos derecho a desconfiar más y reivindicar para las imágenes de toda la carga mitopoética que tienen. Esto conecta con algo que estaría también en relación con lo de Tudela en cuanto a que es cierto que lo musulmán fija los textos, pero habría que saber hasta qué punto no se podría rastrear en lo cristiano otras fuentes. Quiero decir lo siguiente: que en efecto, no tenemos más que en textos musulmanes una descripción tan detallada, exhaustiva, prolija, de todo lo que va a ocurrir en el infierno y en el cielo; y que la literatura escatológica cristiana es muy pobre en comparación. Celebro que se esté haciendo uso de este caudal de una manera muy sensata, porque no siempre ha sido así, y se está abriendo en fin un camino, creo que serio, en esta reflexión. Ahora bien, no abandonemos la otra posibilidad. Yo por ejemplo pienso lo siguiente: A lo mejor es que no existió como género tan habitual en la literatura cristiana un viaje al más allá. ¿Por

qué? Creo que por razones de ortodoxia; no le dejaban a cualquiera viajar imaginativamente al más allá y montarse su infierno o cielo particular. Se lo permitieron a Dante y también sus problemas habrá tenido. Ahora bien, si rastreáramos en literatura de sermonarios, encontraríamos ocasionalmente aquí y allá, que también algo que seguramente vivía en el folklore y que sólo tenemos esa ocasional fijación en un sermonario, encontraríamos que también había un catálogo de torturas en el mundo cristiano perfectamente establecido. Yo, recuerdo, por ejemplo, de uno de los sermones del Calixtino; habla de mozas que abordaban a los peregrinos por tierras de Lugo y además durante el viaje de regreso, lo cual era más grave, porque echaba abajo los frutos de la peregrinación. El caso es que dice: «a estas mujeres lo que hay que hacer es cortarles las narices…» Yo creo haber encontrado en la catedral de Santiago una prostituta con la nariz cortada, lo que pasa es que a pedradas; pero bueno, podría tener algo en relación con esto. Bien, entonces habría que rastrear en este tipo de cosas o sin ir a los sermonarios, al evangelio: «Quien escandalizare a alguno de estos pequeñuelos, merece que le aten una rueda de molino al cuello…» En Tudela hay una pareja de escandalosos que van con su rueda de molino al cuello; es decir, como un ejemplo de que habría entonces, que a lo mejor no tenemos ese inmenso repertorio, pero que no habría entonces que minusvalorar lo cristiano, que seguramente fue más oral, por razones obvias de un dogma más riguroso quizá que en el mundo islámico.

Volviendo a lo de Yarza, yo no sé si es la misma miniatura del parto, pero hay otra muy parecida, me parece que reproducida por Úrsula Quednau en el libro sobre la escultura de Auxerre que se pone en relación con algo de Auxerre; no podría decir ahora cómo, pero sería interesante, porque las fechas son aproximadas, y es señal de que interesaba entonces en Occidente y venía a través de fuentes árabes la iconografía del parto o similares. Me ha parecido muy ilustrativo, tomarlo de Fernán González para esa modificación; el texto permanece, pero las imágenes se van ilustrando en diferentes épocas y la huella del tiempo está en las imágenes que actualizan según preocupaciones del momento; lo has presentado de una manera impecable. En conexión con ese énfasis en Fernán González, que seguramente ya estará en el texto, para llevar todo eso a una imaginería de Reconquista, recordaré datos que ya pueden ser conocidos. A lo largo del siglo XV, según leyendas que recogen, creo que Yepes y no sé si Berganza también, pero que se remiten a libros antiguos, los huesos de Fernán González se movían en su tumba, cada vez que ocurría algo grave; es decir, cuando la toma de Belorado tintineaban los huesos, cuando la pérdida de Constantinopla, también. Era una especie de barómetro para el peligro los huesos de Fernán González; y esto ya viene de una leyenda anterior, que nos lleva a los orígenes de ese nacionalismo castellano tan poco conocido hoy, porque se le superpuso otro nacionalismo de otro orden. Fueron los primeros nacionalistas-regionalistas de la historia. Ya en las Navas de Tolosa, no sólo tintinearon sus huesos, sino que salió de la tumba Fernán González, se fue a Cardeña a despertar al Cid y a San Isidoro de León a despertar a Fernando I. Tiene una tremenda carga política el hecho de que sea el rebelde castellano el que va a despertar la vieja monarquía leonesa dormida.

En relación con la ponencia sobre Tudela, quería hacer otras breves consideraciones: Es cierto que las imágenes no tiene precedente; desde luego no hay una panoplia de torturas comparable en todo el gótico y románico europeos. Pero, arrimándome otra vez a las consideraciones metodológicas de Yarza, a mí Tudela me ha interesado siempre bastante y he trabajado algo sobre ello, y por eso tenía ya observaciones previas. Quisiera decir, en relación con lo que decía Yarza, siempre que había que ilustrar un texto, naturalmente ninguno se ilustraba literalmente. Hay una dialéctica entre textos e imágenes, y la imagen es lo que el artista sabe hacer; lo que el artista sabe hacer a partir de una serie de clichés, de repertorios que tiene. Por ejemplo: El castigo de los bebedores, a mí me recordó mucho a los ríos del Paraíso de Chartres; son los ríos del infierno y en este caso es el aprovechar un cliché: claro, hay muy pocas maneras diferentes de coger una urna e inclinarla para abajo. Para el castigo del avaro hay un cliché de Job, tumbado, y la familia dándole de comer de lejos, por la lepra; hay una miniatura italiana de una composición muy parecida. La diferencia es que claro, es Job en vez de un avaro, y, en vez de ser un diablo con unas tenazas largas, es la mujer de Job con una pala larga o un amigo de Job, dándole la comida desde lejos para no contaminarse. La composición es bas-

tante similar; no tengo ahora con precisión el dato. No sé si el avaro con sus ganancias, a mí me parece que pueden ser fardos de algo textil, y en todo caso lleva una vara que es una vara de medir. Esto nos llevaría a los sermonarios otra vez y a todas las condenas de las varas de medir falsas, de las más cortas, de los que engañan en el paño… Y, finalmente, en el tema de los condenados suspendidos de la pértiga y la relación con las metopas, con el tema arcaico griego de los Cercopos, aquí tengo que disentir. He trabajado, aunque no lo he publicado todavía, este tema, recientemente en una ponencia en un congreso gallego de estudios clásicos, y hay más ejemplos occidentales; en San Trófimo de Arlés hay un personaje, también con dos condenados suspendidos boca abajo de la pértiga; y creo que era Benoît (no estoy muy seguro, pero creo que era él; desde luego un arqueólogo provenzal) que pretendía que era Heracles y los Cercopos; me parece una radical ignorancia de la Edad Media y de los principios de disyunción, pretende que en Provenza conocían la leyenda de los Cercopos. El problema que nos plantea esto es el de la transmisión, porque sólo lo hay en el mundo arcaico griego: es un trabajo menor de Heracles, que luego no pasó a los grandes ciclos romanos. Yo pienso en las gemas; creo recordar que había encontrado gemas donde está representado el tema, y el esquema pudo venir de ahí. Y he encontrado también una pintura en el Oeste de Francia, del XIII, de la zona de Anjou; también aparece un demonio con una pértiga. Como ya ha señalado la doctora Pérez Higueras, en Toro lo hay, lo que pasa es que no van suspendidos del diablo. Una consideración también, volviendo a esa difusión más bien oral, y que es un Guadiana que no conocemos, es que ¿hasta qué punto no son también obvios algunos de estos castigos? Quiero decir, por razón de que siempre, como dice el clásico, se le castiga a uno por «do más pecado había», esto puede ser una cosa más generalizada. No hay en absoluto en esto la mínima prevención con respecto al uso de estos textos, que me parece magnífico, tendremos mucho que ver y que sacar de ahí todavía, pero insistir en esto: a lo mejor nos falta el parte de guerra del lado cristiano, por razones obvias de que eso no se podía fijar por escrito, pero en la palabra eso funcionaba.

Y, finalmente, en relación con la última ponencia (perdón, no recuerdo ahora los nombres), también conectando con lo de Yarza en el último apartado de casos en que más que interrelación hay un paralelismo de un mecenas, de un prohombre que financia una gran empresa artística y una gran empresa literaria. En este caso me ha fascinado la brevedad con que has presentado el personaje y el haber puesto como paralelo a su vida un tanto frustrada de gran aventurero, el recoger a los grandes aventureros de la historia. Esto me ha hecho pensar en la miniatura de Enero en las Horas del duque de Berry. Yo no sé si cuando se ha discutido tanto, entre los modernistas, sobre el tapiz de fondo de las Hilanderas, y sobre quién forma parte del tapiz y quién no, y dónde acaba el tapiz…, no sé si habrán usado esta miniatura, porque es que allí hay un precedente de este recurso velazqueño extraordinario; no llega a saber uno quiénes están en el convite del duque y quiénes son guerreros del tapiz de fondo. Me parece un recurso extraordinario del cuadro dentro del cuadro, que ejemplifica la situación de este gran maestro y de toda la gente de entonces; esa prolongación en lo imaginario. Igual que sus empresas tienen esa prolongación en lo imaginario que es recordar todo esto; esta gente vivía con tapices que eran su decorado habitual, y se sentían parte del tapiz con aquellas hazañas que allí se representan. Recordemos uno de los pasajes de Huizinga que cuenta de una paz, no recuerdo entre quién y quién, que no se firmó hasta que el duque de Borgoña se le ocurrió poner en la habitación unos tapices con la Pasión de Cristo. Entonces, todos los enemigos se echaron a llorar, se hicieron amigos y firmaron la paz. ¿Hasta qué punto lo real y lo imaginario tenían entonces frontera? Bueno, era nada más que eso.

YARZA, Joaquín. Bueno, seré muy breve, porque estamos básicamente de acuerdo, y lo único que quería indicar es que precisamente estoy estudiando el códice del *Fortalitium Fidei,* y pienso continuar en el asunto; por lo tanto, esto que me has dicho me parece interesante y después lo podemos concretar más. Gracias.

MELERO, Marisa. En cuanto a lo de los sermonarios estoy de acuerdo. En relación a la lujuria, precisamente creo que he citado en la ponencia dos fragmentos de sendos sermones medievales que describen con exactitud la representación medieval de la lujuria, y esto no se encuentra en textos más decididamente ortodoxos. Por ello yo no he desechado la idea de seguir buscando en

sermonarios para otras escenas y me parece además una idea perfecta. Por lo que respecta a Chartres, creo que es lo mismo que la idea de los Cercopos. La composición de los ríos es una pervivencia de composiciones y un cambio de sentidos que se da tanto en esta escena de los bebedores, como en la de los sodomitas, incluso en la de Job. En cuanto al avaro que lleva la vara, también yo creo que es el castigo de la avaricia, precisamente por eso, porque está eternamente con esto.

Cortés, Miguel. Yo estoy de acuerdo también, y efectivamente Huizinga describe muy bien el ideal de una vida bella que correspondía a estos caballeros del final de la Edad Media, y también Duby por ejemplo, en la edición francesa de Gallimard, creo recordar a partir de la página 243…

Lavado, Pedro. Bien, con respecto al profesor Yarza, es una pena que, quizá por la brevedad del tiempo y por tantos motivos, no hayamos visto todos estos cuatro puntos que él planteaba de análisis y sólo nos hayamos quedado con dos, porque sugieren muchas cosas. Incluso me atrevería a decir que sugieren más allá de los textos; el plantear los textos escritos es una ayuda, pero muchas veces en la explicación, en el planteamiento, se ven cosas que en los textos no aparecen. Y hoy lo han tratado en sus textos tanto el profesor Yarza como Marisa Melero, lo cual me parece muy interesante. Pero no se puede olvidar en ningún momento que toda relación de imagen, previas (a pesar de que en muchos casos no tenemos imágenes previas, no existen manuscritos o textos anteriores, aparte del debatido problema de si fueron conocidos todos esos manuscritos que hoy nos atrevemos a conocer, plantear y citar) lo que sí es cierto es que hay unas formas de vida y unas formas contemporáneas que sí que son verdaderas. Por ejemplo, en el *Fortalitium Fidei,* hay que reconocer que la forma en que se plantea el ataque y contraataque entre cristianos y musulmanes, corresponde a una técnica que se da en los últimos momentos del mundo musulmán; lo que son las campañas de la Vega granadina. La propia torre, un tema al que volveremos, es muy corriente en estas época o en este momento. Y no solamente la torre se utiliza como defensa de la fe o símbolo de la fe, sino por otra serie de motivos, como en castillos de amor… que también atacan personajes extraños. Por otro lado, quisiera plantear una cosa que siempre me ha dejado un poco intrigado. A mí me lo sugirió mi compañera Ángeles Sepúlveda, cuando estudiaba los manuscritos de Beatos: ¿Existió verdaderamente un ilustrador, un comentador y un guionista? Por decirlo en términos actuales: ¿Existió un dibujante y un guionista complementados como esa pareja que formaron *Gosciny* y *Udezo*…? Porque es curioso que, en algunos manuscritos, aparezcan restos de grafías árabes. Recuerdo algunas, que yo le ayudé a traducir, que aludían simplemente al personaje. Entonces aquel caballo y aquel personaje era el del alférez y además aparecía como tal; y aquel otro parecía que debía ir con aquel color, y están tapados bajo la misma pintura. Pero parece como si hubiera algún tipo de diseño o una maqueta, sobre la que se fue anotando: «Aquí va Cristo en el nimbo, aquí el señor, y aquí el alférez y aquí el portaestandarte». No sé, se lo sugiero en ese punto. Naturalmente, nos hemos quedado sin su tercer y cuarto punto y su explicación, que hubiera sido muy interesante, y el tercero sería el que nos remitiría y nos enlazaría con Marisa Melero. Naturalmente, la tradición oral es muy rica y muy importante en el mundo musulmán; no hay que olvidar que una narración empieza siempre con los famosos: «Me contó Fulanito, que a su vez se lo contó Menganito, …». El transmisor es la primera fuente de aval, nosotros no usamos muy a menudo, pero ahí está. Bueno, no sé exactamente qué transmisión habría en Tudela, si eso fue oral, si se lo contaron allí los viejos alfaquíes a los canteros, o los canteros lo habían oído cuando iban a la mezquita. Lo que me preocupa son dos temas, por lo que en ellos se ha apuntado: ¿Qué es lo que se quería hacer con aquella portada? ¿Dónde se sitúa? ¿Se sitúa en un barrio o acceso a una zona de morería? Porque, claro, cuando se quiere o pretende digamos catequizar, o se pretende utilizar símbolos que sólo conocen en algunas partes, principalmente musulmanes o antiguos musulmanes, habrá que utilizarlo con ese sentido. La publicidad si no nos llega de una forma directa, si no está cercana a nuestros esquemas simbólicos, no la entendemos, se nos escapa, y hay que adaptarla. Eso por un lado; y por otro, cuando ella ha planteado la otra versión, la de posible crítica, ¿qué se pretendía entonces? ¿hacer una crítica al propio rey, que quizá fueran los propios musulmanes los primeros paganos de aquella usura del rey navarro? Bueno, me gustaría sugerírselo y planteárselo. Verdaderamente lo

que tenemos son las imágenes, o en función de qué se crearon esas imágenes. También le quería sugerir, en España hemos perdido todo ese recuerdo del Medioevo y hemos machacado nuestra historia, pero me viene un poco a la cabeza cómo en Alemania conservan mucho de aquellas imágenes, de aquellos castigos o un poco de exhibición de algunas culpas medievales, cómo se castigaban y cómo se hacían de forma de escarnio público: los habladores, los lujuriosos, los maldicientes… tenían una serie de castigos. Me viene un poco a la cabeza, incluso un poco montado con textos, temas y cosas muy variadas; lo que hizo, lo que tiene el museo de Rottemburg.

Y bien, simplemente uniendo con el tema del último comunicante, me ha parecido excelente por su concisión y planteamiento. Naturalmente, y sigo empalmando con lo que le decía al profesor Yarza, hay una conexión, a mi modo de ver, entre temas, textos e iconología, que explican una diferente interpretación de la vida. Ello nos lleva a que en el mundo medieval, yo por lo menos así lo entiendo (no sé, ayer me pareció entender otra cosa por parte del profesor Moralejo): Hay una conexión entre ese sistema de entender la vida y ese sistema literario; incluso las citas que se han hecho aquí de Huizinga y de Duby están en esa línea. Entonces, esa forma de entender la vida hace que en un momento, en el caso del manuscrito, se entienda el mito caballeresco, mientras que en otros momentos, incluso un poco posterior, se entienda el mito anticaballeresco, con otra serie de personajes. Y que ese mito anticaballeresco nos lleve hasta entrar en el siglo XVI y XVII. Estamos naturalmente jugando con unos símbolos y con unas imágenes que tienen una vida diferente de la propia de las formas.

Yarza, Joaquín. Bueno, en cada caso quizá utilicé la imagen de una forma diferente. Y en el caso del «Fortalitium» utilizaba la imagen de Fernán González dentro del contexto que antes comentábamos también con Serafín Moralejo. Respecto a la torre como imagen, como tópico, como «topos», ya sabes que no hace mucho lo he tratado y es un «topos» conocido. Por lo tanto, estoy de acuerdo. Y respecto al Beato y su ilustración, éste es un problema muy amplio. Actualmente se piensa como muy posible que, efectivamente, en la época de Beato, en el reino de las Asturias, se pudiera disponer de algún códice ilustrado que (insisto en algo que planteó Klein, yo había coincidido por otro lado también con él, en cuanto a utilizar la imagen de la mujer vestida de sol), podía ser otro comentario al Apocalipsis, que hoy en día se ha perdido. Se ha sugerido incluso el nombre de Ticonio, porque el de Ticonio, que ha utilizado en distintas ocasiones, debía ser un códice del Norte de África. Pero esto son hipótesis. Lo que pasa es que, claro, a través de los tiempos esta ilustración se va manipulando, se va enriqueciendo y se va cambiando. He señalado, precisamente, uno de estos casos de enriquecimiento y de cambio de acuerdo con el texto, en los cuatro jinetes del Apocalipsis, pero sabido es que la ilustración cambia muy radicalmente en la época de Florencio y de Magio, hacia mediados del siglo X. Pero siempre partiendo de unos prototipos anteriores; el esquema se va complicando, las familias se hacen más variadas. La idea es que se dispuso de un códice, que en principio se debió copiar. Ahora, esto es una hipótesis, imposible de comprobar en este momento.

Melero, Marisa. En cuanto a la situación de la catedral, no está relacionada con el barrio de los musulmanes. Éstos, una vez conquistada la ciudad, se establecieron fuera de sus muros.

Yo creo, desde luego, que esta portada no está hecha para los musulmanes, pero sí para los cristianos, y no hay ningún problema en que ésta fuese entendida, porque ya digo que la difusión oral de estos textos, de estas leyendas, permitía entenderla a toda la población en general. Además, es que son muy plásticos, muy claros, en cuanto a lo que se está castigando. El problema existe para nosotros que desconocemos la fuente, pero en la época, no creo que hubiese ninguno. Y en cuanto a quien podía estar detrás de la crítica, creo que puede ser de la Iglesia. Recordemos que Sancho el Fuerte fue excomulgado por un problema del tipo indicado con anterioridad, que le enfrentó con la Iglesia. No sólo se enfrentó por tanto a la población de Tudela, sino también a la Iglesia. Es más, a su muerte, hubo una sublevación, porque la gente de Tudela quería que se enmendaran todos los males que había cometido. Había desheredado a mucha gente y los tudelanos pidieron justicia al nuevo rey para que se devolviese a cada uno lo suyo. Entre los perjudicados estaba, desde luego, la Iglesia. En cuanto a lo que me dices de Alemania, de que se representaban las escenas de castigo, supongo que sí que podía ser, pero lo que pasa es que no sabemos cómo se representaban estas escenas.

Cortés, Miguel. Bien, yo estoy de acuerdo con el señor Lavado; entonces, no tengo nada que decir.

Morena, Áurea de la. Abundando en cierta manera en lo que ya se ha dicho respecto a que no es solamente texto-imagen, sino también muchas veces imagen-texto. Ya es conocido, que muchas veces, un símbolo parlante da motivo, en ocasiones, a una ampliación o a un enriquecimiento de la historia de un santo. Y otra cosa que puede ser que se haya quedado en la ponencia por la falta de tiempo, y que a mí me parece muy interesante, es algo que están oyendo todos los días, como la misa. ¿Influye la misa o no influye la misa, muchas veces, en lo que se está representando? Esto de la oración, la palabra que se está haciendo imagen, me parece que la misa es uno de los elementos fundamentales que hay que tener en cuenta, para mí sobre todo, dentro de la pintura románica.

Yarza, Joaquín. Hay muchas cosas obviamente que están en la ponencia, que después se desarrollarán más. Y respecto a lo que dices, yo no señalaría sólo la misa, sino que toda la liturgia, como se sabe, influye después en la elaboración de diversas imágenes, modificaciones, enriquecimientos, … Ya metiéndonos en casos concretos sería mucho más complejo y yo creo que desbordaría un poco lo que estamos tratando aquí.

Ainaud, Juan. No puedo añadir ningún comentario ahora, en cuanto a la relación de Vorágine con San Bartolomé de Logroño, ni tampoco con estas tablas tan interesantes de San Millán. Pero sí que quisiera hacer unos breves comentarios sobre los salvajes, porque se ha hecho una alusión a Cataluña, con la representación de un salvaje en las ilustraciones de *La Cárcel de Amor,* de Diego de San Pedro, y yo creo de todos modos que el prototipo de estas ilustraciones, es burgalés aunque la primera edición realmente conocida sea hecha en Barcelona. Por lo tanto, desde el punto de vista de Cataluña, se trataría de la presencia de un impreso repetido pero no elaborado aquí, con un salvaje. Pero aparte de esto, que como ejemplo de transmisión de un elemento es interesante pero sería muy puntual, sí que quiero subrayar que la presencia de los salvajes en Cataluña tiene, creo yo, varias fuentes distintas. Por una parte, hay unos salvajes que creo que puede demostrarse que son de tradición pagana. Existe un nombre en catalán que solamente se aplica a esto, que es *simiot* (ligada naturalmente a la palabra simio), que persiste en el Canigó (esta montaña sagrada desde los más remotos tiempos, en el límite entre el Ampurdán y el Rosellón). Contamos con multitud de referencias de los folkloristas respecto a la creencia en los *simiots* pero afortunadamente también existe un texto medieval, del escritor gerundense Ximénez, que fue Obispo de Elne, quien a raíz de los problemas pastorales que se encontraba con las tradiciones paganas en el Rosellón, hace una alusión a los *simiots* y también, a *les goges,* que es la forma local de nombrar a las hadas. En Barcelona hay también una tradición de mujeres de agua, de mujeres salvajes de las aguas, pero probablemente éstas no eran peludas como los salvajes y por lo tanto quedan apartadas. Ahora bien, la persistencia de creencias en los *simiots,* demuestra, creo yo, la persistencia en el folklore, mal estudiado pero realmente existente desde la antigüedad, de estos personajes dentro de la tradición popular.

Otro sector que tiene proyección también en Cataluña, es naturalmente el de los santos velludos y de las santas, es decir, Santa María Egipciaca, San Onofre y tantos otros, aparte de los que ya han sido proyectados y nombrados, y, finalmente, el de los hombres asilvestrados.

El comunicante ha hablado ya de los personajes caballerescos que hacen esta especie de vida ecológica, pero además también hay personajes que la hacen de modo más o menos voluntario. Como saben, hay un innegable precedente bíblico muy importante en lo iconográfico porque en algunas ilustraciones de los Beatos, por ejemplo, o mejor, de la ilustración del libro de Daniel que acompaña a los Beatos, se representa a cuatro patas. En esta misma línea también está la leyenda de San Juan Crisóstomo y luego, en el caso concreto de Cataluña, donde eran conocidas estas leyendas y tradiciones, el caso de Fra Joan Garí.

Fra Joan Garí es la leyenda del hombre asilvestrado, típica de Montserrat. Es el eremita que vive en una cueva de Montserrat y asesina, tentado por el demonio, a la hija del Conde de Barcelona. Purga su pecado quedando asilvestrado y yendo a cuatro patas y velludo hasta que, por fin, es cazado por los perros del Conde en una montería. Traído al palacio condal de Barcelona sufre allí castigo de no poder hablar ni ponerse de pie hasta que, por fin, milagrosamente, ya que un hijo del Conde, recién nacido y en brazos de su nodriza, le habla, se pone a hablar, y dice que ya puede levantarse porque

Dios le ha perdonado, porque ha considerado que ha expiado sobradamente sus culpas. En el Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona pueden ver la última versión figurativa de este hecho, en dos esculturas de madera que ya son renacentistas. Hay el niño con la nodriza por una parte y por otra Juan Garí en el momento que se incorpora. En el Monasterio de Montserrat, sabemos por antiguas descripciones y textos, que existía un retablo medieval en el que se contaba detalladamente esta leyenda y que luego, como a los monjes no les gustaba, desapareció sin dejar rastro, porque evidentemente ponía en entredicho, ciertos aspectos de la vida religiosa en la montaña. En definitiva, esta coincidencia del hombre salvaje en Europa, creo que fue seguramente mucho más extendida y pluriforme de lo que a veces pensamos.

LAVADO, Pedro. Ante todo, darles las gracias al Profesor Ainaud, porque es realmente muy interesante todo lo que ha dicho y agradezco lo del tema de la *Cárcel de Amor.* Siempre he visto aceptado para el texto y el grabado el origen barcelonés y naturalmente no conozco este aspecto. Con respecto a estos *simiots* sí hay unos mitos estudiados por Bernheimer que son un poco el remedo de lo que van a mantener luego algunas leyendas o algunas fiestas de tipo estacional, principalmente relativas a la primavera o al cambio de estación, que señala Caro Baroja.

Respecto a los santos velludos, ciertamente no los he tenido en cuenta, y especialmente San Onofre que tanta influencia tiene en Cataluña e incluso por toda la zona valenciana y naturalmente Nabucodonosor que figura además entre lo más conocido del tema. Lo que no conocía es lo de este Fra Joan Garí, y parece muy interesante, incluso podrían obtenerse muchos puntos de vista comparándolo con alguna de las imágenes presentadas.

YARZA, Joaquín. Varias de las cuestiones que tenía a plantear las ha tocado ya el Doctor Ainaud; sobre todo me parece una cosa básica, no solamente la información concreta que ha dado sobre algunos puntos sino que, incluso por la premura del tiempo de que disponía, Lavado, tal vez no ha puesto orden en la cantidad de imágenes que han salido y que parecían, en algunas ocasiones, que tenían muy poco que ver unas con otras. Ha puesto un poco de orden en esto, separando un tipo de salvajes, de otros que no lo son; son santos que en un momento dado adoptan este aspecto.

En el caso concreto de Magdalena o María Egipciaca, no es tanto el pelo que cubre todo el cuerpo sino que es la melena, según la tradición, y en aquel momento de ascenso la melena le cubre todo el cuerpo; o sea que no es una persona velluda sino es el pelo de la cabeza el que llega prácticamente hasta los pies.

Respecto a la *Cárcel de Amor,* quería decirte lo mismo que Ainaud, en cuanto a que efectivamente pienses que hay una edición primera tal vez burgalesa, en todo caso castellana, porque en uno de los grabados barceloneses, a pesar de que el texto está traducido al catalán, persiste una inscripción en castellano. Pero lo que no sé si entendí bien, es si, en principio, el hablar de la posibilidad de que el salvaje pudiera tener un signo positivo en un momento dado, aludiste al caso de la *Cárcel de Amor,* porque la imagen del deseo en este caso es una imagen relativamente negativa. El caballero que, debido al deseo, va prisionero de este salvaje que lo representa, está agarrado a él; el salvaje le lleva a su pesar. Es el autor el que se encuentra ante la figura del salvaje. Como es tan rico el tema y sus variantes, me temo que si no delimitamos bien todos los campos, nos salimos un poco de él. Incluso se podría aludir a muchísimos otros salvajes. Pero, por ejemplo, el caso de King-Kong está al margen de los salvajes: es un mono, ¿no?, nada más es un mono. Y en ese mismo sentido se podría hablar de otros salvajes, que no son peludos pero que tienen un poco la misma función. Podría recordar incluso, dentro de estos hombres primitivos, que algunos están reflejando el mito de la Edad de Oro Antigua, de los hombres primitivos, y por eso realizan algunas faenas campestres, etc. Me acordaría incluso del trabajo de Panofsky sobre Piero de Cossimo.

Y en cuanto a Esteban, sólo quería señalar el peligro de recurrir quizá excesivamente a la *Leyenda Dorada.* Es evidente, para mí, que la *Leyenda Dorada* es un texto básico para toda la Edad Media, pero siendo también que hemos abusado una barbaridad de ella, ya que realmente existen muchas otras vidas de Santos, narraciones de toda índole. Y, generalmente, cuando nos encontramos con una historia, usamos la *Leyenda Dorada* y si hay alguna cosa que no encaja, se dice: «esto no encaja», y no se plantea, si no encaja porque no se utilizó la *Leyenda Dorada* de Jacoppo de Vorágine sino otro texto cualquiera. Lo digo por alguno de

los temas que se ha proyectado aquí, no porque plantearan problemas especiales y específicos. El tema de la muerte de la Virgen no solamente procede de los Apócrifos y la *Leyenda Dorada,* sino que hay muchas otras fuentes referentes a la muerte y a la Asunción de la Virgen. Concretamente hay un trabajo de Teresa Vicens en este sentido; también el de Vázquez de Parga intentando explicar, a través de un texto mozárabe, la Puerta Preciosa del claustro de la Catedral de Pamplona. Creo que Vázquez de Parga tampoco estaba acertado, porque resolvía algunas escenas más que la *Leyenda Dorada,* pero tampoco lo explicaba todo con el texto mozárabe, aparte de otros problemas que se podrían presentar en relación a la utilización de un texto mozárabe en la época de la Portada Preciosa. En el caso de vidas de santos, en el trabajo de Josefina Planas que se publicará ahora, también se plantea esto: Otra de las santas, a las que, para explicar su vida se recurre siempre a la *Leyenda Dorada,* es Santa Bárbara. Sin embargo, hay una verdadera diversidad de narraciones referentes a ella, que cuentan muchos detalles reflejadas en imágenes que en ningún modo figuran en la *Leyenda Dorada.*

Entonces, tengo cierto temor de que estas pequeñas variantes que se han podido observar en algunas de las ocasiones no se deban tanto a que el artista inventó algo más, sino a que, a lo mejor, hay otra tradición distinta a la *Leyenda Dorada.*

Y, después, una pregunta, muy breve: no sé si entendí bien, en el Tríptico de San Millán, se ha aludido a la posibilidad de la existencia de una tabla central además de las dos como alas que se cerraran. No sé si es un poco excesivo, las alas son muy grandes y la tabla central tendría que ser inmensa.

Esteban, Juan Francisco. Agradezco las sugerencias. No, en eso estamos de acuerdo. No sólo existe la *Leyenda Dorada:* quería presentar unos ejemplos. Sólo que algunas cosas parece que puntualmente podrían obedecer a sugerencias de la *Leyenda Dorada.* En cuanto a la posible tabla central de San Millán del retablo, pudo no ser una tabla, pudo ser un retablo escultórico que se ha perdido. Y no son tan grandes tampoco. Pueden tener un metro cincuenta de ancho lo más.

Lavado, Pedro. Naturalmente los ejemplos son múltiples. El caso de King-Kong, que, naturalmente, es un mono, como incluso la visión un tanto parcial de ese texto, o esa imagen de Poe en «El fantasma de la calle de la Morgue», que es un ejemplo que utiliza un texto aparte, naturalmente es un poco para incidir en la imagen de ese ser peludo que está, hasta cierto punto, desprovisto de raciocinio, de todo sentido de equilibrio y de moralidad, por así decirlo, cosa que contradice al salvaje que vive en el campo, que trabaja ese campo, que vive en la selva; el hecho de que existe una relación entre el salvaje y la figura que llevan encima, esa especie de amaestramiento dentro de un tipo de amor cortés, o un tipo de relación caballeresca ya un tanto transformada, quiere indicarnos quizá unos vínculos, a mi modo de ver, como en el mundo de los humanistas aparece con esta especie de similitudes con los niños. Incluso podría tener otras explicaciones.

Hay, naturalmente, unos salvajes peludos y menos peludos, tarzanes, el famoso Mowgly, etc., todos estos que incluso nuestra cultura está resucitando hoy día, quizá porque estamos viviendo una serie temas similares o situaciones, pero también hay otros contraculturales que se me ha escapado plantearles: es el caso de Gaspar Hausser, el caso quizá del niño salvaje, esa reacción es también interesante, hay otra interpretación del mundo del barroco. Azcárate lo apunta un poquito, pero en el mundo del barroco la imagen del salvaje también tiene su ganancia, su implicación. Y en el teatro de Calderón o de Tirso, que recoge ese hombre, es totalmente diferente.

Temo que es muy amplio el tema, de muchos años; yo incluso lo empecé a recoger hace muchos años, cuando trabajaba con el Departamento de Azcárate y temo que en quince folios, que es lo que se concedía, no se puede; sería para escribir un artículo por lo menos tan extenso como el que escribió Azcárate o algo más. Y luego, aparte, explicarlo aquí en quince minutos y presentarlo con las imágenes es más trágico. Ruego que disculpen una vez más esa premura.

Pérez Higueras, Teresa. Voy a ser muy breve. Como acabas de hablar sobre la aparición de salvajes en el teatro de Calderón, creo que conocerás un trabajo que hizo una profesora de la Universidad de Zaragoza, Aurora Egido, sobre el tema de la aparición de salvajes, de la figura del salvaje, en el teatro del Siglo de Oro. Una pregunta muy rápida; me puedes aclarar, casi es anécdota, por qué el salvaje de S. Gregorio de Valladolid, que yo creo que es un

tenante de escudo, similar a los que han proyectado de la Catedral de Ávila, has dicho con sentido despectivo, que era un salvaje cristianizado.

———

Perdón, lo trae recogido el ponente en sus notas; lo que pasa es que no debe de recordarlo el artículo.

———

Pero además hay dos, en Valladolid, eh? Y además son cristianizados. () nos indica que en Valladolid hay un sistema incluso de influencia religiosa, porque no sólo es el salvaje o salvajes de San Gregorio o los que están en torno a ese (árbol) de la vida sino otros que a menudo se olvidan: los de la puerta de la Catedral, la puerta de la Sacristía. Pero bueno, que están en este aspecto lo cual me lleva a que cuando un salvaje aparece en esa forma, no aparece en sistemas funerarios que es otra cosa en la cual aparece, me lleva a plantear que va más allá el sistema de interno porque…

———

Entonces de acuerdo, porque yo pensaba en los de San Gregorio.

Y en tercer lugar me parece, rápido, si tienes referencia concreta de algunas apariciones de salvajes dentro de esa ambivalencia, incluso medieval, no? de salvaje como demonio, no como ser diabólico, sino digo yo uno muy curioso que creo recuerdo como uno de los más antiguos, que sería el capitel de la puerta del Pórtico de la Gloria, en las Tentaciones, vamos, una representación del demonio concreto, que sería el propio demonio, no? el que tienta a la figura de Cristo, aparece vestido de salvaje.

O sea, no sería ya simplemente el ser diabólico o salvaje sino el demonio en concreto. Y por otro lado, si conoces alguna representación del salvaje como figura angélica, o un ángel con figura de salvaje.

Lavado, Pedro. Como demonio he puesto un ejemplo, me parece que, creo recordar que son tres o cuatro los que recoge Debidur en su Bestiario, incluso pues, bueno, el de (Aulnay)… me parece que también está en (Suaves?) hay uno; hay varios. En el trabajo vienen recogidos, también muy apretados.

Ahora, como ángel, verdaderamente en estos momentos se me escapa; no sé, si aparece como, con sus alas de ángel o con altura otra… no, no me suena…

Pérez Higueras, Teresa. Yo conozco uno solo, por esto preguntaba aún más. Yo conozco una representación de salvaje provisto de alas, que hay alrededor del Trono de Dios.

Lavado, Pedro. ¿En dónde?

Pérez Higueras, Teresa. En una miniatura de hacia el año 1400. Pero vamos, quiero decir que es muy curioso, por esto te preguntaba si tenías representado alguno más.

Lavado, Pedro. No, no conozco ninguno más en estos momentos. Como demonio ya te digo, incluso lo he planteado. Eso sólo los romanistas podrán decirlo con certeza.

Pérez Higueras, Teresa. A mí me parece curioso el demonio como tal tema de las tentaciones. No sé si quizá el profesor Serafín Moralejo, también me lo pueda aclarar; porque yo en otras tentaciones de Cristo no he visto ningún salvaje, sino puede ser el Sátiro, pero no salvaje.

Lavado, Pedro. No sé, en teoría es otra exposición del Sátiro.

Yarza, Joaquín. Yo solamente quería decir que el demonio como ser peludo aparece, pero desde tiempos muy antiguos. En el Salterio Chludov, ya bizantino, como pequeño etíope peludo, o en el Libro de Kells aparece ya también con pelo. O sea, que no es un salvaje, es el demonio.

Moralejo, Serafín. Insistir en lo mismo. Es que, en ese momento, dudo que haya salvajes; más bien fue el salvaje el que tomó motivos del demonio. Hay otro demonio más en el Pórtico, también con escamas, y creo que es una variante de una forma de representar el pelo, pero quizá de un pasado clásico. Lo pensé al ver el de Tournai, según lo proyectaba Lavado, las armaduras de los dálmatas en la Columna Trajana, que van todos vestidos de escamas, de arriba para abajo. La Columna Trajana la veía en Roma todos los días y me imagino que haya podido salir, esa, pero ese demonio sin más no es el demonio salvaje, es el demonio.

Domínguez, Ana. Quería preguntar a Francisco Esteban. Pienso que el estudio que ha hecho, más que en un marco del análisis texto-imagen, que exigiría quizás un estudio de textos más próximos,

me parece muy adecuado para una primera aproximación histórico-artística, para poder identificar los temas, pero me parece que no es una reflexión sobre el texto y sobre la imagen, o sea que creo que de alguna manera no está mucho en el marco de este Congreso.

Esteban, Juan Francisco. Hombre, si efectivamente influye la Leyenda Dorada, está bastante próxima a San Bartolomé de Logroño, ya que San Bartolomé de Logroño tipológicamente es del último tercio del XIII y la Leyenda Dorada se escribe a mitad del XIII. En cuanto a texto e imagen creo que en las tablas de San Millán, pues el intento de fidelidad a Berceo es sumamente descriptivo. Yo he pensado que podía ser válido para este Congreso y la Mesa también.

De la Morena, Áurea. Son solamente una serie de puntualizaciones. Primero, que, según la Legislación, no hay Departamentos personales sino que hay Departamentos sobre unos temas: Departamento de Arte Medieval, Departamento de Arte Moderno, Departamento de Historia Contemporánea, no Departamentos de una persona.

Segundo, me parece que lo lógico, cuando se está planteando un tema, es hablar de los orígenes y hubiera sido muy interesante, respecto al tema del salvaje, como ya en cierta manera ha surgido aquí, hablando de los orígenes y rastrear a través del tiempo, podríamos decir dentro del mundo medieval y si queremos remontarnos al mundo clásico, como ha dicho muy bien el Profesor Moralejo, donde pueden aparecer hombres peludos. Y me ha parecido también muy curioso, y no se ha dicho, bueno, se ha estado hablando de cosas y los ejemplos que se han puesto han salido muchos del siglo XVI y en cambio, los salvajes de Ávila son una recreación, pudiéramos decirlo así, de fines del siglo XVIII.

Lavado, Pedro. Lo siento, y no quisiera herir susceptibilidades con lo de Departamento personal, naturalmente no hay nada en mi mente, nada de relaciones medievales en ese aspecto y relaciones personales. Perdonad, pero bueno, quizá un poco la costumbre del tiempo en el que yo también trabajé en el mismo Departamento, pero lo siento, es el Departamento de Arte Medieval, Árabe y Cristiano, además, único, ¿no?

En cuanto a los orígenes ya he dicho que no quería tratarlos. Creo que ya lo apuró Bernheimer; es un texto verdaderamente completísimo y es otra forma de interpretarlo.

Tampoco quería en modo alguno, hacer una cronología, podía haberlo intentado hacer, o relacionar unos antes o después. El poner ejemplos del XVI, del XVIII e incluso habrá visto que he puesto ejemplos del siglo XX, que había citado textualmente. Es quizá un poco debido a lo que quiero plantear, incluso sobre esa pervivencia; he dicho en el último de los apartados, la pervivencia de ese mito del salvaje que incluso adquiere otra simbología. Y sigo un poco insistiendo en lo que he ido planteando a lo largo de todo el coloquio, hay una cosa que es diferente en cuanto a las formas, formas que se copian, se repiten y ya saben que en el XVIII o en el XVI pueden copiarse temas o formas de un momento, con más o menos sentido que en el momento original, pero lo que sí es cierto es que hay unos símbolos que funcionan debido a una relación iconográfica textual, literaria, y hay otros símbolos que viven bajo una relación más claramente propia de la cultura, propia incluso del subconsciente, propia de otra serie de motivos.

Naturalmente, quizá lo de Ávila puede ser más desafortunado, pero es que tampoco tenía, incluso es más difícil fotografiarlas, o no tengo diapositivas, tengo fotos pero no diapositivas de los sepulcros de los Vaderrábano y el hecho es un poco el plantearlo, porque también están el Palacio de los Verdugo, etc.

SUBSECCIÓN CUARTA

Modelo y copia en el arte medieval peninsular

El hipotético pórtico de San Pelayo de Oviedo

GERMÁN A. RAMALLO ASENSIO

El monasterio de San Pelayo, de Oviedo, es en la actualidad una impresionante masa arquitectónica levantada desde mediados del siglo XVII hasta los principios del XVIII, como un templo adyacente construido en los años finales del siglo XVI.

Sus dimensiones y riqueza de construcción dan buena idea del protagonismo que el cenobio tiene y siempre ha tenido en la realidad asturiana, de tal forma que puede considerarse, muy justamente, como el más importante monasterio de mujeres de toda la región.

La fecha de su fundación se encuentra empañada por noticias legendarias de no muy segura credibilidad, que lo hacen depender directamente del Rey Casto, quien lo fundaría para hacer profesar allí a su hermana Jimena, y por ello de la primera mitad del siglo IX. Estos datos han sido varias veces puestos en tela de juicio y otras defendidos fervientemente, pero pensamos que el tema ya ha quedado suficientemente esclarecido por el medievalista Fernández Conde [1], que con argumentos convincentes, sitúa el arranque de la vida monástica en San Pelayo —primero San Juan Bautista— en el último cuarto del siglo X. Para entonces estaba presidido por Teresa Ansúrez, ya viuda de Sancho el Gordo, y con tan ilustre dama daría comienzo su escalada ascendente entre el resto de los monasterios asturianos.

De estos años remotos, si bien quedan, como decimos, noticias documentales, hasta hace cincuenta años no existía ningún vestigio material que las fundamentase, pero después del gran deterioro que sufrió la iglesia en los sucesos del 34, y tras unas rápidas excavaciones efectuadas por Juan Vallaure y Federico Somolinos, apareció en el centro del templo una cripta de pequeñas dimensiones (3,30 x 1,95 m.), rodeada por el exterior de contrafuertes, y por un banco corrido de 15 cm. de saliente por el interior. Este vestigio tienen todos los ingredientes para situarlo aún en tiempos prerrománicos, pero la verdad es que al no existir en él motivos decorativos, tan útiles siempre para esclarecer cronología, poco sirve para precisar una fecha más o menos exacta dentro del espacio de tiempo comprendido entre los años 800 a 950. Asimismo, estos mismos estudiosos quisieron reconocer muros prerrománicos en la cara interior del actual que cierra el lado de la epístola, y poco más o menos hacia su segundo tramo, y también se descubrió muy cerca de ellos, aunque por su cara externa, un arco de medio punto (desconocemos fotografía o dibujo de él) que ellos interpretaron como un paso a una hipotética sala capitular.

Estos descubrimientos vinieron a enriquecerse con los que tuvieron lugar durante los años de definitiva restauración del templo (consagrado solemnemente en 1954), y que consistieron en otro arco de medio punto muy peraltado (0,95 m. de luz x 1,35 de altura) y en hilera con el primero dos más, de medio punto doblados con luz de 1,32 m. y 1,57 m. respectivamente. El primero de ellos nos

[1] FERNÁNDEZ CONDE, F. J.: *Orígenes del Monasterio de San Pelayo,* «Semana de Historia de monacato-Astur-Leonés», págs. 99 a 127, Monasterio de San Pelayo, Oviedo, 1982.

vuelve a hablar de una estética prerrománica, con sus esbeltísimas proporciones y las irregulares dovelas que van formando su rosca, pero los dos restantes se acogen claramente a un momento constructivo y estético posterior pues como decimos son arcos doblados de dovelas bien talladas y con afán de regularidad, que descansan sobre pilares compuestos por semicolumnas con sus basas y capiteles correspondientes.

Su ubicación también está en dependencia con la iglesia actual, ya que el de estética prerrománica queda semienglobado en el muro del evangelio, de tal forma que los tres quedan en línea perpendicular a ella, a la altura poco más o menos de la mitad de su longitud actual. A este lugar se le llama en el monasterio «el claustrillo», y es la zona más próxima al monasterio de San Vicente y la Catedral, así como donde se encuentran los sepulcros de las primeras abadesas, aquellas damas ilustres de la Corte leonesa [2].

Así pues, contamos con unos restos prerrománicos dispersos, aunque en relación directa con el actual templo, y los dos arcos claramente románicos, aunque eso sí, de estilo y realización muy primitivos. Además de esto hay también algunos fragmentos aislados que se han ido encontrando en las sucesivas obras, hoy colocados en distintos lugares del monasterio, pero también relacionables con lo ya expuesto, como se verá más adelante.

Los restos prerrománicos, como se dijo atrás, no son demasiado elocuentes para una datación precisa, pero de todas formas podemos pensar que esa misma ausencia de decoración y el excesivo peralte del arco de «el claustrillo», nos estén llevando a unos últimos momentos del siglo X, fecha que también coincidiría con la esquematización de motivos «clásicos» prerrománicos que vemos en los fragmentos arquitectónicos que hay repartidos por el monasterio y en las basas de las columnas de los arcos románicos. Esa fecha puede muy bien congeniar con los últimos años del siglo X que el citado Fernández Conde apuntara para el nacimiento de la vida monástica en este lugar, y asimismo con los momentos de mandato de D.ª Teresa Ansúrez.

Más complicado resulta hallar la explicación de los arcos románicos, verdadero tema de esta comunicación, y sin embargo nos parecen del máximo interés, pues en ellos se congenian a la perfección el final de ese esplendoroso mundo asturiano y el comienzo del románico leonés que estaba llamado a dar como fruto temprano el panteón de la colegiata de San Isidoro.

Para aclarar el tema contamos con un precioso documento publicado recientemente [3], en el que se nos habla del viaje que en 1053 hizo a Oviedo el rey Fernando I, acompañado de su familia y toda la Corte, con el fin de asistir al traslado solemne de los restos de San Pelayo que habían sido traídos desde León en el año 987, temiendo la profanación de los infieles del Sur.

En este documento se habla claramente de que se hicieron obras en el monasterio a fin de que el pequeño mártir fuese depositado en el digno lugar que le correspondía, y más aún, se señala el lugar de cementerio, y no otro, para que el santo niño repose: «…ut in melius restauraremus ipsius cimiterium, ubi ipsum corpusculum martiris sanctissimi requiescit…».

Así pues parece quedar claro que previamente a la visita del Rey, se había construido un «cementerio» para albergar al Santo y seguramente también, los cuerpos de la nobleza que allí había terminado sus días, y con ello, esta visita sirve de reconocimiento al mártir de tanta devoción en tierras castellanas y leonesas, a la primitiva sede de la Monarquía, y a los personajes de la corte allí enterrados; todo esto se hace más necesario si pensamos que Fernando I es un navarro trasvasado a Castilla y León.

Las obras citadas en el documento se han de pensar de envergadura, sólidas, y modernas, y esto por variadas razones. Por una parte el rey no querría quedar muy mal parado en la comparación con su antepasado en el trono Sancho el Gordo, que

[2] No sólo es la reina Teresa Ansúrez la que se traslada a este cenobio cuando cae en desgracia, sino que también puede probarse la estancia de D.ª Velasquita, primera mujer de Bermudo II, la de la Infanta Teresa, hija del mismo rey, que se recogió aquí después de la muerte de Almanzor de quien había sido favorita y esposa, y otras varias que quedan demostradas en el artículo citado en la nota núm. 1 y en el de Viiñayo, Antonio, *Reinas e Infantas de León, abadesas y monjas del monasterio de San Pelayo y San Isidoro,* «Semana del Monacato…», págs. 123 a 136.

[3] Fernández Conde, F. J.; Torrente, I.; de la Noval, G., *El monasterio de San Pelayo de Oviedo. Historia y Fuentes,* Vol. I, núm. 3, págs. 23-25, Oviedo, 1978.

había hecho construir un monasterio en León para recibir allí las reliquias del Santo, por otra, su mujer Sancha, que luego tanto empeño iba a tener en reedificar la iglesia del monasterio de la misma advocación en León (hoy San Isidoro) y en hacer el panteón, quizá se vio motivada por la obra ovetense y aún quiso superarla, y por último, no hemos de olvidar la devoción al Santo y el carácter del monasterio, dignificado por tanta nobleza.

Por ello, considerando todas las razones expuesta me atrevo a relacionarlas con los restos románicos de que tratamos, pensando que sólo son un fragmento del total, y aun así muy alterado por la necesidad de englobarlos en el grueso muro barroco que les escondía.

La hipótesis que propongo es que se trata de una de las caras abiertas de un pórtico con carácter de panteón, que se adosó al muro lateral sur del templo por medio del simple pórtico prerrománico que existiría ya en la vieja iglesia.

Ésta sería de tres elevadas y estrechas naves, siguiendo la norma de todas las construidas en la segunda mitad del siglo X, orientada en dirección este-oeste, con un pórtico poco profundo en su lado meridional, quizá tan sólo resguardando una puerta de entrada como en Santa María del Naranco.

El arco peraltado que está adosado a la iglesia y unido a los dos románicos, podía ser un vestigio de ese pórtico lateral, pues aunque ahora esté ligado a los otros dos se nota diferencia en su realización así como el engarce forzado con los otros; además no podemos hallar una explicación a su existencia, ni justificación a su realización coetánea, ya que su clave está a 72 cm. de altura de la del colateral, impidiendo así un sistema de cubrición nivelado. Por otra parte su cara externa (llamamos así a la que da a «el claustrillo») parece conservar los materiales prerrománicos de que hemos hablado, mientras que la interna está retocada con sillares más grandes y homogéneos (figs. 2 y 3).

Los otros dos arcos están muy cuidadosamente realizados y descansan sobre semicolumnas adosadas al grueso pilar de separación, que según indican las huellas aún visibles tenía también semicolumnas en sus frentes. Son de fuste hecho a base de tambores, tienen basa de clara tradición prerrománica (cercanas al período ramirense, aunque de decoración más abstracta y sumaria) (fig. 4), y capiteles que representan, en el arco más cercano al peraltado, piñas entre una red de rombos, y en el otro, la figura de un toro, a la izquierda, y un hombre con túnica y los brazos extendidos hacia delante, a la derecha (fig. 5 a 7). Hay aún otro capitel coronando una semicolumna que recoge falsamente la caída derecha del arco peraltado, que está decorado con un motivo singular, recordando figuras de árboles esquematizados con apariencia de flor de lis (fig. 8).

Esta combinación de motivos del primer románico (piñas en la red de rombos que también encontramos en el panteón de San Isidoro), del románico formado (hombre y toro) y del último prerrománico, es otra de las bases que nos hace pensar en una fecha temprana y relacionar la obra con ese año 1053 del que ya hemos hablado.

Insistiendo aún más en los capiteles hemos de decir que, desgraciadamente han sido picados en gran parte de su superficie, para incrustar unas puertas que se colocaron en los vanos dejados por los arcos, por allá cuando se hizo el muro barroco. Esto es doblemente lamentable en el caso de los correspondientes al toro, que ha quedado sin cabeza y sin posibilidad de conocerse los motivos que le acompañaban, y el del hombre con túnica que tiene picado el lugar al que dirigía sus manos. Pese a esto, por la túnica y actitud, quizá representara a Abraham con Isaac, o con el cordero, tema tan frecuente en nuestro románico.

Retomando de nuevo la idea del pórtico-panteón que intuimos aquí, hay que pensar que fue un proyecto truncado, y que nunca llegaría a conseguir el aspecto del de San Isidoro de León, en primer lugar por las dimensiones, más pequeñas en Oviedo (el ancho de los dos arcos, incluyendo sus pilares de sustentación, es de 6,35 m.), y en segundo porque pensamos que no llegaría a estar cubierto con bóveda.

Para demostrar lo primero tenemos la esquina perfectamente tallada en que termina el pilar del segundo arco (llamamos primero al que está junto al peraltado). Y para lo segundo, que pese a quedar aún una columna adosada al frente y la huella de otra, columnas destinadas a recoger los arcos perpendiculares necesarios para formar los tramos a cubrir, no se ve huella alguna que indique la existencia de esos arcos; por el contrario, los sillares aparecen tallados con todo primor (figs. 1 y 9). Así pues, pensamos que pese a que el proyecto era ambicioso, evidente en los recios pilares compuestos, la realización

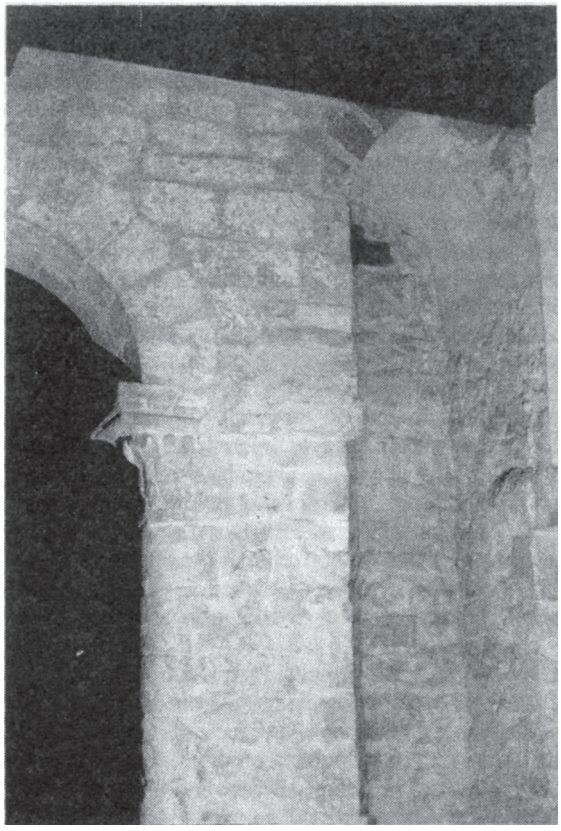
se vio entorpecida por cualquier motivo (quizá dificultad de engranaje con el pórtico prerrománico) y no se pudo terminar en toda su perfección.

Ahora bien, estos restos que estamos viendo ahora, como ya he dicho, son parte de un todo mayor que existía y que fue demolido, o quién sabe si englobado por otros muros anchísimos que continúan en línea con ellos y vienen perpendicularmente. Y para decir esto no sólo me baso en la hipótesis, sino en los fragmentos que, procedentes de obras y excavaciones se encuentran dispersos por el monasterio. Así, hay un capitel de las mismas medidas que los que se conservan «in situ», y sólo con dos caras talladas, que reproduce en su esquina idéntico motivo que el de las piñas entre rombos, y que asimismo tiene surcada su superficie de trazado de rombos, aunque en su interior no haya piñas, sino a modo de huellas (fig. 10). Con él nos encontramos de nuevo la solución de compromiso entre el mundo prerrománico y románico, como en tantos otros detalles de lo estudiado. Otro fragmento aislado es justamente una esquina de capitel que también reproduce exactamente el tema de la esquina de los de las piñas. Y por último, una basa de aproximadamente las dimensiones vistas en las de los arcos, decorada con arquillos, a semejanza de las bases de San Miguel de Lillo (figs. 11 y 12).

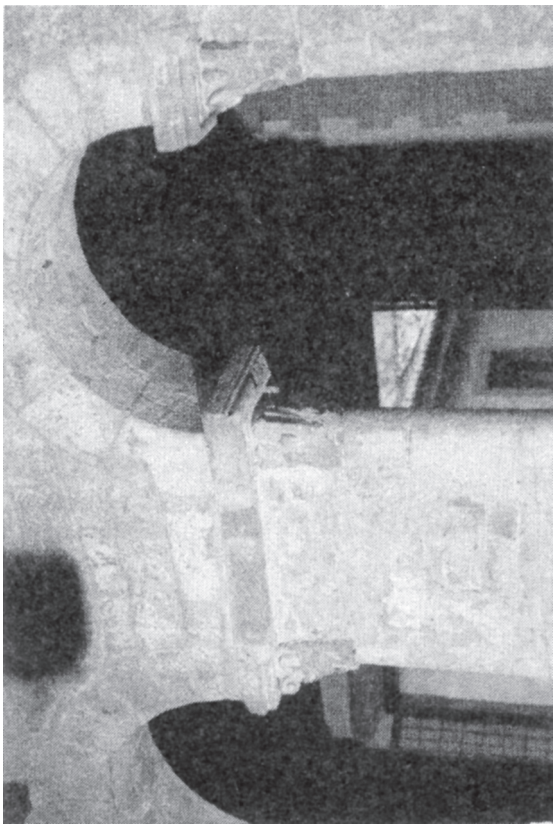
En todo a que nos referimos pudo haber sido una estructura cuadrada de un par de arcos por frente, tal y como los que ahora se ven, dividido en dos crujías por una columna central, o bien, rectangular con dos en los lados laterales y tres o más en el frontal, pero esto ya son conjeturas sin mayor fundamento, y conviene no entrar en ello sin más datos a manejar (fig. 13).

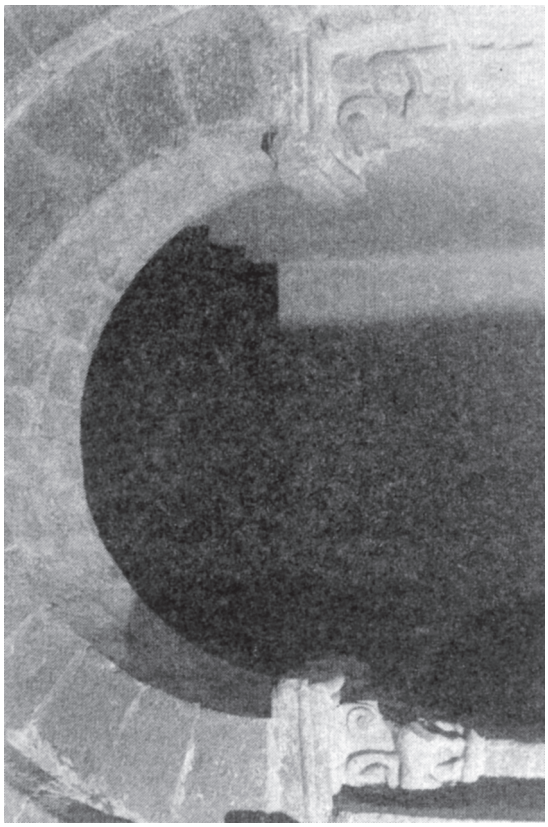
El hecho es que parece demostrable que aquí hubo un «a modo de pórtico-panteón», que pudo haber sido realizado alrededor de 1053, subvencionado e inaugurado por el rey Fernando I y D.ª Sancha, su mujer, destinado a recoger el cuerpo de un Santo y los de la nobleza consagrada a Dios. Las concomitancias causales con San Isidoro de León son constatables (recordemos que la reina trae el cuerpo de San Isidoro y el de San Vicente —se habían quedado sin Santos—), el paralelismo estilístico de los pocos restos que quedan en Oviedo con la magna obra de León no se hace demasiado forzado, y para terminar, en Asturias existía desde muy antiguo la tradición de los pórticos funerarios de las iglesias (Santa María y Santianes de Pravia), y existe además ese oscuro pero atrayente tema del pórtico de la colegiata de Teverga, anterior a ese 1069 en que se consagra el templo.

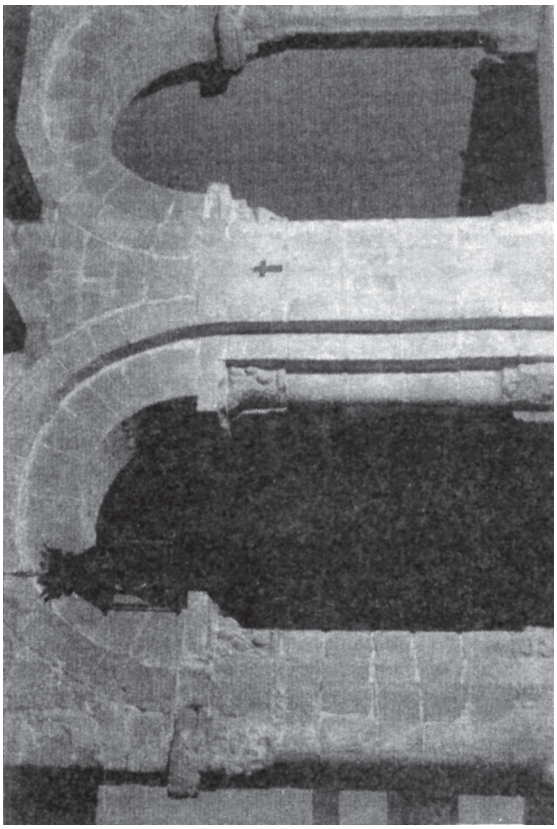
Germán A. Ramallo Asensio
Universidad de Oviedo

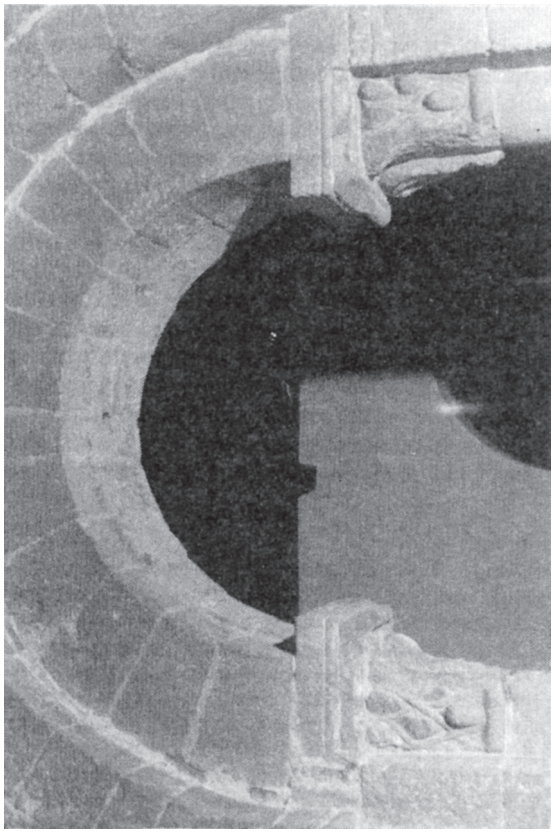


Figs. 1 a 4. Pórtico de San Pelayo de Perazancas (Oviedo). Interior. Detalle capiteles y base.









Figs. 5 a 8. Pórtico de San Pelayo de Perazancas (Oviedo). Interior.

Modelo y copia como criterio para la determinación de campañas constructivas: el caso de Santa María de Cambre

M.ª Margarita Vila da Vila

A la iglesia de Santa María de Cambre se le ha conferido un destacado papel en la historia del arte medieval hispano, en parte merecido, debido a su excepcional cabecera, y en parte también exorbitado, como cuando se ha querido ver en ella un precedente de la catedral de Toledo o una obra personal del Maestro Mateo (Lám. I).

Mi impresión es que tales apreciaciones reposan en consideraciones erróneas, tanto acerca de la filiación arquitectónica y cronología del edificio, como sobre su autor y la sucesión de sus campañas constructivas [1].

Un análisis minucioso de su arquitectura y decoración escultórica me ha llevado a distinguir la labor de tres talleres a lo largo de otras tantas campañas. En la primera, que debió comenzarse a mediados del siglo XII y que abarca los tres primeros tramos del cuerpo de la iglesia, los capiteles imitan modelos bien conocidos de las naves de la catedral de Santiago [2]. La segunda campaña, que pudo haberse iniciado hacia el 1182, fue obra de un taller que tan sólo trabajó en las cinco capillas absidales, dirigido por un arquitecto innovador y conocedor de las soluciones adoptadas por el Maestro Mateo en la Cripta del Pórtico de la Gloria. La tercera campaña, concluida a finales del siglo XII o, a lo sumo, en los primeros años del XIII, fue llevada a cabo por un taller foráneo, conocedor del románico del Berry, del Poitou y del Valle del Loira, a las órdenes de un maestro experimentado en la arquitectura del Centro-Oeste francés y fiel todavía a la tradición románica. Los escultores de esta última campaña tallaron los capiteles y otros elementos decorativos de la girola, de la capilla ma-

[1] Me he ocupado de los problemas que plantea la construcción de la iglesia en un extenso artículo titulado *Las campañas constructivas de la iglesia románica de Santa María de Cambre,* el cual aparecerá próximamente en «Cuadernos de Estudios Gallegos». Dicho artículo resume varios capítulos de mi memoria de Licenciatura *Arquitectura y escultura románica en la iglesia de Santa María de Cambre,* realizada bajo la dirección del Prof. Dr. Serafín Moralejo durante el curso 1982-83. Una obra de conjunto con los diversos apartados de esta tesis, será publicada en breve por la Excma. Diputación de La Coruña, con el título de *La iglesia románica de Santa María de Cambre.* En la revista «Brigantium» (1983) del Museo Arqueológico de La Coruña he publicado un artículo sobre una interesante pieza de importación que se conserva en esta iglesia: *La llamada «Hidria de Caná» se Santa María de Cambre: Un testimonio del románico de Tierra Santa en Galicia.* Debido a las sugestivas consideraciones que se desprenden de su llegada a Cambre, su estudio también corrobora la cronología propuesta para el desarrollo de las obras.

[2] Como se desprende de la bibliografía específica que aporto en la nota anterior, he de dar como establecida la periodización de las campañas constructivas del templo. No es objeto de este artículo insistir sobre ese aspecto. En estas notas, me limitaré a señalar algunas láminas y obras que permiten comprender mejor, tanto las relaciones estilísticas que establezco entre los distintos capiteles, como el destacado papel que un «original» y su «copia» desempeñan en el análisis de las etapas constructivas de un monumento. Los capiteles de la catedral de Santiago a los que aludo pueden verse en G. Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle,* París, 1938, Lám. LXXXII, LXXXIII y LXXXIV, y en M. Gómez Moreno, *El arte románico español,* Madrid, 1934, Lám. CLXXII, 1 y 5; una vista de las naves de Cambre aparece en la Lám. 160 de M. Chamoso, *Galice Romane,* La-Pierre-qui-Vire, 1973.

yor y del cuarto tramo de las naves, además de dejar su huella en el tornalluvias de la fachada [3].

Son, precisamente, los capiteles del cuarto tramo los que proporcionan el principal argumento en favor de esta sucesión un tanto anómala de campañas. Tales capiteles, aún revelando una aparente continuidad con los de la primera etapa, poseen una ornamentación y un modelado que obliga a vincularlos con los situados en la capilla mayor y en el deambulatorio, pese a la mayor distancia física que de ellos los separa [4].

En particular, deseo llamar la atención sobre uno de ellos situado en el pilar NW, del crucero (Fig. 1). A simple vista, resulta muy semejante a algunos de la primera campaña que siguen bastante fielmente los tipos desarrollados en la catedral compostelana: En su estructura se privilegian las zonas angulares, tallando en ellas grandes hojas de helecho rematadas en volutas o en pomas, y su decoración se enriquece, tanto en nervios como en foliolos, con guarniciones de perlas; el centro de la esta se acentúa con volutas acaracoladas o con toscas figuras zoomórficas, y su collarino, en muchos casos, es sogueado (Fig. 2).

El capitel del cuarto tramo al que aludo pretende, sin duda, «copiar» la estructura y los motivos ornamentales de los anteriores, pero no es menos evidente que ha sido tallado por otro operario y durante otra campaña: Sus foliolos tienen un aspecto mórbido y parecen hundirse bajo la presión del punzón con que se labraron los orificios que los decoran; las hojas de helecho muestran, además, un contorno diferente, más redondeado.

Tales detalles, junto con las molduras de su cimacio y la afinidad decorativa que mantiene con los restantes capiteles del cuarto tramo, son los que demuestran que también él es obra del taller que decoró la capilla mayor y la girola (Figs. 3 y 4) [5].

De todo lo dicho se desprende una conclusión general de orden metodológico, como es la del rigor analítico que exige la caracterización de manos o talleres antes de proceder a distinguir etapas o campañas en un edificio [6]. Tales distinciones nunca han de basarse exclusivamente en semejanzas globales, que, por «mayoritarias» que parezcan, pueden resultar superficiales. Ello, unido al apriorismo con que suele darse por sentada una progresión continua y lineal en las etapas constructivas, ha llevado a una visión, a mi juicio errónea de la historia y significación de este edificio. Por paradójico que parezca, en Cambre las obras se concluyeron *«in medias res»,* en el cuarto tramo de las naves, después de haberse alzado la girola, la capilla mayor y el crucero. El arquitecto de esta última campaña hubo de renunciar a las formas protogóticas ya experimentadas en los absidiolos, en un deseo, probablemente, de enlazarlas homogéneamente con el estilo desarrollado en la primera campaña: Introduce así un tercer estilo, innovador por la ornamentación que implanta, pero estructuralmente respetuoso con la vieja y la nueva fábrica.

El análisis de los capiteles del cuarto tramo permite también explicar mejor la presencia de la inscripción «MICAHEL PETRI ME FECIT» en el pilar SW, del crucero. Pienso que esta firma puede

[3] Con respecto al desbastado y estructura de estos capiteles, y para los paralelos que muestran con la escultura del Centro-Oeste francés, véase E. VERGNOLLE, *Les chapiteaux de La Berthenoux et le chantier de Saint-Benoît-sur-Loire,* «Gazette des Beaux-Arts», LXXX (1979), págs. 249-259; D. JELABERT, *La Flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France.* París, 1975, Láms. 40-B (Saint-Hilaire-de-Poitiers), 41-C (Fontevrault), 42-B (Villesalem), 42-C (Charroux), 45 B-C (Saint-Benoît-sur-Loire), 46-A y 47 (La Berthenoux), en relación con el corte del ábaco, y las Láms. 45-A (Saint-Benoît-sur Loire), 46-A (La Berthenoux) y 47-A (Neuvy-Saint-Sépulchre) y las págs. 280-284, por lo que se refiere al capitel «berichon»; J. FAVIÈRE, *Berry Roman.* La Pierre-qui-Vire, 1970, Láms. 21-23, 50-52, 55, 56 y las págs. 17-19.

[4] En mi artículo *Las campañas constructivas…,* compárese el capitel de la Fig. 1 (1.ª camp.) con el de la Fig. 10 (4.º tramo, 3.ª camp.), el de la Fig. 9 (4.º tramo, 3.ª camp.) con los de las Figs. 2 (1.ª camp.) y 5 (girola, 3.ª camp.), y el de la Fig. 7 (capilla mayor, 3.ª camp.) con el de la Fig. 8, procedente de Airvault.

[5] En M.ª M. VILA DA VILA, *La iglesia románica…,* compárese el capitel de la Fig. 7.ª (colateral N., 4.º tramo) con el de la Fig. 5 (girola), ambos de la 3.ª campaña. Como puede observarse, los dos poseen el mismo desbastado y estructura, y la decoración y modelado de sus hojas es análogo. Cfr. también los capiteles de las Figs. 1, 3 y 4 de este artículo —todos de la misma campaña— entre sí y con los antes indicados, y obsérvese cómo las peculiaridades que definen su ornamentación y modelado no aparecen en la Fig. 2 (1.ª camp.), pese a la aparente semejanza que existe entre este capitel y el de la Fig. 1.

[6] Para el estudio de los capiteles, he seguido la rigurosa metodología que Eliane VERGNOLLE, *op. cit.,* propugna, analizando el desbastado, estructura y decoración de cada una de las piezas. Del rigor analítico con que debe abordarse todo estudio de talleres o campañas, es buen ejemplo el artículo del Prof. S. MORALEJO «Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant», en las págs. 91-116 de K. CONANT, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela,* Santiago, 1983 (en versión trilingüe).

referirse a un maestro de la última campaña, y que su presencia allí no indica el final de la primera campaña constructiva —como han sugerido algunos—, sino el de toda la fábrica[7]. El irregular ensamblaje de los sillares en los muros de dicho tramo me reafirma en la suposición de que fue en este lugar donde se unieron las partes extremas del edificio, realizadas en distintas etapas.

Trascendiendo ya la anécdota concreta de Cambre, creo que hay que abogar por un análisis que valore más las diferencias y su jerarquía, que las semejanzas, por espectaculares que sean. La semejanza en relación a un modelo puede ser más, algunas veces, signo de respeto a una tradición, de búsqueda de armonía dentro de un mismo edificio, que el indicio seguro de una comunidad de mano o de taller. Es relativamente fácil copiar superficialmente modelos o pautas generales de una generación anterior, pero más difícil es plasmar con fidelidad la rutina decorativa y de detalle de tales modelos. En definitiva, lo imposible es prescindir del propio estilo, del modo de hacer personal que se posee, cuando lo que se pretende es, simplemente, no desentonar con un precedente.

M. Margarita Vila de Vila
Universidad de Santiago de Compostela

[7] Con respecto a la relación que se ha querido establecer entre este *Michael Petri* (Lám. 162 de *Galice Romane*) y la fecha —ERA ICCXXXII— grabada en un capitel del que se ignora la procedencia exacta, remito, como en todo lo anterior, a M.ª M. VILA DA VILA, en *Las campañas constructivas…* y en *La iglesia románica… de Cambre,* Fig. 34 (capitel).

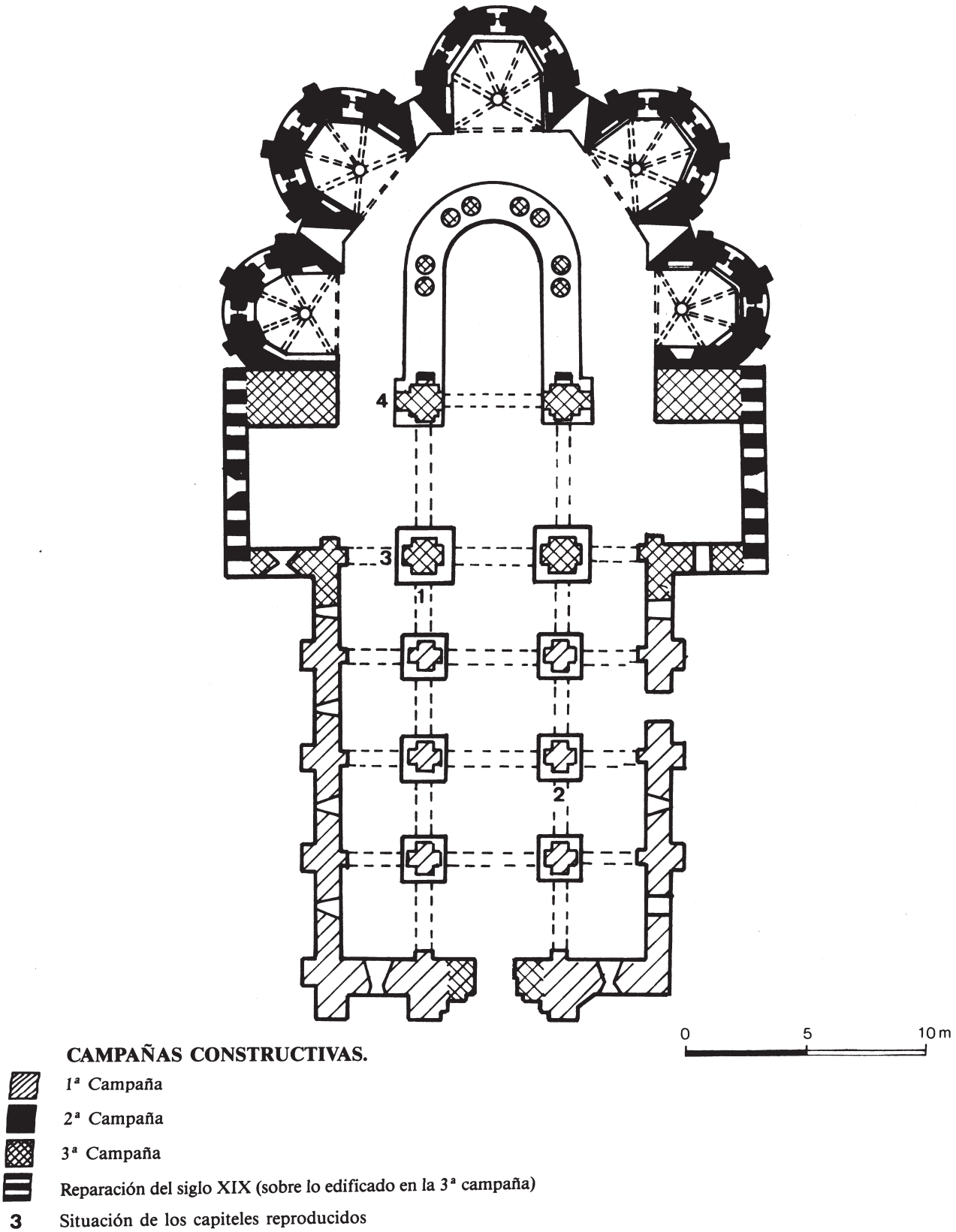


Fig. 1. Planta: Sta. María de Cambre.

Fig. 2. Capitel del pilar NO del Crucero (4.º tramo).

Fig. 3. Capitel del pilar S del 2.º tramo.

Fig. 4. Capitel del pilar NO del crucero (4.º tramo).

Fig. 5. Capitel del pilar NE del crucero (capilla mayor).

Los tímpanos de Jaca y Santa Cruz de La Serós, una pretendida relación modelo-copia

DULCE OCÓN ALONSO Y PALOMA RODRÍGUEZ ESCUDERO

Una cuestión a menudo suscitada entre los especialistas es la anterioridad o posteridad del tímpano de Santa Cruz de La Serós con respecto al occidental de la catedral de Jaca. La opinión más extendida es la de que en Santa Cruz de La Serós se repiten con cierta torpeza y mala comprensión de su mensaje las imágenes de Jaca [1]. Existe, sin embargo, otra corriente encabezada por Gaillard y Focillon, que defiende la anterioridad de La Serós o cuando menos su independencia respecto a Jaca [2].

El estado actual de la cronología de ambas obras poco puede aportar para resolver el enigma. Se desconoce la fecha de inicio de las obras de La Serós, así como la de su consagración. El único dato cierto es una donación de la infanta Doña Sancha correspondiente al año 1095, «ad opus ecclesiae», término que aporta pocas precisiones sobre la situación de los trabajos [3]. En cuanto a Jaca, tras las impugnaciones de los documentos en que tradicionalmente se apoyaba su cronología, parece que lo principal de los trabajos debió realizarse en el período entre 1077 y 1098 [4].

El tímpano de Santa María de La Serós plantea, por su parte, una serie de interrogantes que desvinculan su realización respecto de la cronología que pudiera ser establecida de modo general para el edificio. Como han observado otros autores, la pieza en la cual se hallan talladas las figuras presenta peculiares irregularidades y no menos peculiar fórmula de encaje [5].

El bloque posee en su parte superior un recorte de cinco segmentos que forman dos crestas y una

[1] WHITEHILL, W. M.: *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century,* Oxford, 1941, págs. 256-257. DEL ARCO, R., *Catálogo Monumental de Huesca,* Madrid, 1942, pág. 373. GUDIOL, A. y GAYA NUÑO, J. A., *Arquitectura Románica* («Ars Hispaniae»), Madrid, 1948, pág. 135. CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *Aragón,* Madrid, 1979 (Zodiaque, 1971), pág. 207. SIMÓN, D., *«L'art roman source de l'art roman»,* «Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa», 11 (1980), pág. 258.

[2] GAILLARD, G.: *Notes sur les tympans aragonais,* «Etudes d'art roman», París, 1972 (Bulletin Hispanique, 1928), págs. 233 y 235. FOCILLON, H., *L'art des sculpteurs romans,* París, 1931, pág. 159. SENÉ, A., *Quelques remarques sur les tympans romans à chrisme en Aragon et en Navarre,* «Melanges René Crozet» Poitiers, 1966, tomo I, pág. 374. Este autor se limita a afirmar la independencia de La Serós respecto a Jaca, insinuando la posibilidad de que se trate de un reempleo.

[3] UBIETO ARTETA, A.: *«L'art roman en Aragon au XI^e siècle»,* «L'information d'histoire de l'art», 1964, pág. 160. Canellas y San Vicente esgrimen el testimonio de un documento najerense de 1097, para situar en ese momento las obras a la altura de la cabecera. DURÁN GUDIOL, A., *La iglesia en Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I,* Roma, 1962, pág. 17, opina que la fundación del monasterio se realizaría entre 1074 y 1080 por la infanta Doña Sancha, hija de Ramiro I.

[4] UBIETO ARTETA, A.: *La catedral románica de Jaca, problemas de cronología,* «Pirineos» (1961-62), págs. 125-137, especialmente pág. 137 (conclusiones). Del mismo autor: *El románico de la catedral jaquesa y su cronología,* «Príncipe de Viana», XXV (1964), págs. 187-195. Pese a las impugnaciones de Ubieto, algunos autores opinan que la falsedad de los documentos no implica la invalidez de las noticias sobre el estado de las obras de la catedral. Véase CANELLAS y SAN VICENTE, *op. cit.,* pág. 121.

[5] DEL ARCO, R.: *op. cit.,* pág. 373, SAN VICENTE, *op. cit.,* pág. 207, SENÉ, A., *op. cit.,* pág. 374, GAILLARD, G., *op. cit.,* pág. 236.

meseta central. Las crestas parecen exprofeso cortadas para ajustar con las dovelas inferiores del arco que completa el cerramiento del vano. No así la parte superior del relieve, que debiera haberse recortado en forma curva, en vez de recta, para ajustar con la misma precisión con las dovelas restantes. El espacio sobrante se rellena con argamasa en solución poco afortunada [6].

Todo parece indicar que la ubicación de la pieza se llevó a cabo con posterioridad a la finalización de la portada. Ésta debió planearse sin tímpano y por alguna razón se decidió a posteriori incluir el relieve esculpido, teniendo que suprimir las dovelas inferiores del arco para ello.

La estilística comparada se muestra como el mejor medio de que disponemos para situar el tímpano de La Serós en su tiempo. Los leones que flanquean el crismón corresponden al mismo repertorio animalístico de Fromista y Jaca. Los cuerpos voluminosos, las patas de garras poderosas y sobresalientes, las cabezas redondeadas con pronunciadas fauces, y sobre todo las colas, en elegante arabesco alrededor del cuerpo, rematadas en hisopo de forma lanceolada, no ocultan su parentesco con los leones de los capiteles de Fromista o con los de los capiteles del interior de la catedral jaquesa.

No hay razón para pensar que el artista de La Serós no sea contemporáneo del taller de Jaca. Las fechas estimadas como más probables para la cronología del estilo jaqués —en el marco que va desde antes de 1094 a 1105— pudieran ser igualmente válidas para el tímpano de Santa María [7]. Con posterioridad a 1105, en Jaca se aprecia un cambio de taller, con las realizaciones del claustro y sus dependencias, y aún más tarde, en la segunda década del siglo XII, tanto en Jaca como en Santa Cruz de La Serós aparecerá la mano de un escultor conocido como Maestro del sarcófago de Doña Sancha [8]. Los nuevos grupos aportan un estilo diferente y un repertorio de motivos diferenciado del primer taller jaqués.

Los leones del maestro del tímpano de Jaca, aunque arrancan de la misma tradición que los de Santa Cruz de La Serós, pertenecen a un tipo evolucionado. Admitiendo que las obras de la catedral fueran en su mayor parte anteriores a las esculturas de La Serós, puede pensarse que el tímpano de San Pedro de Jaca fuera una de las últimas obras en realizarse, correspondiendo a una fase tardía del estilo. Los leones de Jaca con sus cuerpos más ágiles y delgados, sus cabezas mejor estudiadas, incluso si los comparamos con figuraciones del mismo género dentro de la catedral, no derivan sólo de unas mejores facultades animalísticas por parte del artista del tímpano, son el producto de una depuración del estilo. Ello se hace aún más patente en las transformaciones sufridas por la figura del animal para acoplarse al espacio, siguiendo una mecánica que anuncia la madurez de la escultura monumental románica en lo que a los tímpanos se refiere. El cuerpo de las bestias se alarga siguiendo la planificación geométrica del espacio, las colas se acoplan al arco del hemiciclo, así como la pata más retrasada. Ya no son los leones transplantados de los capiteles, como los de La Serós, son figuras pensadas para el lugar que ocupan. Su esquema se repite en una metopa del tejaroz del ábside sur, demostrando su idoneidad para adaptarse a ritmos geométricos diversos en seguimiento de la ley del marco.

Si el artista de La Serós hubiera visto los leones de Jaca, es indudable que hubiera comprendido la superioridad de este esquema con respecto al de los

[6] Es esta la razón por la cual se ha pensado en un posible reempleo. SENÉ, A., *op. cit.,* pág. 374.

[7] La cronología entre 1094 y 1105 se deriva de los trabajos de SERAFÍN MORALEJO, *«Sobre la formación del estilo escultórico de Fromista y Jaca»,* «Actas del Congreso de Granada (1973)», Granada, 1976, T. I, págs. 427-434. Del mismo autor: *La sculpture romane de la cathédrale de Jaca: Etat «des questions»,* «Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa», 10 (1979), págs. 79-106, especialmente pág. 85 (conclusiones). En el transcurso de las sesiones del congreso del C.E.H.A. el profesor Moralejo tuvo la amabilidad de indicarnos las conclusiones de uno de sus trabajos más recientes, según el cual puede atestiguarse la existencia del estilo jaqués desde los tiempos de Sancho Ramírez (antes de 1094) a través del reflejo en una moneda acuñada en su nombre. MORALEJO, S., *Un reflejo de la escultura de Jaca en una moneda de Sancho Ramírez* (+ 1094), «Scritti di Storia dell'arte in Onore di Roberto Salvini» Florencia, 1984, págs. 29-35.

[8] Sus realizaciones principales son en Jaca el capitel con la historia de San Sixto, en el pórtico meridional, y en Santa Cruz de La Serós, además del sarcófago del que toma el nombre, un capitel de la iglesia alta con la Anunciación. La cronología de su labor dentro de la 2.ª década del siglo XII es propuesta por SIMÓN, D., *The Doña Sancha Sarcophagus and the Romanesque Sculpture in Aragon.* Tesis leída en el Courtauld Institute of Art, University of London, 1977, y del mismo autor, *Le sarcophage de Doña Sancha á Jaca,* «Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa», 10 (1979), págs. 107-124.

leones de los capiteles y lo hubiera tomado como modelo. Como apuntaba Gaillard, la imitación del tímpano de Jaca, no puede explicar de ningún modo las formas de los leones de La Serós, «podríamos admitir que el escultor de Jaca se hubiera inspirado para su tímpano viendo el de Santa Cruz, lo contrario es impensable» [9].

Otro argumento para dudar que el artista de La Serós tomara como modelo el tímpano de Jaca, es la distinta situación de las letras del anagrama que se observa entre ambas obras. Mientras en Jaca P, S, A y W se ordenan en esquema de cruz, marcando el prototipo a seguir por todos los crismones trinitarios, en La Serós la distribución de los signos es en forma continua, en sentido de izquierda a derecha comenzando desde la parte superior, es decir, P, S, A y W [10].

Resulta difícil explicar que el artista que trabaja para un monumento importante, objeto de constantes donaciones por parte de la familia real, no sea capaz de situar correctamente las letras de un esquema que copia, cosa que no parece presentar dificultades para los toscos artífices rurales de la zona [11]. Éstos, si acaso, cometen alguna inversión en la posición de la S, o en la de A y W, pero no dudan en situar la S en oposición a la P, así como en conceder a A y W los brazos horizontales del esquema [12].

Antes parece que el artista de Santa Cruz de La Serós no pretende seguir la versión trinitaria propuesta por el crismón de Jaca, sino que se limita a hacer una invocación cristológica. Con las aspas del esquema radial y las letras P y S a él añadidas compuso el anagrama XPS, conocida abreviatura del nombre de Cristo, añadiéndole el carácter de inmortal eternidad de A y W. De acuerdo con la lectura en círculo que el propio esquema sugiere se leería: XPISTOS (XPS), o incluso Iesous Xpistos si se acepta que el travesaño de la P como en los anagramas originales aluda a la inicial del nombre completo de Cristo, A y W, o sea: Cristo principio y fin [13].

El artista de La Serós no hace más que seguir una tradición propia del arte cristiano desde sus orígenes que propugnaba una cierta libertad de inclusión de distintas letras en el anagrama de base. En este sentido se llegó a ejemplares ciertamente complicados de lectura, como el de la cátedra de Maximiano, y a los que el abad Daugé bautizó como crismones parlantes [14]. Su uso fue práctica bastante extendida durante el siglo XII en el departamento de Gers en Francia. A título de ejemplo se pueden citar los crismones de Bouzon-Gellenave, en el que se puede leer Re o Rex, el de Ladevèze-Ville, al que se añadieron las letras L, V y T, el de Manzelun, con P y N, el de Saint Pé, cuya combinación de letras da: cruz, rex, y lux, o el más complicado de la capilla de Cazeaux en Laplume, donde se lee «Pax Vobis» [15].

En la región aragonesa, y cerca de La Serós, se encuentra un ejemplar de este tipo sobre la puerta de la

[9] «On peut admettre que le sculpteur de Jaca a pris l'idée de son tympan en voyant celui de Santa Cruz, le contraire et invraisemblable». GAILLARD, *op. cit.,* pág. 235.

[10] La lectura, según CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.,* pág. 208, «… lleva la vista en trayectoria continua y cerrada de agujas de reloj, desde la primera letra a la última».

[11] Como los de los tímpanos de Ipas, Casbas, Botaya, Lerés y Orante, o los de algunas lápidas del Panteón de Nobles.

[12] La S invertida se encuentra en una pieza del museo de la catedral de Jaca procedente de alguna iglesia del entorno, en una lápida del Panteón de Nobles de San Juan de la Peña, y en el tímpano de Siresa. La inversión de Alfa y Omega es más corriente en la provincia de Zaragoza, así en el tímpano de Santa María de Ejea de los Caballeros o en el de la ermita de San Miguel en El Frago. Excepción a la regla es el crismón del tímpano de la iglesia de Binacua, localidad cercana a Santa Cruz de La Serós, donde W ocupa la situación habitualmente reservada para la P y ésta, una Rho latinizante, convertida en R, la de la W. La lectura podría ser igual que en La Serós, sólo que comenzando por el punto situado más a la derecha en el esquema.

[13] De acuerdo con las citas del Apocalipsis: Apoc. 1, 8 «Yo soy el Alfa y la Omega…, el que es, el que era, el que viene, el Todopoderoso». Apoc. 22, 13 «Yo soy el alfa y la omega, el primero y el último, el principio y el fin». Apoc., 21, 6 «Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin». Las citas 21, 6 y 22, 13 poseen una clara relación con el significado del tímpano de La Serós. Las palabras que siguen tanto en Apoc. 21, 6: «Al que tenga sed le daré gratis de la fuente de agua de la vida», como en Apoc., 22, 17: «… y el que tenga sed, venga, y el que quiera tome gratis del agua de la vida», plantean una oposición metafórica con Apoc., 18.3 «… porque del vino de la cólera de su fornicación bebieron todas las naciones de la tierra…».

La similitud con la metáfora empleada por el teólogo de La Serós en las inscripciones de la rosca del crismón: «Fons ego sum vitae, plus me quam vina sitite», redundan en apoyo de nuestra interpretación.

[14] DAUGÉ, ABBÉ, S.: *Inventaire des chrismes du département de Gers,* primera serie, «Bulletin de la Société Archéologique du Gers», XVII (1916), págs. 58-72. Del mismo autor, *Chrismes ou monogrames anciens du Christ dans le Gèrs,* «Bulletin de la Société Archéologique du Gèrs», XL (1939), págs. 82-91.

[15] Véase DAUGÉ, artículos citados, MESPLÉ, PAUL, *Les chrismes du département de Gérs, observation sur l'evolution et le groupement des chrismes au nord et au sud des Pyrénées,* «Memoires de la Societé Archéologique du Midi de la France», XXXV (1970), pág. 71-88.

capilla de Loarre que incluye las letras P, D, N, S, A y W, E, I, R y H. San Vicente, que lo cree inspirado en la leyenda: DNIHSCHSREX REGNANTIUM (Nuestro Señor Jesucristo rey de los reinantes) que aparece en las monedas bizantinas acuñadas entre el 685 y 1067, propone la siguiente lectura: Dominus Noster Ihesuxpistos A (et) W Rex Regnantium [16].

En un artículo reciente, una de las autoras de esta ponencia, exponía la sospecha de que el nuevo crismón, explicado como emblema trinitario por el versista de Jaca, se hubiera inspirado en algún ejemplar cristológico que incluyera la S en su diseño [17]. Bien pudo haber sido éste el de La Serós.

Que el versista de Jaca conocía el significado de las tres letras X, P y S como abreviatura de Cristo no es discutible a la vista de que la incluyó en las inscripciones: «Parcere sternenti leo scit XPSQ (Xpistusque) petenti» [18]. Su originalidad pudo consistir en retomar el esquema de La Serós y realizar un cambio de significado en relación con las preocupaciones teológicas que seguramente informaban su ambiente [19]. La nueva ordenación de las letras encaja perfectamente con el sentido de la simetría ponderada y de la racional distribución de masas del artista de Jaca.

A pesar de todo lo dicho, dentro de las oscuridades en que se mueven nuestras investigaciones, no puede descartarse que tanto el escultor de La Serós como el de Jaca siguieran un mismo modelo, interpretándolo cada cual a su modo. Lo que creemos que no puede seguir manteniéndose es que el tímpano de La Serós sea una copia grosera de Jaca. Las diferencias entre ambas obras no son accidentales, son una cuestión de fondo.

Dulce Ocón Alonso
y Paloma Rodríguez Escudero
Universidad del País Vasco

[16] CANELLAS y SAN VICENTE, *op. cit.,* págs. 171-172, ill. 58.

[17] OCÓN, D.: *Problemática del crismón trinitario,* «Archivo Español de Arte», núm. 223 (1983), págs. 242-263, especialmente págs. 243 y 250.

[18] Como también apuntan CANELLAS y SAN VICENTE, *op. cit.,* pág. 128.

[19] Véase OCÓN, D.: *op. cit.,* págs. 251 y sigs. LEPLANT, B., *Réflexions sur le chrisme: symbole et extension en Gascogne,* «Société Archéologique et historique du Gérs», 1977, págs. 22-23.

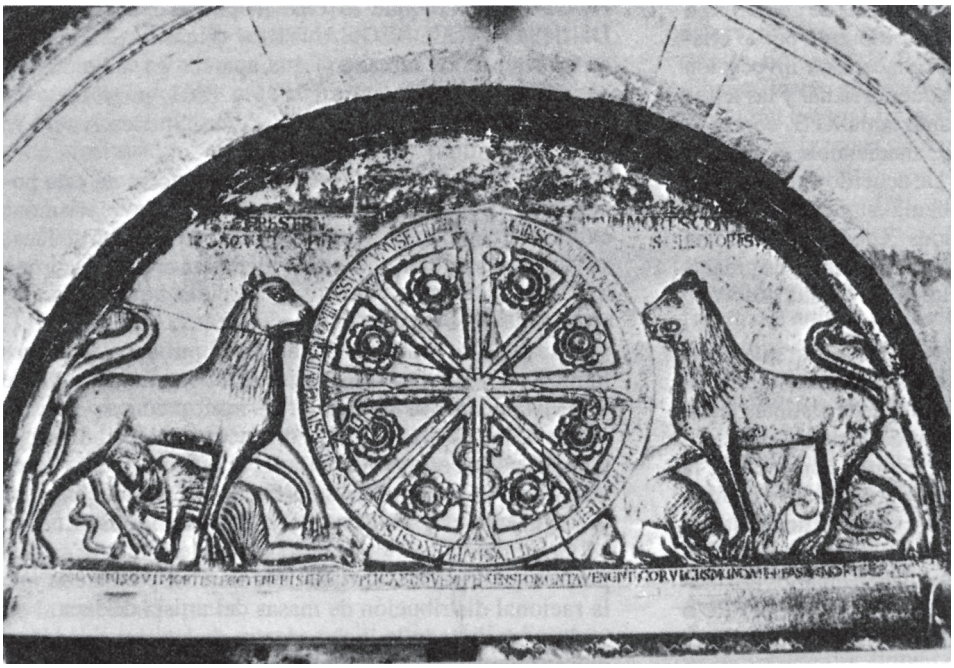


Fig. 1. Catedral de San Pedro de Jaca: tímpano occidental.

Fig. 2. Santa María de Santa Cruz de la Serós. Tímpano occidental.

Fig. 3. (izquierda) Sant Martín de Frómista: capitel.

Fig. 4. Catedral de Jaca: metopa de tejaroz del ábside sur.

Fig. 5. Binacua: Iglesia parroquial. Portada sur.

Modelo y copia en el románico de tierras de Segovia: las puertas de Languilla y Alquité

INÉS RUIZ MONTEJO

El románico de Tierras de Segovia, como cualquier otro románico rural, nace y se desarrolla bajo la influencia de unos focos de irradiación de carácter monástico o episcopal. Estos centros determinan casi todas las variantes características del arte de una región: modelos iconográficos, aspectos compositivos, formas de ejecución, etc., que los artífices aquí firmados se encargarán más tarde de plasmar repetitivamente en las iglesias de zonas geográficas normalmente próximas.

Estos artistas rurales suelen ser los menos importantes y capacitados del taller que ha trabajado en el monasterio o en la catedral; por ello, con su peculiar itinerancia, difunden el arte del foco creador en versión rústica y burda e incluso plenamente popular.

Pero no importa. Al parecer la iglesia rural de la Edad Media ni exige ni selecciona la capacidad artística de sus maestros. Interesa ante todo una producción rápida y no demasiado costosa que llene y cumpla las necesidades religiosas y sociales de una comunidad.

Las variables que convierten a un centro monástico o episcopal en el foco de irradiación artística de una región pueden ser poco precisas y aún ambiguas, ya que el carácter itinerante de los artistas románicos justifica filiaciones remotas e insospechadas. Sin embargo, la proximidad geográfica aparece siempre como una de las más determinantes a la hora de buscar la zona sometida a las influencias de un centro creador. Y éste es el caso concreto del arte románico en las Tierras de Segovia.

Invariablemente se observa en estas iglesias segovianas un sustrato artístico común: el arte del Monasterio de Silos que, situado en el mismo corazón de Castilla, se convierte, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XII, en el foco de irradiación más decisivo para el nacimiento, al menos, del románico rural de la cuenca sur del Duero [1].

Se perciben, no obstante, matices diferenciales, según qué zonas, en la manera de entender y plasmar el arte silense. Cabría pensar que los artífices rurales en su proceso de maduración artística «personalizan» de algún modo las técnicas aprendidas. Pero quizá esta diversidad se deba simplemente a las plurales formas de hacer que tendrían cabida en el taller de Silos y que hoy nos resultan desconocidas ante la pérdida de una gran parte del monasterio medieval.

Un problema similar se plantea en la zona nororiental de Segovia que, sin embargo, no ofrece con carácter unitario la irradiación e influencia de un solo foco. Plenamente acorde con su situación geográfica —limítrofe con las tierras de Soria y muy próxima a la diócesis de Burgo de Osma— presenta algunas manifestaciones artísticas claramente enraizadas en los trabajos de la catedral. También aquí desconocemos casi todo de la cons-

[1] GAILLARD, G.: *L'église et le cloitre de Silos,* «Bulletin Monumental», págs. 39-80. Rep. más tarde en *Etudes d'art roman. L'église et le cloitre de Silos,* París, 1972.

YARZA, J.: *Nuevos hallazgos románicos en el Monasterio de Silos,* «Goya» (96), 1970.

LACOSTE, J.: *La sculpture a Silos autour de 1200,* «Bulletin Monumental», 1973.

trucción románica, a excepción de la Sala Capitular; pero su decoración ofrece notas tan características que resulta en cierto modo fácil captar la difusión e itinerancia de sus artífices por las tierras nororientales de Segovia.

Ahora bien, ¿se puede hablar de «cuños» estilísticos e iconográficos propios de Burgo de Osma? ¿O habría que remitirse también aquí a técnicas silenses propias de unos maestros que debían proceder al menos en parte del taller del Monasterio? Ésta es una incógnita imposible de resolver; pero ateniéndose a los restos escasos que hoy se conservan se planteará aquí la irradiación e influencia de la Sala Capitular de Burgo de Osma en el románico rural de una zona de Segovia. Sin olvidar nunca la base que subyace en todas sus manifestaciones: el arte de Silos.

Dos puertas, concretamente las de las iglesias de Languilla y Alquité, son los exponentes más claros de esta relación. Pero curiosamente cada vano se remite a un modelo distinto, dentro, claro está, del mismo y único recinto. El vano de Alquité es una copia modestísima de los arcos que comunican Sala Capitular y Claustro. La puerta de Languilla, decorada por artífices más cualificados, se aproxima estrechamente al arte figurativo de los capiteles.

I. La puerta de la iglesia de Languilla

En la iglesia de Languilla, tras un pórtico reedificado, se accede a una puerta de características monumentales en comparación con los pequeños y sencillos vanos que proliferan en el románico segoviano.

La puerta, de cuatro arquivoltas decoradas muy sencillamente, ofrece además en los capiteles una iconografía bíblica poco común en este panorama artístico. Pero curiosamente los maestros de Languilla centran la narración en los capiteles del lado izquierdo de la puerta; mientras que en el lado derecho sólo aparece una pobre y ruda ornamentación de aves y grifos, quizá incluso vacía de contenido iconográfico [2].

A. Aproximación iconográfica a Santo Domingo de Soria: el tema del Génesis

Se inicia la serie bíblica con una escena del Génesis alusiva al pecado original, que plasma el momento en que Dios recrimina a Adán y Eva por la falta cometida (F. 1).

La representación de Languilla sigue fielmente las pautas prefijadas en temas similares donde Adán y Eva, con gesto contrito y avergonzado, escuchan respetuosamente la palabra del Señor, en tanto que cubren sus genitales con sendas hojas de parra. La única variante pudiera consistir en la cruz que ostenta Dios en las manos, símbolo, al parecer, de su promesa de Redención.

Asiste a la escena un ángel en actitud pensativa que tiene entre sus manos un objeto extrañamente retorcido. Pudiera tratarse de la espada con la que el ángel expulsa a Adán y Eva del Paraíso, quizá retorcida y deformada para dar respuesta plástica a «la llama de espada vibrante» que, según el Génesis, ha de guardar el «camino del árbol de la vida» (Gén. 3, 24). De este modo se aúnan en la misma representación dos momentos consecutivos de la historia, recriminación de Dios y expulsión del Paraíso, aun cuando este último se plasme en una acción contenida y torpe.

La escena de Languilla evoca, inevitablemente, la representación similar que aparece en la portada de Santo Domingo de Soria como parte integrante de un amplio relato del Génesis esculpido en los capiteles de la puerta [3].

No obstante, la relación es tan sólo iconográfica y parece estar justificada por la raíz silense común a ambos monumentos [4].

El Dios de Santo Domingo de Soria, sin cruz en las manos, recrimina a Adán y Eva, situados aquí tras un árbol; sus gestos de contricción y pesadumbre se asemejan a los de Languilla, como también la presencia de un ángel, que en Santo Domingo asiste a la escena en calidad de un simple testigo.

[2] Muñoz Parraga, M. C.: *Portada románica de la iglesia de Languilla* (Segovia), «Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)». Publ. de la Univ. de Granada, 1976.

[3] Gaya Nuño, J. A.: *El romántico en la provincia de Soria,* Madrid, 1946, págs. 136-37.

[4] Lacoste, J.: *La sculpture…,* ya cit. pág. 114.

B. **Coincidencias estilísticas con Burgo de Osma**

1. *Degollación de los Inocentes*

Los dos capiteles inmediatos tratan de la degollación de los Inocentes. En el capitel anejo al del pasaje del Génesis aparece Herodes sentado en compañía de unos cuantos demonios que le inspiran y aconsejan la degollación al oído; mientras, en el capitel contiguo, las madres de los pequeños protagonizan la escena con expresiones de profundo dolor, pues, al mismo tiempo que una de ellas muestra al hijo muerto, colgando, cabeza abajo, de sus manos, la otra parece interpretar un dramático envenenamiento.

La catedral de Burgo de Osma es sin duda el centro de irradiación que trasmite este presunto y original tema del «envenenamiento» a los artífices románicos de la zona nororiental de Segovia. En cambio, es el estudio estilístico el que confirma definitivamente una estrecha conexión entre Burgo de Osma y Languilla, puesto que ambas expresiones escultóricas responden a unos criterios de factura básicamente similares.

Tanto Herodes como las madres muestran un tipo de ejecución muy similar a la de los personajes que escenifican Navidad y Pasión en la Sala Capitular de Burgo de Osma. Son figuras de canon achaparrado, cabeza grande y rostro de óvalo abultado que transmiten una falta global de armonía en sus proporciones. Además la técnica de plegados peca de gruesa y convencional.

Se dan, sin embargo, en Languilla matices diferenciales entre la ejecución del capitel alusivo al Génesis y los relativos al martirio de los Inocentes, puesto que canon y técnica de plegados ofrecen más perfección en la escena del pecado original.

Curiosamente parecen coincidir de alguna manera ambas técnicas de Languilla con las diferencias de ejecución que también se observan en la escultura de Burgo de Osma. Allí el maestro del ciclo de la Pasión cincela un tipo de figura más menuda y mejor proporcionada, en contraste con el canon rechoncho y de cabeza grande que esculpe el maestro del ciclo de Navidad. Igual dicotomía se aprecia en la técnica de plegados en menoscabo siempre de este segundo artífice, más estereotipado en sus realizaciones (F. 2 y 3) [5].

Parece pues, insinuarse cómo las dos manos que se perfilan en la puerta de Languilla pueden haber pertenecido a la órbita respectiva de cada uno de estos maestros de Burgo de Osma.

La raíz silense de Languilla, aunque indirecta, surge con fuerza en esos demonios que aconsejan aviesamente al rey Herodes. Poseen los mismos rasgos demoníacos que los trasgos silenses.

2. *La muerte del Bautista*

Otros dos capiteles siguientes narran la muerte del Bautista (Mt. 14, 3-12) cuya historia comienza aquí en el momento de la degollación, cuando el Precursor arrodillado en actitud orante se dispone a recibir del verdugo el golpe mortal. No le falta, sin embargo, la ayuda divina plasmada en la mano de Dios que sale de entre las nubes para mostrar su protección al mártir y la aceptación de su holocausto. Una puerta de muralla pudiera aludir a la prisión donde fue encarcelado Juan el Bautista, aunque su proximidad a la historia de los Inocentes impide saber con certeza a cuál de las dos acciones pertenece.

En el segundo capitel aparece el banquete que celebró Herodes con motivo de su cumpleaños, donde, según el relato evangélico, se presenta, por instigación de Herodías, la cabeza decapitada del Bautista. Preside la mesa en efecto una figura femenina envuelta en tocas que conversa con el único personaje coronado del banquete: son Herodes y Herodías acompañados en el festín por otros tres comensales. Mientras, dos servidores con viandas aparecen arrodillados delante de la mesa, para evitar así que la disposición de ambas figuras impida la perspectiva global del banquete (F. 4).

Cabe pensar que entre los manjares, hoy tan difuminados por el deterioro de la piedra, se encontrara la bandeja con la cabeza del Bautista, quizá en la misma bandeja que parece ofrecer Herodes a Herodías.

Aun cuando la temática sea diferente, también se observa una similitud entre la última Cena de la Sala Capitular de Burgo de Osma y el festín de Herodes de Languilla.

---

[5] YARZA, J.: *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma,* «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XXXIV-XXXV (1969), pág. 224. Insiste este autor en las diferencias de ejecución aludidas.

Las dos composiciones han de manifestar necesariamente analogías, puesto que ambas se disponen en torno a un mismo eje horizontal, constituido por la mesa, y se alinean tras él los personajes protagonistas de la historia. El mismo Judas, como los servidores del convite regio, queda arrodillado y situado delante de la mesa, con el mismo fin de no interceptar la visión global de la Cena.

Pero son los detalles de ejecución los que reafirman esta similitud que podría reducirse simplemente a una estructura sinónima de composición. La calidad de los plegados en el mantel de la mesa o en las mismas vestiduras de los personajes, así como el modelado y las facciones de los rostros, no varían sensiblemente entre una y otra presentación.

Todo ello parece confirmar que en efecto uno de los artífices de Languilla se encuentra emparentado con la ejecución artística del maestro de la Pasión de Burgo de Osma; en tanto que el artífice de la propia escena del martirio del Bautista sería aquel otro más relacionado con los maestros de la catedral de Burgo, cuyas realizaciones historiadas en torno a la Navidad y degollación de los Inocentes manifiestan peor calidad.

Finaliza la serie bíblica con una pareja afrontada de sirenas-pájaros plena de recursos silenses.

II. La puerta de la iglesia de Alquité

La puerta de la iglesia de Alquité reitera y confirma la irradiación artística de la catedral de Burgo de Osma por la zona nororiental de Segovia. A diferencia del taller que trabaja en Languilla, el que Alquité es más rudo, más artesanal, más modesto en aspiraciones y logros; pero plenamente enraizado en fórmulas tanto estilísticas como iconográficas de cuño osmense, rememoradoras siempre, en última instancia, del arte de Silos [6].

Aquí los artistas pretenden imitar la decoración de los arcos que comunican Claustro y Sala Capitular en los que fauna y flora se anudan y entremezclan formando un bello conjunto decorativo. En Alquité la imitación resulta lejana y burda réplica del original, pero en ningún momento se puede dudar de la intención y voluntad de estos artífices por acomodarse a las pautas artísticas de la Sala Capitular.

La puerta interior del actual pórtico es el único resto románico que conserva esta iglesia de Alquité. Es un vano sencillo, de tres arquivoltas donde sólo la intermedia voltea sobre columnas y capiteles, mientras que las dos extremas se apoyan en jambas cuyas aristas han sido sustituidas por finas molduras de bocel.

La arquivolta central acapara prácticamente todos los recursos ornamentales del vano, puesto que arco superior e inferior se limitan a presentar en sus trasdós motivos geométricos de una gran simplicidad.

Pues bien, en este arco intermedio se realiza el intento de imitación aludido. No todos los temas de la arquivolta se ciñen sistemáticamente a los de la Sala Capitular. Pero formas y matices de ejecución, aspectos compositivos e incluso motivos iconográficos coinciden y se elaboran aquí con la ineptitud habitual de unas manos más artesanales que «artísticas».

Un hombre subido al lomo de una sirena-pájaro inicia la decoración del arco. Es una escena de lucha donde la figura masculina, empuñando una espada y sujetando a la sirena por los cabellos, se presenta presumiblemente como vencedor.

La sirena, de tamaño colosal respecto al canon masculino, aparece agazapada y muestra en muchos detalles su filiación artística. La estilización del cuello, las gruesas estrías que configuran el cuerpo del animal y la factura de las alas son rasgos propiamente silenses que manifiestan cómo las formas artísticas originarias de Silos se difunden en este caso a través de un nuevo centro de irradiación: la catedral de Burgo de Osma.

El personaje, a horcajadas sobre la sirena, presenta en la manera de colocar sus piernas una imperfección anatómica muy acusada.

Inmediatamente después aparece una serie de cinco trasgos cuya temática y composición revelan claras afinidades con las arquivoltas de la Sala Capitular de Burgo. Pero al maestro de Alquité le resulta imposible disponer estas cinco figuras conforme a la ordenación del modelo. En el mismo ejercicio de una imitación servil apenas sabe superar las dificultades inherentes a su trabajo y parece incapaz de distribuir debidamente las figuras en la arquivolta.

Así el trasgo inmediato al grupo hombre-sirena, falto del espacio suficiente para mostrarse como

[6] Yarza, J.: *Nuevas esculturas románicas…*, ya cit. págs. 223-4.

una figura plenamente autónoma, queda afrontado a un segundo trasgo, éste sí emparejado, como forma de encubrir su condición discrepante.

Los trasgos sucesivos, dispuestos en pareja, manifiestan en cambio un juego de contraposiciones algo más acorde con el que domina en la composición de las arquivoltas-modelo, pues, si una pareja aparece contrapuesta, la otra queda afrontada. Detalles propios de su anatomía, como el trazado cuadricular del plumaje, un anillado de gruesas estrías transversales en el pecho y la mezcla de rasgos prominentes y huidizos en los rostros, perfilan, una vez más, la filiación silense de estos maestros.

Se aprecia además otro detalle que viene a reafirmar la dependencia artística de Alquité respecto a Burgo de Osma. El fondo de hojas que sirve de apoyo ornamental a una de las parejas de trasgos es una forma vegetal que aparece con frecuencia en capiteles y ménsulas de la Sala Capitular. Son temas de hojas que presentan como característica común unos bordes superiores desmesuradamente gruesos, posiblemente como resultado de una ruda ejecución.

La arquivolta repite de nuevo la figura del trasgo aunque su actitud rompe el ritmo que imperaba en la composición de los otros anteriores. Aquéllos parecían centrarse en el emparejamiento simétrico de las figuras; mientras que éste, dispuesto en solitario, concentra su actitud en la expansión de sus miembros y más concretamente en un despliegue de alas dibujado con prodigalidad. En este caso, el maestro de Alquité parece copiar una de las posturas más usuales en las múltiples y diversas figuras que pueblan las arquivoltas de Burgo.

Una figura con cabeza humana y cuerpo que recuerda al de un ave es la representación inmediata. Los brazos en efecto parecen alones, y el cuerpo, a partir del talle, semeja la cola. La toca que cubre la cabeza de un rostro de simples y burdas facciones, rememora de algún modo la forma de un sudario.

Una cruz en resalte, juntamente con esta figura, constituye la clave del arco (F. 10).

A. **Un modelo compostelano: El «David músico»**

Inmediatamente después aparece un «David músico» que podría relacionarse con modelos próximos al David compostelano de la Puerta de las Platerías. Ello no quiere decir que el artífice de Alquité haya tenido conocimiento del taller de Compostela; pero debe conocer sin duda algún modelo intermedio iconográficamente cercano al prototipo.

Posiblemente actuara Silos de puente iconográfico ya que la Puerta de las Vírgenes —acceso al claustro desde el transepto— relaciona una de las primeras etapas de la construcción del Monasterio, en torno a 1100, con San Isidoro de León; y éste, a su vez, presenta conexiones con la catedral de Santiago, puesto que en ambos edificios trabaja el maestro Esteban, autor precisamente del «David músico» de Compostela [7].

Pero parece imprescindible situar a la catedral de Burgo de Osma como nexo iconográfico entre Silos y Alquité ya que el escultor segoviano manifiesta una dependencia absoluta de fórmulas que, pese a su nacimiento en Silos, han adoptado un aire propiamente osmense. Sin embargo el conocimiento parcial de ambos monumentos sitúa cualquier teoría ajena a los restos románicos existentes, como es el David, en el terreno de la más pura hipótesis.

En las representaciones de Compostela y Alquité, y como expresión sin duda de una reciprocidad, el «David músico», sedente, viste manto «afiblado» [8] cuya caída por la espalda deja sobresalir una pequeña parte del manto tras el hombro y el brazo derecho. Existe, sin embargo, una discrepancia iconográfica entre ambas figuras, puesto que el David de Alquité, por la condición popular de su artífice, se aproxima a la imagen del músico juglar, tan familiar en un entorno de pueblos y caminos.

Ni es ajena a esta diferencia de matiz la postura de piernas entreabiertas, plenamente visible a través de la falda hendida, que sustituye a las piernas cruzadas del modelo, de porte más aristocrático pero menos real.

[7] GÓMEZ MORENO, M.: *El arte románico,* Madrid, 1934, págs. 99, 106, 116 y 129.

VIÑAYO GONZÁLEZ, A.: *L'ancien Royaume de Leon roman,* La pierre-qui-vire, 1972, págs. 98-99.

CHAMOSO LAMAS, M.: *Galice roman,* La pierre-qui-vire, 1973, págs. 109, 132 y 133.

[8] GUERRERO LOVILLO, M.: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas,* Madrid, 1949, págs. 198-199.

B. *Identidad temática y diferencias de ejecución*

Finaliza la arquivolta con dos representaciones de lucha entre jinete y trasgo, idénticas entre sí, en las que los monstruos, de gran tamaño y contrapuestos a sus adversarios, giran en actitud de ataque cuello y cabeza, mientras los caballeros se defienden con una espada.

Se perciben, sin embargo, entre ambos grupos diferencias de ejecución que insinúan, cuando menos, una colaboración de dos maestros en la puerta de Alquité. La lucha correspondiente al salmer del arco manifiesta un tipo de factura, aun dentro de una capacidad técnica ciertamente limitada, superior a la ejecución del segundo grupo de lucha.

Este segundo grupo, en cambio, presenta una rudeza mucho más pronunciada aunque intente acomodarse a la escena de más calidad. Desproporción anatómica e incapacidad para expresar el movimiento son los defectos más acusados en el grupo constituido por jinete y cabalgadura, que se acentúan, quizá, aún más, en el trasgo cuando el animal, como consecuencia del alargamiento excesivo de su cuerpo, ha de girar un cuello enorme y desproporcionadamente largo para mostrarse en actitud de ataque frente al hombre.

Así pues, todo parece indicar que colaboraron dos artífices en la tarea de esculpir la arquivolta. El más cualificado cincelaría las escenas de lucha de los salmeres del arco, y el trasgo de las explayadas; representaciones todas que muestran, como característica común a las figuras de animales, una imprecisión casi total en el modelado de las patas.

El segundo artesano habría esculpido entonces las restantes figuras en las que la tosquedad se convierte en rasgo constante y uniforme. La comparación del David con el personaje montado en la sirena-pájaro, por ejemplo, es reveladora de la diferencia cualitativa que existe entre los dos tipos de factura, y más concretamente entre las dos maneras de tallar los plegados.

Ambos maestros muy bien podían circunscribirse al trabajo de la Sala Capitular. El maestro más burdo estaría relacionado con los artífices de las ménsulas tanto por su aproximación a los temas vegetales como por ser ésta la manifestación escultórica más ruda de todo el recinto.

Los conocimientos del maestro más cualificado, en cambio, parecen corresponder mejor a un aprendizaje donde se realice con más profusión la figura; por esto cabe suponer su contacto con el trabajo de los capiteles narrativos o incluso con la misma ornamentación de las arquivoltas.

C. *El maestro de los capiteles*

Un tercer maestro se manifiesta en los capiteles de la puerta con una habilidad y un conocimiento de los arquetipos evidentemente superior al de sus compañeros de taller.

Las sirenas-pájaro, de cuerpos contrapuestos y cabezas que giran levemente para afrontarse en el ángulo del capitel, aparecen envueltas en un entramado de tallos y hojas acomodándose en todas y cada una de sus expresiones, ornamental, anatómica y de composición, a prototipos silenses.

Los leones del segundo capitel, simétricos a las sirenas, manifiestan a su vez que el artífice conoce y conjuga los diversos recursos de la estilística de Silos. Cada animal ofrece un tipo de melena diferente, en guedejas lisas y rizadas, que corresponden respectivamente a las técnicas del segundo y primer maestro del claustro [9]; facturas ambas que se utilizan también indistintamente en el Burgo de Osma.

El mismo fondo vegetal del capitel de leones coincide con el tipo de hojas característico de la Sala Capitular de Burgo; hojas, como ya se ha dicho, que semejan conchas de bordes excesivamente gruesos.

Tercer maestro, pues, formado quizá en Silos, pero procedente también de Burgo de Osma donde posiblemente fuese uno de los máximos realizadores.

D. *Un programa iconográfico: el alma y la redención*

Ni siquiera se plantearía un contenido iconográfico en la arquivolta de Alquité si no fuera por la presencia en la clave de esa figura mixta de cuerpo humano y cuerpo de ave que podría simbolizar fácilmente el alma.

[9] PÉREZ DE URBEL, J.: *El claustro de Silos,* Burgos, 1955, págs. 21 y 25.

El alma-pájaro es una representación que se remonta a las más antiguas civilizaciones. En el Libro de los Muertos, por ejemplo, aparece con frecuencia este tipo de representación, también con cabeza y torso humanos, volando por encima del cuerpo, ya momificado, que acaba de abandonar. La imagen persistirá a través de dos tiempos y será heredada por la iconografía románica [10].

Así pues, las representaciones de lucha, en conjunción con animales propios del Bestiario —trasgos y sirenas-pájaro—, que aparece en Alquité y que podrían ser simplemente una imitación de las arquivoltas de Burgo, sin significado alguno, parecen adquirir un contenido iconográfico netamente relacionado con su auténtico valor dentro de la simbología del Bestiario: son espíritus del mal [11]. El hombre debe luchar con ellos si quiere que su alma tome parte de la Redención, representada en este caso por una cruz en resalte junto a la presunta alma.

Inés Ruis Montejo
Universidad Complutense de Madrid

[10] De Champeaux, G. y Sterckx, D. S., *Introduction au monde des symboles,* La pierre-qui-vire, 1966, pág. 156.

[11] Yarza, J.: *Nuevas esculturas…,* ya cit. pág. 226.

Fig. 1. Languilla. Portada. Dios recriminando a Adán y Eva.

Fig. 2. Burgo de Osma. Degollación de los Santos Inocentes.

Fig. 3. Burgo de Osma. Sala Capitular. La Santa Cena.

Fig. 4. Languilla. Portada. Muerte del Bautista.

Modelos de cinco tablas góticas del Valle de Arán

Cristina Pérez Jimeno

El valle de Arán se encuentra en los Pirineos centrales y es la comarca más nor-occidental de Catalunya. Su peculiar situación geométrica ha condicionado toda su historia. Su característica primordial es la de ser un valle atlántico; ello hace que el río Garona, que la cruza, desemboque en tierras occitanas. Este hecho incide sobre los aspectos físicos y humanos de la comarca e introduce claras diferencias entre el valle y el resto de las comarcas pirenaicas de Catalunya. El aranés tiene una relación más fácil hacia el norte de los Pirineos que no hacia el sur, ya que la separación montañosa es casi una barrera infranqueable. A pesar de estas dificultades físicas, el valle de Arán forma parte casi ininterrumpidamente de territorio catalán desde el siglo XIV (23 de abril de 1315 se firmó el tratado de devolución a Catalunya del valle), por parte de Felipe de Francia a Jaime II, rey de Aragón-Catalunya. Pese a la afinidad geográfica, cultural, etc., con las tierras vecinas de Comenge, Foix y el Llenguadoc. Sólo en lo eclesiástico continuará perteneciendo al obispado francés de st. Bertrand de Comenge, hasta principios del siglo XIX (1805), cuando fue incorporado al de la Seu d'Urgell (el cual se veía así recompensado por la pérdida de parte de la Cerdanya que se anexionaron los franceses en el Tratado de los Pirineos (1660).

El «pagus aranensis» romano, con capital en Vetula (Viella), formaba parte de la «Civitas Convenarum, capital Lugdunum» (Sant. Gaudens). De él nació el condado de Comenge, que durante la época medieval no dejó extender su poder al valle [1]. En 1175 Alfonso el Casto firmó un tratado de «Emparança» con los araneses y de aquí arranca la potestad real sobre el valle. En el siglo siguiente Jaime I ratifica a sus habitantes y entre otros privilegios les otorga la organización colectiva (propiedad comunal) que libera al valle de la organización feudal de los condados vecinos [2].

El valle de Arán tiene una antigua división histórica en tres «terçons»: Cap d'Aran, Mig-Aran y Baix-Aran. La capital Viella y el pueblo de Vilac pertenecen al Mig-Arán [3]. Cada «terçó» tenía su propio gobierno y un consejo local elegido por los propietarios. Sin embargo, la capital indiscutida del Valle de Arán ha sido Viella; su situación explica su predominio. Y en ella, a partir de 1399, se establece que en su iglesia de San Miguel tenga lugar la elección de los síndicos. En la comarca se conocen y se tienen noticias de diversos retablos góticos, posiblemente todos pertenecientes ya al siglo XV. El retablo de la Virgen de la iglesia de Santa María de Arties, de mediados del siglo XV, vincu-

[1] La Ribagorza y el Pallars, también rivalizaron por el dominio, y por este motivo los siglos X y XI oscilará entre los condados de Ribagorza y de Comenge y en el siglo XII entre éste y el Pallars.

[2] Entre 1283-1313 se produce una invasión por parte francesa que provoca la construcción de la fortaleza de Castell-lleó. Aunque el valle sea reconocido como catalán, los franceses lo invadieron y ocuparon en diferentes ocasiones.

[3] Viella era la capital del «terçó» de Castiero, que comprendía seis pueblos: Viella, Gausac, Casau, Betrén, Escunyau y Casarill. Vilac lo era del «terço» de Marcatosa, que comprendía siete pueblos; Vilac, Mont, Motcorbau, Betlán, Auber, Arrós y Vila.

lado a Jaume Ferrer II. El desaparecido retablo de la Virgen, de la iglesia de S. Pedro de Escunyau [4]. El retablo de San Sadurní, de la iglesia parroquial de Betrén [5].

Y finalmente los dos retablos dedicados a San Miguel que están en las iglesias parroquiales de San Miguel de Viella y de San Félix de Vilac, objeto de este estudio.

Nuestra intención ha sido centrarnos en los fragmentos del retablo de Vilac, principalmente porque es poco conocido y por su propio estado de deficiente conservación que reclama la suerte de ser conocido y no quedar definitivamente abandonado a su suerte en un armario de la sacristía de la parroquia [6].

Ya que me referiré en primer lugar al retablo de Viella (San Miguel), al que considero el modelo del de Vilac, haré una brevísima referencia a la fábrica y estilo de la parroquial para la cual se pintó dicho retablo.

Viella por motivos de importancia geográfica, estratégica y política, tuvo un castillo fuerte que perduró hasta el siglo XIX y tres parroquias: la de San Silvestre, la de San Orencio y la única que subsiste, la de San Miguel (que era una pequeña capilla situada en el patio de armas). La advocación se mantiene en la actualidad, la iglesia es una fábrica de transición (XII-ppos XIII), de una nave, que en épocas posteriores (XIV), se le añadió el campanario; en el XV, las dos capillas laterales; en el XVII-XVII se modifica el presbiterio y el siglo XIX finalmente, se completó con una nueva sacristía.

Saliendo de Viella dirección Francia, aguas abajo del Garona, el primer pueblo que nos encontramos es *Vilac*. La iglesia parroquial, bajo la advocación de San Félix, es de estilo románico en origen (XII-XIII) y modificada posteriormente. El ábside románico fue sustituido en 1828 por una cúpula octogonal de estilo renacentista. El historiador Francisco de Gracia de Tolva, en 1613, nos la describe de la forma siguiente: «es una iglesia cuya cabecera ya ha sido transformada, colocando una torre redonda que servía para la defensa de las murallas de la fortaleza». Cerca de la iglesia estaba un castillo de planta cuadrangular, hoy desaparecido [7].

Retablo de San Miguel de Viella

Realizado para el altar mayor de la parroquial, no siempre ocupó este lugar, sino que fue trasladado a «l'altar del creuer, de la part de l'Evangeli» [8] posiblemente al realizar las transformaciones del presbiterio, lo que comportó probablemente que el retablo se desmontase y luego sus historias sufrieran una diferente colocación.

La documentación fotográfica anterior a la guerra civil, nos muestra las tablas góticas enmarcadas [9] entre columnas barrocas (1754). La disposición actual tampoco es la original. El retablo consta de 14 plafones o compartimientos con escenas de la vida de la Virgen y de San Miguel. Antes de su restauración se podía ver en la tabla de San Pedro, el orificio de la cerradura, que debía dar acceso a la puerta de la sacristía (situada primitivamente entre el retablo y el ábside, ejemplo corriente en las iglesias románicas).

Post nos dice que en él se representaba la figura victoriosa de San Miguel, con dos escenas de la aparición del arcángel en el monte Gárgano y también otras de la vida de María, con la Visitación, Anunciación, Natividad, Epifanía, La Última Cena, El Beso de Judas, La Crucifixión, Ascensión, Pentecostés, y en las puertas las figuras de San Pedro y San Pablo; en el guardapolvo las figuras de Sta. Bárbara y San Nicolás [10].

[4] Tenía seis tablas: Anunciación, Presentación, Pentecostés, Resurrección, Ascensión y Dormición de la Virgen (las referencias de dicho retablo son verbales quedando aquí como constancia del mismo, pero sin comprobación de lo dicho).

[5] El retablo de San Sadurní de Betrén pasó a fines de 1979 a una colección particular de Barcelona, la de Francisco Riera. Contiene cuatro escenas de la vida del santo; entre ellas las de su martirio bajo las patas de un toro, su entronización como obispo, en presencia de los dirigentes de Toulouse, y encuentro con el joven Honesto y la tabla cimera con el Calvario.

[6] La tabla de San Miguel y de la Dormición de la Virgen están siendo restauradas por la Generalitat de Catalunya.

[7] Gracia de Tolva, F. de: *Relación al rey Don Felipe III, del nombre, sitio, plantas, poblaciones, iglesias y personas del Valle de Arán, de los reyes que lo han poseído, sus conquistas, costumbres, leyes y gobierno.* Huesca, 1613 (Madrid, 1793), pág. 40.

[8] Álbum Meravella: *Llibre de bellesses naturals i artístiques de Catalunya II,* Barcelona, 1929, pág. 33.

[9] Post, Chandler R.: *A history of Spanish Painting,* Cambridge (Massachusets), 1938, vol. II, pág. 244.

[10] Sarrate, José: *El arte románico en Mig-Arán. Lérida 1975;* la distribución de las trece tablas es la siguiente, descritas de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Arriba tercer piso y panel

En la actualidad la distribución es la siguiente, de arriba abajo y de izquierda a derecha: Los cazadores en el monte Gárgano, la Caída de los ángeles, Pentecostés; registro inferior, la procesión en el monte Gárgano, luego la tabla de San Miguel y al lado la Epifanía; tercer registro San Pedro, la Santa Cena, y San Pablo. La predela la forman la Anunciación, el Beso de Judas, la Ascensión y la Natividad. Anteriormente hemos mencionado 14 tablas, pero sólo hay montadas 13, es decir, que falta la representación del Calvario que se suele colocar en el testero. Las tablas no tienen todas las mismas dimensiones.

El retablo de Vilac mencionado por Post [11], y Soler i Santaló «en la sagristía conserven restos de l'antic altar gótic de l'esglesia en 5 plafons, un ab l'imatge de St. Miquel y els altres ab passatges de la vida de la Verge» [12] Sarrate, cita que existen los restos de un retablo antiguo gótico desaparecido hoy, con 5 plafones de madera pintada y policromada: San Miguel con la lanza y pesando las almas. Los otros tienen escenas de la vida de la Virgen: Visitación, Anunciación, Nacimiento de Jesús y Dormición de la Virgen [13].

Nos centraremos pues en las escenas de las tablas de Vilac y ya que hemos mencionado siempre en primer lugar el *retablo de Viella* iniciaremos la descripción iconográfica por la figura central que da nombre al retablo, *San Miguel.*

La figura del ángel [14], en pie viste una rica indumentaria de guerrero, armadura y cota de malla, cabeza descubierta, lleva capa bordada recogida en el cuello con un broche. Entre sus piernas y tirado en el suelo está un monstruo alado con cuernos que San Miguel somete pisándole y clavándole una lanza que sostiene en su mano derecha. El demonio sujeta en su mano izquierda uno de los platos de la balanza que el arcángel sostiene con la izquierda. La mano derecha del monstruo lleva una vara que golpea el otro plato de la balanza. Las grandes alas de San Miguel dominan de forma casi simétrica la mitad superior de la composición. El fondo es dorado con decoración estofada de tipo vegetal.

La tabla de *San Miguel de Vilao* [15] acusa pequeñas variantes respecto al modelo anterior. Debo indicar que a pesar de la cuidadosa restauración llevada a cabo, ya se había perdido con anterioridad parte del fondo dorado (derecha) y prácticamente el cuerpo del demonio, del cual resta tan sólo algo del ala izquierda y la punta de un cuerno, dado que ha desaparecido el material de preparación que servía para unificar la superficie frontal de la tabla. Las diferencias estriban en el estofado del fondo, el cual ocupa menos espacio; el plato de la balanza (izquierda) se apoya sobre las baldosas del suelo. El manto liso, sin bordados. La cabeza la tiene ligeramente inclinada hacia la derecha.

La iconografía de San Miguel, que sigue el pintor ya fue establecida con anterioridad a este período, generalizándose en el siglo X. El tema representado es la psicostasis, San Miguel actúa como dispensador de justicia y protector.

Buscando otros ejemplos próximos de dicha representación, nos encontramos que en el Pallars Sobirà y concretamente en *Escalarre* había el *retablo de La Virgen y San Miguel* (Museo Diocesano de Lérida), cuya tabla de San Miguel está situada a la derecha en el registro inferior, es igual que el que acabamos de describir, incluso repitiendo el mismo motivo floral de las baldosas del suelo. De la provincia de Huesca de *Abi,* es el San Miguel que sigue el modelo de Viella, pero que aquí incluye ciertas pequeñas variantes que difieren asimismo del de Vilac. El San Miguel de Abi lleva rica capa bordada que sujeta sobre los hombros con dos broches. La armadura está menos trabajada, marca más los músculos del pecho y la cota de malla se prolonga más allá de la cintura. Los cuernos del

único, la Caída de los ángeles; en el piso central, a la izquierda la Santa Cena y el Prendimiento de Jesús; en el centro, la larga tabla de San Miguel y a la derecha, la Venida del Espíritu Santo y la Adoración de los Magos. En el piso inferior: extremo de la izquierda la Ascensión y la Anunciación, en el centro San Pedro en una larga tabla y una escena difícil de identificar que M. Porter cita como Aparición de San Miguel en el monte Aralar (Navarra); le sigue otra tabla larga con San Pablo. En el extremo derecho la procesión con el Santísimo en el monte Aralar y la Natividad de Jesús.

[11] POST, *ob. cit.,* pág. 244.

[12] SOLER SANTALÓ, J.: *La Vall d'Aran. Guia monográfica de la comarca,* Barcelona, 1906, págs. 286-7.

[13] SARRATE: *op. cit.,* páginas relativas a Vilac.

[14] Siguiendo el retablo de la Virgen, San Miguel y San Jorge de la Paería de Lérida, datado entre 1447-52, obra de Jaume Ferrer II.

[15] Pintura al temple sobre madera de abeto. Mide 148 x 70,5 cm. Ha sido limpiada, desinfectada y consolidada.

demonio algo más retorcidos. La balanza sostiene en sus platillos a sendos hombres. Otros ejemplos muy similares podrían ser, el San Miguel de la colección *Sterner Gallery* (N. York), el cual adelanta la otra pierna, la derecha; el de la *colección Capmany* de Barcelona o del retablo de Sta. Ana (de procedencia desconocida, en comercio) cuyo San Miguel clava la lanza en la boca del demonio que está tirado en primer término, la cabeza colocada en el lado izquierdo. Y finalmente recordar el San Roque del retablo de Capella en *Graus* (Huesca) que tiene un parentesco lejano con la figura de San Miguel de Viella.

La tabla está directamente relacionada con el círculo de Pedro García de Banabarre. Pintor documentado en Barcelona hacia 1455, asociado al hijo de Bernat Martorell y activo en Lérida hacia 1460 y posteriormente en Benabarre. Tiene documentada la tabla central de un retablo de la Virgen procedente de Bellcaire de Lleida (Museu d'Art Catalunya). En la peana consta la siguiente inscripción «Pere García de Benavarre m (h)a pintat an (y)…». Al trasladarse a Benabarre donde se localizan sus últimas producciones dio lugar a una obra realizada en serie que irá degenerando técnica y progresivamente y en la que intervendrán varios colaboradores, entre los que destaca *Pere Espalargues.* Pintor de Molins, cerca de Barcelona, y conocido gracias a la inscripción y firma del retablo de Enviny (Lleida) hoy en Norte de América. La inscripción reza así: «Lo qual es estat obrat per mans del Mestre Pere Espalargues, pintor de la vila de Molins en MCCCCLXXXX». Figura en activo en el primer tercio del siglo XVI en Barcelona.

Post [16], le atribuye entre otros los retablos de Viella y de Vilac, por el contrario Gudiol Ricart [17] los atribuye a un llamado «mestre de Viella». Me inclino más por la segunda posibilidad ya que estilísticamente no pueden ser de la misma mano el retablo de Enviny, el de Roda de Isábena, dedicado también a la Virgen (hoy perdido) o el de Abi. Difieren en la concepción de los volúmenes, en la agilidad de la pincelada y en el perfilado de la línea. La tabla de San Miguel de Viella debió realizarse a fines del XV, quizá por encargo del «Consell General de la Vall» para celebrar el hecho de que se eligieran en dicha iglesia los síndicos.

Si se toma como ejemplo el San Miguel del retablo procedente de Abi (Hispanic Society y colecc. Johson de N. York), el de Viella sería el modelo que luego sería copiado en el de Vilac. Al conjunto de Viella le favorece el conocer la totalidad de sus escenas, pero aparte de la figura de la tabla central del retablo, coinciden tan sólo en algunas escenas ya que no en el uso de los mismos modelos. Ello dificulta el precisar el tamaño y número de los cuadros del retablo de Vilac ya que está incompleto [18]. Existen algunos ejemplos de obras, que posiblemente y dada su cercanía geográfica, fueran los modelos para las escenas de Vilac. Me refiero al retablo de la Mare de Déu del Soler de la ermita de Enviny, cuyas escenas de la Natividad, Epifanía y Dormición de la Virgen siguen muy de cerca a las tablas de Vilac. El retablo de la Virgen de Escalarre (Museo Dallas) tiene escenas de la Vida de María y de San Miguel, así como el retablo de Sta. Ana (Mas C-90580) hoy en una colección particular de Barcelona [19].

Tablas de San Félix de Vilac

Las tablas de Vilac son las siguientes: Visitación, Natividad y Dormición de la Virgen [20]. Aparece citada por Sarrate una Anunciación que debió confundir con otra tabla de la Visitación [21]. En las cuatro tablas se aprecian a dos pintores distintos, muy próximos pero diferentes. Estarían asociadas al maestro de Viella, una de las Visitaciones y la Natividad y las otras dos, Visitación y Dormición de la Virgen a otro pintor relacionado más directamente con la obra de Espalargues, o quizá el mismo.

En la *Visitación:* Santa Isabel y María (derecha) cogidas de la mano están de pie en el centro, vis-

[16] Post: *op. cit.,* pág. 857.

[17] Gudiol Ricart, J.: *Pintura Gótica* («Ars Hispaniae, IX»), Madrid, 1955, pág. 142.

[18] Las escenas de la Natividad y la Dormición de la Virgen se encuentran en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Budapest. «Gazette de Beaux Arts», abril 1979, núm. 326, pág. 64.

[19] Sin olvidarnos, tal como apuntó el Dr. Ainaud de Lasarte en el coloquio, del desaparecido retablo de Montañana (Huesca), entre otros.

[20] Pintura sobre tabla al temple. Miden 82 x 66 cm. Sólo ha sido restaurada en parte la tabla de la Dormición de la Virgen.

[21] Sarrate: *op. cit.,* páginas relativas de Vilac.

tiendo túnicas y manto. La Virgen va destocada. Al lado está San José que saluda levantando el gorro que porta en la cabeza. Lleva manto y cayado. Junto a Santa Isabel aparece una figura femenina vestida con manto y tocada. Los fondos se resuelven con una ciudad (izquierda), una montaña (derecha) y nubes en el cielo. Ésta sería la tabla del maestro de Viella que difiere de la segunda, en que ha desaparecido la figura femenina y el fondo adquiere mayor proximidad. A la derecha se intuye la figura de San José pero dado su estado de conservación es difícil precisarlo. Esta escena sería tomada probablemente del desaparecido retablo de Roda de Isábena.

La escena de la *Natividad* viene representada por las figuras de San José y María en pie, en el centro contemplando al Niño que reposa en un cojín sobre el suelo. Está ambientado en un interior de una casa. La Virgen en actitud orante, lleva un rico vestido bordado y manto liso sobre los hombros, éste le llega hasta el suelo. San José (derecha) viste amplio manto abrochado en el cuello y amplia túnica y cabeza destocada. La mano derecha sostiene una vela. El pesebre al fondo, con el buey y la mula. A la izquierda una puerta de la estancia permite ver un jardín y en el lado contrario, el muro de la habitación se rompe para dejar paso al mundo exterior, al paisaje que se ve en la lejanía. En la zona superior, un ángel porta una filacteria. La escena guarda una estrecha relación con el cuadro correspondiente del retablo de la ermita de la Virgen del Soler (Enviny) hoy en el Museo de Bellas Artes de Budapest, y cuyas variantes residen en la no existencia de paisaje (izquierda) y en la figura de San José que levanta su sombrero al mismo tiempo que porta un bastón. A la derecha un hombre se asoma a la estancia [22].

En la escena de la *Dormición de la Virgen,* ésta está rodeada de los apóstoles, reposando en la cama. María tiene las manos cruzadas en el regazo. Sendas figuras masculinas leyendo un libro (la de la izquierda sin barba) están sentadas en el suelo en primer término. El resto están de pie, situados San Juan y San Pedro próximos a la cabecera, éste bendice a la Virgen y San Juan porta una palma, otro apóstol lleva una «tau». En la parte superior se halla representada la subida del alma al Padre, el cuál la recoge acompañado de una pareja de ángeles. En el retablo de la Virgen de la ermita de Enviny las diferencias vienen marcadas por la no aparición de la subida del alma al Padre y en que las figuras del primer término estén colocadas junto al revés, es decir hallan intercambios sus respectivos lugares. Todos portan barba. Existe un ejemplo de otra Dormición del Museu d'Art Catalunya (M n.º inv. 64040) de Pere García de Benavarre que tiene la misma representación de la subida del alma a Dios y las dos figuras del primer término también leyendo, así como la figura de un apóstol (izquierda) portando la «tau».

Esta pieza estaría más relacionada con este otro pintor que señalamos más próximo en su estilo a Espalargues. Aquí las figuras son menos esbeltas. La línea más marcada y las caras con formas más redondeadas. Otra característica evidente es la diferente forma de tratar los halos aunque todos ellos sean redondos.

Precisiones finales

Los modelos más directos serían los retablos de Escalarre y de Abi, obra atribuida a Pere Espalargues. Es probable que se ejecutara en primer lugar el retablo de San Miguel de Viella, debido en parte a su importancia y quizá también en que pudo encargarse como commemoración (100 años) de la elección, por parte de los síndicos, de la iglesia de San Miguel como lugar de reuniones. La tabla central sirvió de modelo a la tabla de San Miguel de Vilac.

Las restantes escenas del retablo de Viella, tienen una iconografía más rica que la alejan de las del retablo de Vilac.

El retablo de Viella y la tabla de San Miguel de Vilac, así como las escenas de la Visitación y de la Natividad pertenecerían al mismo maestro, al que continuamos llamando «mestre de Viella».

En cuanto al modelo o modelos usados en Vilac, no sería con seguridad una fuente única sino que para cada escena se debió elegir el modelo que pareciera más indicado, aunque usaron preferentemente de los retablos de Roda de Isábena, de la ermita del Soler de Enviny y también del retablo de la Virgen, desaparecido, de Montañana, o el de Escalarre entre otros.

[22] La disposición de las figuras es muy similar, casi idénticas, a las de los retablos de la Virgen de Roda de Isábena, del retablo de Enviny, del de Abella de la Conca o del de Son del Pi.

En cuanto a la disposición y estructura del mismo, dado que está incompleto y no se conocen otros datos, es difícil establecer las proporciones y medidas del mismo. Cabe la posibilidad de que no fuera un retablo de grandes proporciones y que se acercara más al retablo de la ermita del Soler de Enviny. Este retablo tiene las siguientes escenas, de arriba abajo, Anunciación, y Natividad (izquierda) y Epifanía y Dormición de la Virgen (derecha). En el centro, falta la tabla central, en la cimera estaba el Calvario; en el bancal cuatro figuras: San Pedro, San Antonio abad, un obispo y San Pablo. Ya que Vilac conserva, con la excepción de la Anunciación, las dichas tablas, su disposición y estructura pudo ser la del retablo de la Virgen de Enviny.

Por lo tanto no existe un modelo único a nuestro entender, según los datos recogidos, a no ser que dicho modelo existiese pero no haya llegado hasta nosotros.

Podríamos datarlos a fines del siglo XV y más concretamente después de 1490, y si fue realizado el de Viella con commemoración del lugar elegido por los síndicos (1399), sería entonces datable en el paso al siglo XVI. Creemos diferenciar dos estilos o dos manos distintas en las cinco tablas. Uno muy próximo al «mestre de Viella» o él mismo, que habría pintado la tabla central con San Miguel y las de la Natividad y la Visitación. Y la otra mano más próxima a Espalargues o él mismo, con las tablas de la Dormición y la otra Visitación [23].

Una cuestión entre otras, que queda sin contestar, de momento, es la de que si la escena de la segunda Visitación, procede de ese mismo retablo y si no es así, ¿cuál es su origen?

Son obras de calidad estilística mediana que entran dentro del proceso de degeneración técnico y de copia derivada del taller de Pere García de Benabarre.

Cristina Pérez Jimeno
Licenciada en Historia del Arte, Barcelona

[23] Aunque se podría precisar mejor el día que estén perfectamente limpias las pinturas.

Fig. 1. San Miguel, tabla central del retablo de la iglesia parroquial de Viella (Foto A. Mas).

Fig. 2. San Miguel, retablo de San Félix de la iglesia parroquial de Vilac. Museo de Val d'Aran (Foto A. Mas).

Fig. 3. (izquierda) Dormición de la Virgen, procede de Vilac. Museo de Val d'Aran.

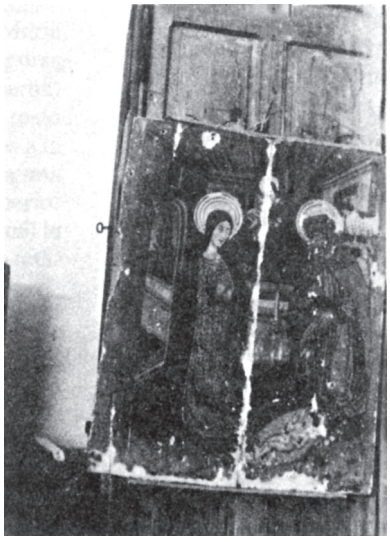


Fig. 4. (derecha) Nacimiento, procede de Vilac. Iglesia parroquial.

Fig. 5. Retablo de la Virgen, procede de Escalarre, hoy en Museo de Dallas (EE.UU.), fotografía tomada en 1909. (Foto A. Mas).

Fig. 6. Retablo de la Virgen de Soler (Enviny), hoy en la Hispanic Society de Nueva-York (EE.UU.) y Museo de Budapest. (Foto A. Mas).

El mudejarismo y su pervivencia en las artes suntuarias de la Andalucía occidental

María Jesús Sanz

Cuando hablamos de mudejarismo en el campo artístico no nos referimos exclusivamente al arte realizado por la población mudéjar, sino también a las formas decorativas de origen islámico tomadas y reinterpretadas por artistas y artesanos cristianos. El mudejarismo, como bien dice Borrás Gualís, es una constante en el arte hispánico, y especialmente en las zonas donde la cultura islámica tuvo un mayor desarrollo como en el caso de Aragón, Andalucía, Levante o Toledo. En Andalucía el mudejarismo abarca desde mediados del siglo XIII hasta la primera mitad del XVI, con prolongaciones hasta el siglo XVIII.

En lo que se refiere a las artes suntuarias la influencia islámica es bastante desigual pues mientras en algunas como la cerámica, la talla de la madera, el tejido o los cordobanes el mudejarismo es determinante, en otras como las artes del metal la influencia es menor y casi siempre superficial.

Los trabajos realizados por Antonio Collantes sobre mudéjares sevillanos mencionan diversas profesiones entre las que figuran las de carpinteros, azulejeros, vidrieros, tejedores, borceguíneros, chapineros y odreros, entre otros, por lo que sabemos que al menos algunos mudéjares ejercían estos oficios. No aparecen, sin embargo, orfebres en esta relación, aunque es conocido que Alfonso X disponía de orfebres moros, y que en el repartimiento de Sevilla, que hizo su padre, existían algunos orfebres de nombre claramente islámico.

En el arte del tejido la influencia de la moda islámica es evidente durante todo el Medievo pues los diseños orientales y las mismas telas importadas eran usadas por los reyes cristianos, ya que éstas eran más finas, más delicadas, de brillante colorido y con utilización de la seda. De todo esto es buena prueba la existencia de tejidos de este tipo aparecidos en las tumbas reales y de nobles que han llegado intactas hasta nosotros. Así por ejemplo, en el monasterio de las Huelgas, junto a los tejidos cristianos, abundan los de temas islámicos, ya sean de fabricación mudéjar o de importación de los reinos musulmanes.

En la Capilla Real de la Catedral de Sevilla se conservan, en sus correspondientes tumbas, los vestidos de Alfonso X (Fig. 1) y Beatriz de Suabia, combinándose en ellas las telas mudéjares con las puramente cristianas, pero con predominio de las primeras. De la ropa de San Fernando se conservan algunos trozos mudéjares en la Armería Real de Madrid, regalo a Felipe V del cabildo sevillano en 1729, cuando se depositó al Santo en el nuevo sepulcro, pero ya en esta época no se conservaba su ropa intacta pues hay constancia documental de que en 1676 —cinco años después de su canonización— sus vestidos fueron repartidos entre los devotos como reliquias.

Totalmente mudéjar es el sudario de Sancho IV el Bravo, conservado junto a la corona real en la catedral de Toledo, y también las ropas del infante Felipe, enterrado en Villalcázar de Sirga, descendientes directos del Santo Rey.

Así pues, parece claro que el tejido mudéjar estuvo en boga durante casi todo el Medievo, y especialmente durante los siglos XIII y XIV, para ser poco a poco desplazado durante el XV, y olvidado

durante el XVI en favor de los tejidos italianos y flamencos.

En el siglo XVI pueden situarse, el cojín y el terliz de la catedral de Sevilla, que si bien no son puramente mudéjares como los anteriores vestidos, recuerdan a las telas orientales por los animales y vegetales representados, así como por la disposición de ellos. El cojín, no obstante, lleva una estrella de tipo islámico en el centro (Fig. 2).

Quizá las piezas más interesantes y mejor conservadas de toda la indumentaria mudéjar sevillana sean las zapatillas de la Virgen de los Reyes estudiadas por Hernández Díaz en su *Iconografía Mariana Hispalense,* y por González Mena, en la *Catedral de Sevilla,* en las que aparece —entre los símbolos reales como la flor de lis del empeine y la palabra AMOR de los laterales— estrellas, círculos y arcos de herradura, así como una composición de líneas sobre la flor de lis que recuerda el anagrama de María. Los temas ornamentales acusan como puede verse un marcado mudejarismo. Sobre su fecha hemos de decir que mientras que, Gestoso se inclina por la contemporaneidad con la imagen, Hernández las cree una copia del siglo XV. Otro problema que han planteado los mencionados investigadores es su posible origen francés por la aparición de la flor de lis, pero González Mena cree en su procedencia mudéjar especialmente por la técnica del cuero que en ellas se usa, que unida a los motivos ornamentales ya citados hace inclinarse más por la obra mudéjar sevillana que por la francesa.

La destrucción que afecta en general a los tejidos y al hallarse muchos conservados dentro de las tumbas inaccesibles hace que una catalogación y estudio de las telas mudéjares presente grandes dificultades.

Las artes de la madera son una de las actividades especializadas de los mudéjares, no sólo en lo que respecta a la cubrición de los edificios, en la que desarrollaron un estilo nuevo y original, sino también en la realización de objetos muebles. Es de suponer que, según las piezas conservadas, toda Andalucía debió tener durante los siglos XIII y XIV un mobiliario casi exclusivamente mudéjar, hasta que en el siglo XV el goticismo francés y castellano invadió con sus tracerías y pináculos el mobiliario. Aún dentro de esta corriente general europea los rasgos mudejáricos persistieron hasta el siglo XVI, que supuso el destierro de lo local y la aceptación de las corrientes italianas. Pasada la fiebre europeizante y generalizada del clasicismo renacentista, en el siglo XVIII con la revalorización de lo autóctono reaparece junto a las decoraciones barrocas y rococó el mudejarismo soterrado. Así junto a las hojarascas barrocas y a las rocallas afrancesadas se colocan lacerías mudéjares en forma de ruedas, estrellas y toda clase de entrelazos.

Objetos propiamente mudéjares, es decir, correspondientes al medievo y a los comienzos de la Edad Moderna se conservan diseminados por iglesias, museos y colecciones particulares, tales como arquetas, puertas y sillerías de coro, como piezas más destacables. Entre las sillerías destacan la de Santa Clara de Moguer, Santa María de Carmona y la catedral de Sevilla, ésta última es una clara muestra de gótico-mudéjar de fines del XV. Como obra maestra de puertas mudéjares hay que mencionar la que se halla en la sacristía del altar mayor del mismo templo, considerada como procedente de un antiguo sagrario, con magníficos temas de lazo, cuidados herrajes y restos de la primitiva pintura, obra probable de la segunda mitad del XIV (Fig. 3). Otra interesante pieza es el púlpito de la catedral de Jaén, además de otros varios objetos que serían imposible mencionar en su totalidad.

En las artes del metal el mudejarismo parece tener menor incidencia, no puede hablarse de una orfebrería mudéjar como se habla del tejido, el mobiliario o la azulejería porque no se hallan muchas piezas específicas de este estilo.

En Andalucía naturalmente no se puede hablar de mudejarismo hasta mediados del siglo XIII en que se realiza casi toda la conquista, y por lo tanto las piezas mudéjares datan de épocas posteriores. Salvo un pequeño grupo de obras que pueden datarse en la segunda mitad del siglo XIII o en los comienzos del XIV. La mayoría de las piezas con reminiscencias mudéjares datan del siglo XV o de la primera mitad del XVI, perteneciendo casi todas al estilo gótico, incluso en algunas al renacentista.

La ausencia de mudejarismo en la orfebrería es algo todavía por explicar, pero podrían apuntarse algunas causas que lo justificaran. Una de ellas podría ser el afán renovador que el renacimiento tuvo en Andalucía y como consecuencia la fundición de piezas antiguas para transformarlas en otras nuevas y «modernas», de lo cual es una buena prueba el tesoro de la catedral de Sevilla donde las piezas góticas son poquísimas. También es posible pensar

que la platería religiosa —que es la fundamentalmente conservada—, compuesta por vasos sagrados, no estuviese encomendada a orfebres mudéjares o paganos, ni a cristianos nuevos —conversos. Por otra parte sabemos que el gremio de plateros era muy riguroso en cuanto a la limpieza de sangre de sus miembros, por lo tanto no es probable la existencia de orfebres mudéjares en los gremios de Córdoba y Sevilla, que son los que tienen probada su existencia en el período bajo medieval. Así pues, puede hablarse de piezas góticas con algunos temas decorativos mudejáricos, que debieron responder al ambiente general del Bajo Medievo.

Entre las piezas más claramente mudéjares pueden mencionarse la lámpara del convento de San Clemente, la espada de San Fernando de la Capilla Real y el cáliz del cardenal Mendoza del tesoro de la catedral, piezas existentes todas en Sevilla. La lámpara de San Clemente tiene una amplia bibliografía perteneciente casi toda a Antonio Sancho Corbacho, que la estudió en sus trabajos. Se trata de una obra de bronce y latón con medallones de esmaltes heráldicos de los Guzmán, que probablemente sea donación de una hija de Enrique II, que murió en el convento en 1409. De su ascendencia islámica no hay la menor duda ya que el ataurique aparece en el plato, los arcos de herradura en la cabeza y las esferas en el vástago, tipología semejante a la de las lámparas representadas en las Cantigas de Alfonso X, y al ejemplar granadino conservado en el Museo Arqueológico Nacional.

La espada de San Fernando, de la capilla Real de Sevilla (Fig. 4), presenta una empuñadura con arriaz típicamente mudéjar formado por cornalina roja y enmarque de plata dorada, en el que aparecen cenefas de lacería con tema central de ataurique flordelisado. El resto de la empuñadura es de cristal blanco y probablemente posterior, aunque desde luego anterior al siglo XVI.

Finalmente, el cáliz llamado de Mendoza responde a una tipología del gótico final, pero en el nudo aparece claramente la lacería mudéjar formando estrellas de seis puntas que se combinan con esmaltes blancos, rojos y verdes. Lleva el escudo del cardenal Hurtado de Mendoza, fue donado en 1502 y no lleva punzón, pudiendo ser por su estilo de origen toledano, como otras de las piezas regaladas por el mismo cardenal.

De este período del gótico final hay bastantes piezas con rasgos mudejáricos, que se conservan no sólo en Andalucía sino en otras regiones españolas, no habiendo sido estudiadas hasta ahora en su conjunto salvo en la zona de Aragón, en la que Juan F. Esteban recogió obras y punzones en su trabajo presentado el Primer Congreso de Mudejarismo de 1981.

En la zona de Andalucía Occidental se encuentran algunas obras de las características descritas que no pueden remontarse más allá de la segunda mitad del XV, ni más acá de mediados del XVI, y que consisten fundamentalmente en cálices, copones y custodias. Todas ellas corresponden al estilo del gótico final, con claras tracerías en los nudos, con hornacinas, con pináculos, con arcos conopiales y a veces con temas renacentistas en las peanas y partes inferiores de las copas. La pieza más claramente mudéjar es el cáliz de San Miguel de Marchena (Sevilla) con copa restaurada y peana renacentista, pero que conserva un astil prismático con arcos de herradura y recuerdos de lazo. Otros ejemplares son los de Santa María de Sanlúcar la Mayor, parroquia de Cazalla de la Sierra, y San Miguel de Morón (Fig. 5), todos en la provincia de Sevilla. En la de Huelva se hallan el cáliz de Zalamea la Real y el de la Palma del Condado, éste con el punzón de la ciudad de Sevilla más antiguo conocido. En todo este grupo el mudejarismo se aprecia en los arcos de herradura apuntados y muy cerrados que aparecen en el astil, ajustándose por lo demás a los patrones góticos.

En la misma línea se hallan los copones de Sanlúcar la Mayor, de Sevilla, y del Almonte, en la provincia de Huelva, así como la custodia de Moguer, que también lleva el punzón de Sevilla. Pieza muy interesante es la crismera de la parroquia de Nuestra Señora del Castillo de Fuenteovejuna (Córdoba) con decoración estrellada en la cubierta y en el pie, de ascendencia mudéjar.

Pasada ya la mitad del siglo XVI el renacimiento italiano queda definitivamente impuesto en la platería, pero todavía quizá puedan atisbarse algunos recuerdos del lazo mudéjar en la decoración de algunas piezas, que, si bien no responden a la tradicional forma de esta ornamentación, se acercan a ella, o al menos constituyen unas extrañas formas dentro del arte renacentista, sin conexión con lo italiano. Tal es el caso de las cintas planas entrecruzadas que aparecen en copón de Cortegana y otros cálices sevillanos.

Un capítulo distinto lo constituyen las piezas realizadas por la técnica de la filigrana, que parece

ser de tradición islámica a juzgar por los temas ornamentales y por el modo de realización. No se puede decir que todas las piezas conservadas sean mudéjares pues la mayoría de ellas son de época muy tardía, pero sí lo son la técnica y la decoración.

Conocemos el estilo de la filigrana islámica por algunas piezas conservadas como los collares del Museo Arqueológico Nacional y del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, así como las arracadas del Museo Arqueológico de Córdoba, donde se aprecia un trabajo calado con formas circulares predominantes. Semejantes a estas formas debieron ser las utilizadas en el siglo XVI, pues Juan de Arfe describe en su Varia Conmesuración a filigrana como «hilos muy finos sembrados con orden de esferillas». En la segunda mitad del siglo XVII y en la primera del XVIII figuran numerosos plateros filigraneros en el libro de exámenes de maestros plateros sevillanos, viniendo todo ello a confirmar el arraigo de la filigrana en la platería española y andaluza.

Los temas estructurales de la filigrana desde el siglo XVI en adelante son fundamentalmente circulares, formando rosetas, meandros, sigmas, etc…, pero se conservan dos piezas auténticamente mudéjares donde la estructura de la filigrana es distinta pues reproduce con bastante exactitud el ataurique. La más antigua podría datar de la segunda mitad del siglo XIII, pero también podría ser posterior, incluso del XVI, y consiste en una plancha en forma de cruz colocada sobre el primitivo ataúd de San Fernando, hoy en la cripta de la Capilla Real (Fig. 6). La pieza, compuesta por filigrana, presenta una labor de sebka con ataurique en el interior de los rombos, decoración verdaderamente insólita en las piezas de filigrana que conservamos, aunque es de suponer que no lo fuera tanto en la Sevilla del Bajo Medievo.

Don Manuel Gómez Moreno, que la estudió junto con los demás ajuares reales de la capilla cuando se abrieron las tumbas, le da una filiación claramente almohade, opinión muy acertada si se compara con la decoración de la Giralda. Es bastante probable que existieran otras muchas piezas de este estilo que con toda seguridad fueron destruidas con el cambio de los tiempos y de las modas, además de la fragilidad de la filigrana, ya que, como sabemos por los mismos testimonios documentales de los plateros, la filigrana era obra de poca duración. La afortunada circunstancia de la conservación de esta cruz se debe naturalmente a lo sagrado del lugar en la que se halla colocada.

La otra pieza de filigrana claramente mudéjar es una cruz de altar conservada en la parroquia del Salvador de Sevilla (Figs. 7, 8 y 9) ya catalogada y publicada por nosotros en 1976, en la *Orfebrería Sevillana del Barroco.* Su estructura, bastante original, consiste en una peana circular sobre la que se levanta un vástago cilíndrico con nudo esferoide, que sostiene una cruz de sección rectangular. Presenta así una fórmula de compromiso entre el gótico final y el primer renacimiento, en lo que se refiere a la forma, pero la parte decorativa en lo que se refiere a novedosa pues su chapa es de filigrana opaca y reproduce el más puro ataurique granadino. Las superficies son continuas y sólo se cortan por algunas aristas lisas, que determinan las molduras, y por una formación de hojas lanceoladas de recuerdo gótico en la superficie de la peana. Es obra sin punzón y por lo atípica, difícil de determinar su origen.

De filigrana opaca es también el relicario de la catedral de Córdoba, de forma cilíndrica y con peana y tapa piramidal. El diseño de la filigrana es a base de espirales y esferitas, fechándose en la segunda mitad del siglo XV.

Además de estas piezas claves se conservan bastantes obras de filigrana en Andalucía Occidental, aunque desde luego pocas, si se considera la cantidad que debió haber en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Naturalmente, la filigrana de estas piezas tardías responde a otro concepto decorativo relacionado directamente con el que Juan de Arfe describe en su Varia, compuesta por hilos ondulantes que forman roleos, meandros, espirales y rosetas, a las que a veces se le añaden esferillas. También guardan relación, aunque sea lejanamente, con las piezas verdaderamente islámicas como los collares y arracadas mencionados al comienzo de estas páginas.

Dentro de esta línea se halla el cáliz de la Capilla Real (Fig. 10), el del Convento de Madre de Dios, y el pequeñísimo de la Hermandad Sacramental del Sagrario, que pueden situarse en la primera mitad del siglo XVII, y el último quizá antes. De la segunda mitad del siglo XVII es el cáliz, también pequeño, de la Hermandad Sacramental del Salvador, pues según los inventarios ya existía en 1685. Interesantes son las arquetas que se con-

servan en el Convento de las Teresas —dos—, y la del Museo de las Cofradías, de cubierta lobulada (Fig. 11) datables todas en el período barroco, así como la cruz del altar de la parroquia de Santa Cruz, y la que remata la urna del Jueves Santo del Convento de Santa Inés, esta última con punzón de Córdoba.

Como piezas de filigrana de fines del XVIII cabe destacar los zapatitos del Niño de la Virgen de las Aguas, del Salvador, y del último tercio del siglo XIX la corona de la Virgen de los Reyes, pagada por los Duques de Montpensier (Fig. 12).

Es pues, como puede verse, la filigrana, una técnica y un estilo claramente arraigado hasta el siglo XIX, e incluso existente todavía en Córdoba y Granada aunque sea sólo como curiosidad típica.

Bibliografía

AMADOR DE LOS RÍOS, M.: *Restos del traje del infante Don Felipe…,* «Museo Español de antigüedades», tomo IX (Madrid, 1873), págs. 101-126. *Hoja de puerta mudéjar,* «Ibídem», págs. 399-420. *Arte Mudéjar,* Granada, octubre de 1983-enero 1984.

BORRÁS GUALIS, G.: *Arte Mudéjar Aragonés,* Zaragoza, 1982.

COLLANTES, A.: *Los mudéjares sevillanos,* en «Actas del I congreso Internacional de Mudejarismo», Teruel, 1981.

GÓMEZ RAMOS, R.: *El libro de peso de los Alarifes,* en «Actas del I Congreso Internacional de Mudejarismo», Teruel, 1981.

ESTEBAN LORENTE, J. F.: *Huellas mudéjares en la platería española del gótico al renacimiento,* en «Actas del I Congreso Internacional de Mudejarismo», Teruel, 1981.

GESTOSO, J.: *Sevilla monumental y Artística,* tomo II, Sevilla, 1892.

GÓMEZ MORENO, M.: *Presas reales sevillanas,* «A.H.», núms. 27-32, 1984.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.: *El monasterio de Santa Clara de Moguer,* Huelva, 1978.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M.: *El mudéjar en el monasterio de Santa Clara de Moguer,* en «Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo», Teruel, 1981.

GONZÁLEZ MENA, M.: «Ornamentos Sagrados», en *La Catedral de Sevilla,* Sevilla, 1984.

GUERRERO LOVILLO, J.: *Andalucía,* tomo I, col. Tierras de España, Madrid, 1980.

HEREDIA MORENO, M. C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva,* Huelva, 1980.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Estudio de la iconografía mariana hispalense,* «Archivo Hispalense», tomo IX (1948).

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: SANCHO, A. y COLLANTES, F., *Catálogo arqueológico y artístico de Sevilla y su provincia,* Sevilla, 1939-1955.

MORALES, A.; SERRERA, J. M.; SANZ, M. J. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia,* Sevilla, 1981.

ORTIZ JUÁREZ, C. y otros: *Exposición de Orfebrería cordobesa,* Córdoba, 1973.

ORTIZ JUÁREZ, C. y otros: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Córdoba,* Córdoba, 1981 y 1983.

SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII,* Sevilla, *El convento de San Clemente,* «Bol. de Bellas Artes», 2, Sevilla (1973), págs. 77-92.

SANZ, J. M.: *La orfebrería sevillana del Barroco,* Sevilla, 1976.

SANZ, J. M.: *El punzón de la ciudad de Sevilla hasta fines del siglo XVI,* «Arte sevillano», Sevilla, 1982.

María Jesús Sanz
Universidad de Sevilla

Fig. 1. Paño de la tumba de Alfonso X. Capilla Real de la Catedral de Sevilla.

Fig. 2. Cojín de la Catedral de Sevilla.

Fig. 3. Puerta de la Sacristía Alta de la Catedral de Sevilla.

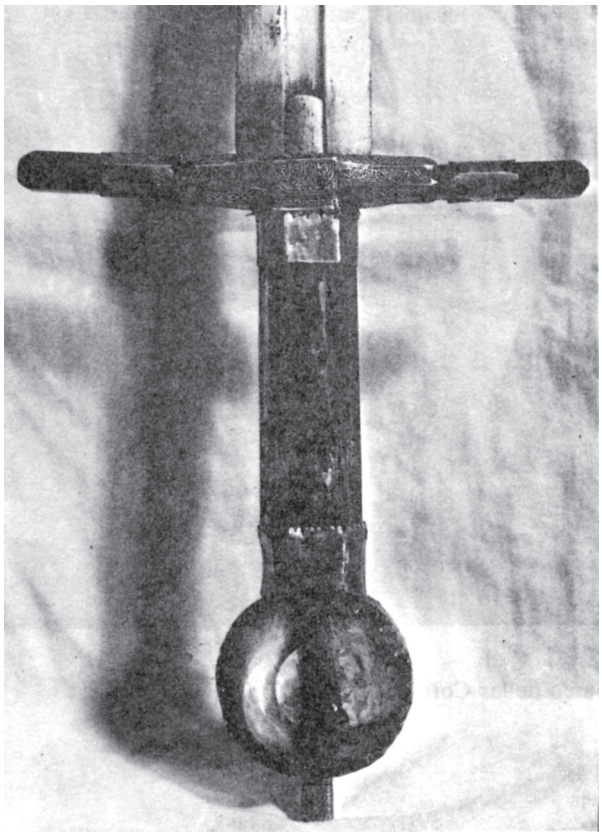


Fig. 4. Empuñadura de la espada de San Fernando. Capilla Real de la Catedral de Sevilla.

Fig. 5. Cáliz de la Parroquia de San Miguel Morón (Sevilla).

Fig. 7. Cruz del altar de la parroquia del Salvador de Sevilla.

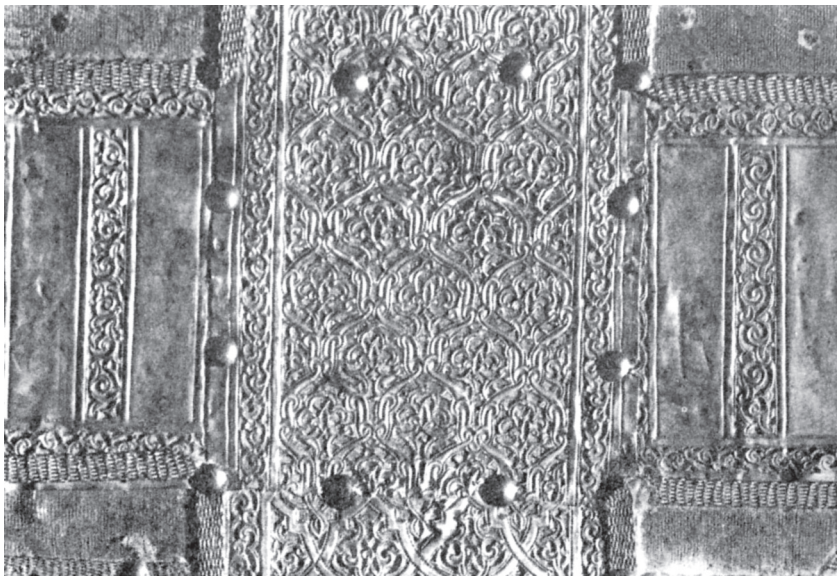


Fig. 6. Detalle de la cruz de filigrana que lleva adosado el antiguo sepulcro de San Fernando. Capilla Real de la Catedral de Sevilla.

Fig. 8. (debajo) Detalle de la peana de la figura anterior.

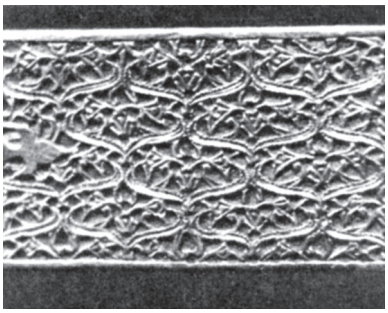


Fig. 9. Detalle del brazo de la cruz de la figura anterior.

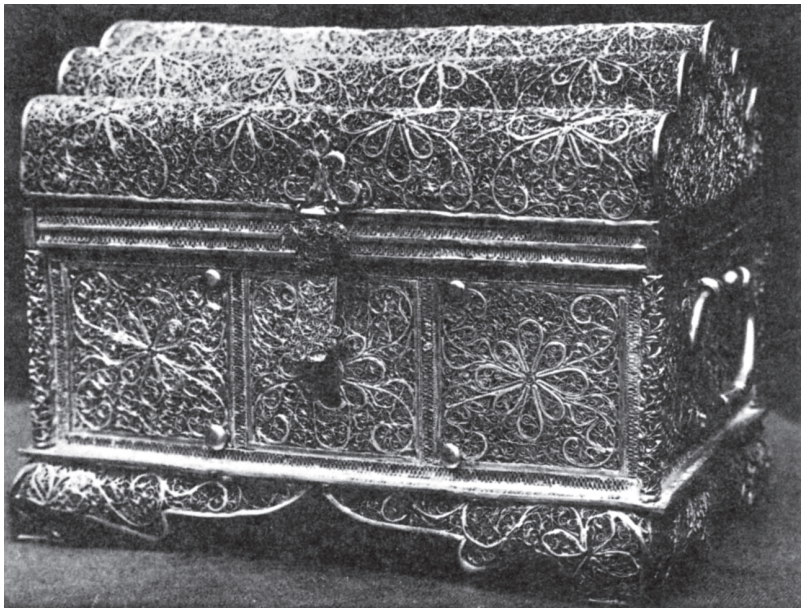


Fig. 11. Arqueta del Museo de las Cofradías de Sevilla.

Fig. 10. Cáliz de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla.

Fig. 12. Corona de la Virgen de los Reyes de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla.

Ábsides mudéjares con la Moraña (Ávila): su relación con modelos de Castilla la Vieja y León

TERESA PÉREZ HIGUERA

Es evidente el papel que ciertos edificios, considerados ya en su época como modelos, ejercieron en la arquitectura medieval. El hecho ha llevado a establecer numerosas escuelas regionales que, aún hoy, siguen vigentes en el estudio del arte de la Edad Media. Un claro ejemplo lo constituye la arquitectura mudéjar para la cual, tras varios intentos de sistematización, se acepta generalmente la división geográfica [1].

La puesta al día, para su publicación, del «Catálogo Monumental de la provincia de Ávila» realizado por D. Manuel Gómez-Moreno en 1901, me ha permitido el conocimiento y análisis de los templos mudéjares que todavía se conservan en una zona de dicha provincia, la Moraña, nombre que según el citado autor «se reputa derivación de Mauritania, o tierra de moros, dado quizá en la Edad Media, porque ésta dilatada llanura que se extiende al norte de los montes de Ávila, se poblaría, o mejor dicho, conservaría su población de moros, ocupados en el cultivo de las tierras, con carácter de mudéjares» [2]. En realidad, desde un punto de vista estrictamente geográfico, se trata de dos comarcas inmediatas: la Moraña, que es la faja al norte de la Sierra de Ávila, y la llamada Tierra de Arévalo, que se extiende hasta Madrigal de las Altas Torres. En ellas, gracias a una treintena de edificios conservados, se comprueba la existencia de un mismo tipo de iglesia que presenta características comunes con las zonas limítrofes: al norte, la Tierra de Medina y más allá la Tierra del Vino (Toro); al este, la Tierra de Pinares (Cuéllar), y al oeste, la Armuña y el Campo de Peñaranda. La falta de interés que hasta los últimos años ha merecido la arquitectura mudéjar castellana [3], es la causa de que hasta ahora, salvo escasas excepciones, hayan permanecido ignorados estos edificios cuya situación, en una zona rodeada por las provincias de Segovia, Valladolid, Zamora y Salamanca, puede plantear nuevas consideraciones para el estudio de la arquitectura mudéjar de Castilla y León, como más adelante veremos.

[1] Tanto los estudios parciales, ANGULO IÑÍGUEZ, D., *Arquitectura mudéjar sevillana en los siglos XIII, XIV y XV,* Sevilla, 1932; PAVÓN MALDONADO, B., *Arte Toledano: islámico y mudéjar,* Madrid, 1973; FRAGA GONZÁLEZ, C., *Arquitectura mudéjar en Canarias,* Santa Cruz de Tenerife, 1977; BORRÁS GUALIS, G., *Arte Mudéjar Aragonés,* Zaragoza, 1978; VALDÉS FERNÁNDEZ, M., *Arquitectura mudéjar en León y Castilla,* León, 1981, como en manuales de H.ª del Arte; TORRES BALBÁS, L., *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar* («Ars Hispaniae», T. IV), Madrid, 1949; CHUECA GOITIA, F., *H.ª de la arquitectura española: Edad Antigua y Edad Media,* Madrid, 1965; YARZA LUACES, J.: *H.ª del arte hispánico: La Edad Media,* Madrid, 1980.

[2] *Catálogo,* Ávila, 1983, pág. 225.

[3] En lo referente a Castilla la Vieja y León, VALDÉS FERNÁNDEZ, M., *op. cit.,* nota 1; GIL FARRÉS, *Iglesias románicas de ladrillo de la provincia de Segovia* «R.A.B.M.», 1950; PRIETO PANIAGUA, *La arquitectura románico-mudéjar en la provincia de Salamanca,* Salamanca, 1980. En cuanto a la provincia de Ávila, únicamente se ha tratado, de modo muy general, por FRUTOS, J. M., *Arquitectura mudéjar en el partido judicial de Arévalo,* comunicación presentada en el «I Simposio Internacional de Mudejarismo 1975» (Actas Teruel 1981), págs. 417-422; GÓMEZ ESPINOSA y REVILLA RUJAS, *Guía del románico de Ávila y Primer mudéjar de la Moraña* (Ávila, 1982).

Tal como sucede con frecuencia en obras mudéjares, reformas posteriores han transformado el aspecto primitivo de estas iglesias: remodelación de las naves, adición de nuevos cuerpos y capillas, renovación de armaduras y cubiertas… Debido a su mayor resistencia, la parte mejor conservada ha sido generalmente la cabecera, elemento que, por otra parte, constituye el rasgo más esencial para definir el estilo mudéjar dentro de la arquitectura religiosa. Por esto, prescindiendo de otras zonas del edificio que muestran aún restos de dicho estilo [4], he limitado este estudio a los ábsides [5], analizando los materiales y sistemas constructivos, las plantas y alzados y, por último, la organización y motivos decorativos.

Materiales y aparejos

Como es normal en la arquitectura mudéjar, el ladrillo es el material básico utilizado en la construcción de los ábsides. En esta zona de la Moraña adquiere incluso carácter exclusivo para toda la fábrica, pudiendo considerarse como característica local un tipo de aparejo en el que el ladrillo a soga, en una o dos hiladas, alterna con otra hilada a sardinel; tal como aparece en la parte alta del ábside derecho de San Lorenzo de Sahagún o en los tres ábsides del Salvador de Toro, pero que en Ávila puede extenderse a todo el ábside, como en Órbita (lám. 1) o Vega de Santa María. En general, se emplea un aparejo mixto: el muro se hace de mampuesto, y de ladrillo las arquerías que recorren el ábside, cuyo valor decorativo queda resaltado al encalar la mampostería del fondo; aspecto que, afortunadamente, se ha tenido en cuenta en las últimas restauraciones realizadas, lo que no es frecuente fuera de esta zona de Castilla.

También aparece la mampostería encintada, aunque localizada en basamentos (la Lugareja), o en el cuerpo alto añadido como remate (Santa María de Arévalo y Palacios Rubios); en dos únicos casos, todo el ábside se hizo de mampostería encintada: Barromán y Narros del Puerto, pero aquí sólo el ábside lateral mientras que el central es de ladrillo, solución que aparece también en la iglesia parroquial de Muriel (Valladolid) indicando probablemente falta de recursos para continuar la obra.

Plantas y alzados

Siguen en general el tipo común a todo el mudéjar castellano, directamente derivado del modelo románico: uno o tres ábsides de planta semicircular que se prolonga en un tramo recto. Las reformas posteriores a que antes aludimos, han modificado su aspecto y es frecuente que los ábsides laterales aparezcan rehechos, o añadidas capillas en ambos lados, en el caso de nave primitiva única. Como ejemplo excepcional encontramos la citada iglesia de Barromán, cuyo monumental ábside se subdivide en tres estrechísimos, en el interior. También aparece una nota original en la planta de la cabecera de la Lugareja, con tres ábsides semicirculares que en su interior se prolongan en leve forma de herradura, modelo que indudablemente hay que entroncar con iglesias mozárabes y catalanas —grupo de Tarrasa— y cuyos orígenes se remontan a algunas basílicas paleocristianas hispánicas o norteafricanas.

En cuanto a los alzados, repiten también el modelo románico: basamento, a veces de mampostería encintada (la Lugareja, Santo Domingo de Arévalo) y frecuentemente sólo de ladrillo (Blasco Nuño y Villar de Matacabras) que puede alcanzar grandes dimensiones como en Fuentes de Año o Blasco Nuño. Por encima, el muro se continúa con las repetidas series de arquerías que, aunque presentan escasas variantes, veremos más despacio al tratar de la decoración. Algunos, los menos, han conservado también arquerías en el interior.

En muchas de las iglesias de la Moraña se advierte que por encima de las arquerías del ábside se eleva un cuerpo liso, de dimensiones muy variables; y si bien en algunos casos es evidente que se debe a una reforma posterior a la construcción del ábside —probablemente la transformación de las naves en el siglo XVI, lo que implica la renovación de la cubierta—, en otros corresponde a la misma fábrica del templo, como puede comprobar-

[4] Gómez-Moreno: *Catálogo…* lo referente a Fontiveros, Horcajo, Rasueros, Flores de Ávila, Adanero, Sinlabajos, Moraleja de Matacabras, Jaraices, Castellanos de Zapardiel, Villanueva del Aceral.

[5] En Arévalo, Santa María la Mayor, San Juan, Santo Domingo y la Lugareja; y las iglesias parroquiales de Barromán, Bernuy de Zapardiel, Blasco Nuño, Cantiveros, Cebolla, Constanzana, Fuente el Sauz, Fuentes de Año, Santa María del Castillo y San Nicolás en Madrigal de las Altas Torres, Narros del Castillo, Narros del Puerto, Órbita, Palacios Rubios, Pedro Rodríguez, Vega de Santa María, Villar de Matacabras.

se en Don Vidas (lám. 4), Constanzana, Pedro Rodríguez (lám. 6), Órbita (lám. 1). Suele presentar aberturas al exterior que varían desde estrechas saeteras (Barromán) a verdaderos vanos de medio punto (Órbita, Fuentes de Año), estructura que recuerda, evidentemente, las llamadas «cámaras del tesoro» de las iglesias asturianas cuya función no ha sido explicada de modo convincente. Pienso si, en ambos casos, habría que tener en cuenta una posible utilización como desván, sobrado o granero, para almacenar vino y productos procedentes de los diezmos. En el ábside de Órbita (lám. 1), los vanos se continúan en el tramo recto del ábside, empleándose como cuerpo de campanas, lo que da un tipo especial de cabecera-campanario que se imita, en esta misma zona, en Palacios Rubios; aquí se distingue bien la elevación del ábside primitivo con un cuerpo de mampostería encintada para instalar el campanario, sistema que aparece también en la vecina parroquia de Almenara de Adaja, ya en la provincia de Valladolid.

Las cubiertas mantienen la tipología románica, con bóvedas de horno cuyo tramo recto aparece algunas veces apuntado, como sucede en la Lugareja de Arévalo, donde los ábsides laterales muestran, además, bóvedas de arista en el tramo recto, caso único en una zona donde predomina el carácter popular y arcaizante de sus arquitecturas. Este rasgo singular en el citado edificio se refuerza por el empleo, en el tramo central del crucero, de una cúpula con tambor y sobre pechinas que, como señaló ya Gómez-Moreno, copia el modelo de la catedral Vieja de Salamanca. Lo que resulta aún más interesante es que esta réplica en ladrillo de las cúpulas que caracterizan la llamada Escuela del Durero, se convierte a su vez, en modelo para iglesias mudéjares de los contornos, y así encontramos —caso excepcional en el mudéjar castellano— cúpulas de ladrillo sobre pechinas en las iglesias parroquiales de Blasco Nuño y Fuentes de Año en la provincia de Ávila, y en estrecha relación la cabecera de la iglesia de Montuenga, ya en la provincia de Segovia.

Decoración

Como vimos al principio, debe estudiarse bajo dos aspectos: la organización de los sistemas decorativos y el análisis de los motivos empleados.

1.º *Organizaciones decorativas*

Con carácter marcadamente original, puede considerarse el empleo de aparejo de ladrillos a soga y sardinel que antes señalamos; a diferencia de otros ejemplos del mudéjar castellano donde se reduce a fajas aisladas, en Ávila alcanza gran desarrollo, con evidente intención decorativa, ocupando amplias zonas en el basamento o en el cuerpo alto (Pedro Rodríguez, lám. 6) e incluso todo el ábside (Órbita, lám. 1, Vega de Santa María).

En general, como en el resto de Castilla y León, el sistema decorativo se basa en la repetición de series de arcos ciegos que recorren el ábside y el tramo recto que le precede. En la Moraña, pueden distinguirse dos modelos. En uno, se desarrolla un solo orden de arquerías que, bien a partir del basamento o bien directamente desde el suelo, ocupa toda la altura del ábside (la Lugareja, Santo Domingo de Arévalo, Blasco Nuño, Constanzana, Fuentes de Año, Dos Vidas, lám. 4, Villar de Matacaras, Órbita, lám. 1). En este grupo puede incluirse el ábside de la parroquial de Pedro Rodríguez (lám. 6), que presenta la variante de apoyar los arcos superiores en medias columnas de ladrillo que molduran el ábside en sentido vertical, abarcando los arcos inferiores que quedan a menor altura. A diferencia de los anteriores, cuyos orígenes remontan a la decoración de los llamados arcos y bandas lombardos, éste de Pedro Rodríguez parece derivar directamente del modelo románico con columnas adosadas que, en el caso concreto de la arquitectura mudéjar, tiene claros precedentes en iglesias iniciadas en piedra dentro del estilo románico y continuadas luego en ladrillo, como San Tirso o San Pedro de las Dueñas en Sahagún, o Fresno el Viejo en Valladolid. En cuanto a la superposición de los arcos, no siguiendo el sistema románico de arcos doblados, sino de arco inferior cobijado por otro superior más alto, aunque poco frecuente, existen ejemplos próximos en esta zona, como el de la iglesia parroquial de Villoria (Salamanca).

El segundo modelo se caracteriza por la repetición de varias arquerías superpuestas, generalmente en tres pisos (Cebolla, lám. 2, Santa María de Arévalo, Fuente el Sauz, Cantiveros, lám. 3, Narros del Castillo, lám. 5), que pueden reducirse a dos (Narros del Puerto, Palacios Rubios), o aumentarse con un remate a manera de cuarto piso, decora-

do con recuadros (San Nicolás y Santa María de Madrigal). Estas arquerías repiten sistemáticamente arcos de medio punto doblados, que en un solo caso —la arquería superior de San Nicolás de Madrigal—, aparecen ligeramente apuntados. La disposición se hace de modo que los arcos de la fila superior coincidan en el mismo eje que los de la fila inferior, y en ningún caso se utilizan bandas horizontales para separar los pisos. En los ábsides, los arcos se suceden en serie continua, sin encuadramientos o separación entre ellos, a diferencia de los que aparecen en el tramo recto precedente, donde a veces los arcos, también de medio punto doblados, quedan encerrados en una retícula (Cebolla, lám. 2, Santa María de Arévalo, Narros del Puerto). Solamente en dos ejemplos —la iglesia de Santa María de Madrigal y la parroquial de Cantiveros, lám. 3—, las arquerías del tercer piso están desmentidas, es decir, que en ellas la clave del arco superior está en la línea vertical de la enjuta y pilar de la inferior.

Como excepción, encontramos la iglesia de Narros del Castillo (lám. 6), con tres pisos de arquerías separadas verticalmente por bandas acodadas formando una especie de reducidos contrafuertes angulares, que transforman la planta semicircular en poligonal de siete lados. En cada una de las calles así delimitadas, se superponen tres arcos de medio punto doblados, separados por una faja de ladrillos en sardinel y, coronando el superior, un friso de ladrillos en esquinilla. A causa del encuadramiento e independencia de cada uno de los arcos, este esquema recuerda ejemplos toledanos, influencia que se confirma por la presencia de arcos entrelazados en el tramo correspondiente al crucero; sólo conozco un ejemplo similar dentro del mudéjar castellano, el ábside de Santa María de la Vega (Palencia) [6], donde la relación con Toledo se repite en la presencia de arcos ciegos de herradura. También aparecen bandas verticales acodadas en dos iglesias de Cantaracillo (Salamanca): la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción y la ermita de la Vera Cruz, pero su proximidad y la evidente mala calidad de la construcción me inducen a considerarlas simples réplicas del modelo de Narros del Castillo.

[6] TORRES BALBÁS, L.: *Las ruinas de Santa María de la Vega* (Palencia) en «Archivo Español de Arte» (1925), págs. 317-320.

2.º *Motivos decorativos*

La escasez de motivos decorativos y su reiterada repetición hacen de esto una constante propia de la zona aún dentro de la conocida monotonía que caracteriza los ábsides de la arquitectura mudéjar. El tipo de arco se limita exclusivamente al de medio punto doblado, no existiendo ningún ejemplo de arco de herradura ni lobulado. Tampoco es frecuente el empleo de recuadros o vanos ciegos adintelados, motivo que alternando con las arquerías alcanza efectos de extraordinaria vistosidad en el foco de Cuéllar; en Ávila, se reduce su uso al piso alto de los ábsides de Santa María y San Nicolás de Madrigal, y al tramo recto anterior al ábside de la iglesia parroquial de Cebolla (lám. 2). Y en cuanto a los frisos o bandas horizontales, sólo aparecen ladrillos en sardinel o en esquinilla (lám. 6) acentuando la pobreza ornamental por tratarse de una faja estrecha que se sitúa siempre en el basamento, como arranque de la arquería, o en la parte alta, como remate de la misma debajo del alero, y nunca a la manera toledana, como sistema de separación de los diferentes pisos de arcos ciegos.

CONCLUSIONES

Considero el grupo de los ábsides de la Moraña como ejemplo muy válido para apoyar el tema que se trata en el presente congreso: la originalidad, modelo y copia en el arte medieval hispánico. Vemos cómo a partir de un modelo, evidentemente el románico, se crea un tipo de ábside característico del mudéjar castellano. Pero si analizamos en detalle, comprobamos que la reiterada imitación y copia del mismo puede definir de modo muy concreto, una zona de Castilla la Vieja, la que se extiende por las tierras al sur del Duero y que, como delimitamos al principio, está formada por la Tierra del Vino (Toro), la Tierra de Medina (Medina del Campo y Olmedo), la Tierra de Pinares (Cuéllar), la Tierra de Arévalo y la Moraña en Ávila, y la Armuña y el Campo de Peñaranda en Salamanca.

Es cierto que existen abundantes ejemplos de arquitectura mudéjar al norte del Duero; incluso un foco —Sahagún—, que constituye un núcleo esencial en los orígenes mismos del mudéjar. Sin embargo, la tipología de los edificios de la zona es

muy variada, desde las iglesias de San Tirso o San Lorenzo de Sahagún a las gótico-mudéjares de la Peregrina o San Pablo de Peñafiel, o las del tipo de Tierra de Campos, ya del siglo XVI. Por el contrario, en la zona al sur del Duero se mantiene el mismo prototipo desde las más próximas en cronología al modelo románico, fechables en los últimos años del siglo XII, hasta algunos ejemplos del XVI, como la Trinidad de Cuéllar; prototipo que sólo en lo decorativo puede presentar dos variantes: una única arquería que recorre los muros de arriba abajo —sistema que además de ejemplos por toda la zona será característico del foco de Toro—, o bien superposición de series de arcos ciegos. Por último, junto a esta copia reiterada, destaca la nota de originalidad que supone la cabecera de Santa María de la Lugareja, la cual, al margen de la posible inspiración en obras románicas, se convierte un modelo para otros edificios cercanos que incorporan la cúpula sobre el crucero.

Teresa Pérez Higuera
Universidad Complutense, Madrid

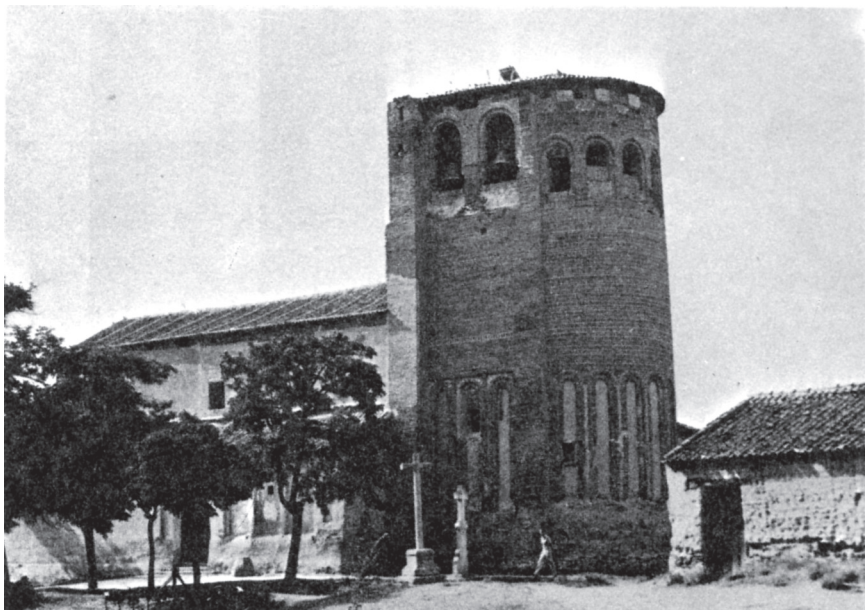


Fig. 1. Órbita. Iglesia parroquial.

Fig. 2. Cebolla. Iglesia parroquial.

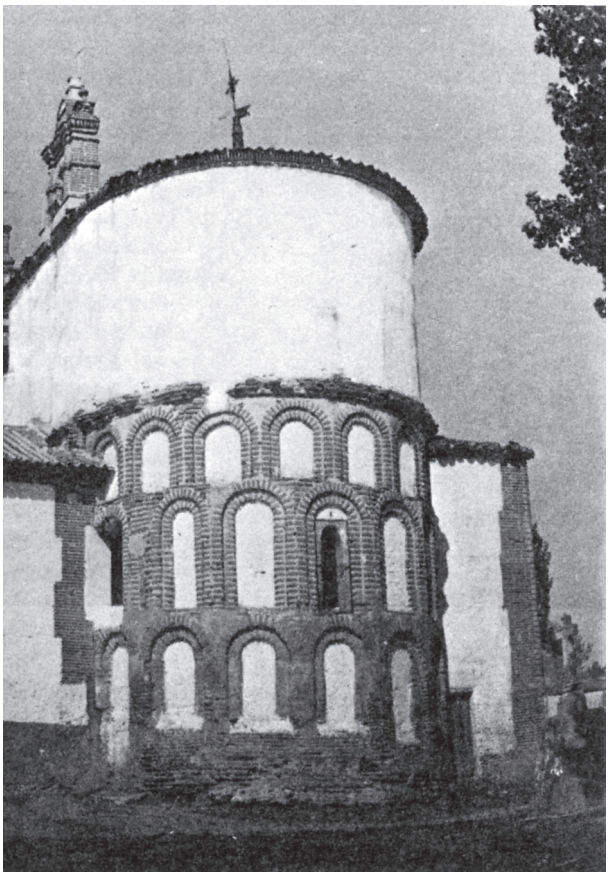


Fig. 3. Cantiveros. Iglesia parroquial.

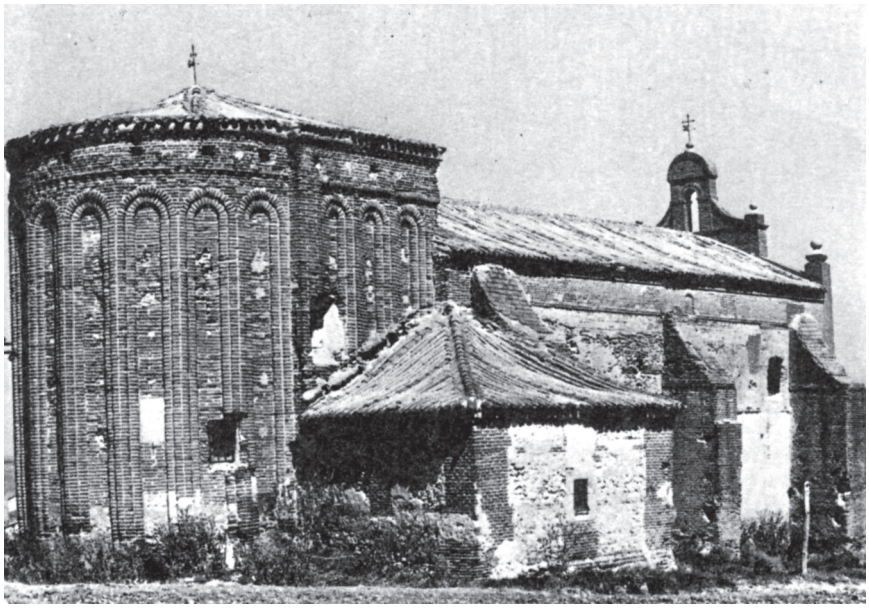


Fig. 4. Don Vidas. Iglesia parroquial.

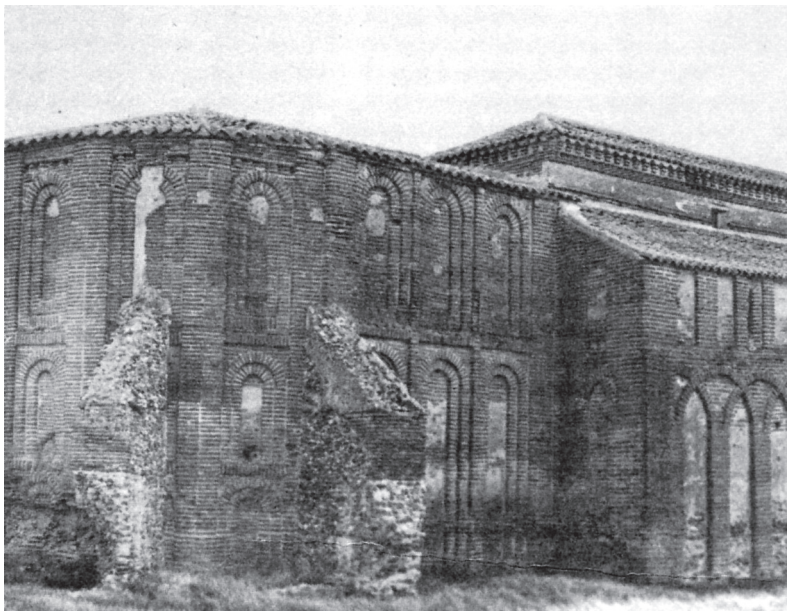


Fig. 5. Narros del Castillo. Iglesia parroquial.

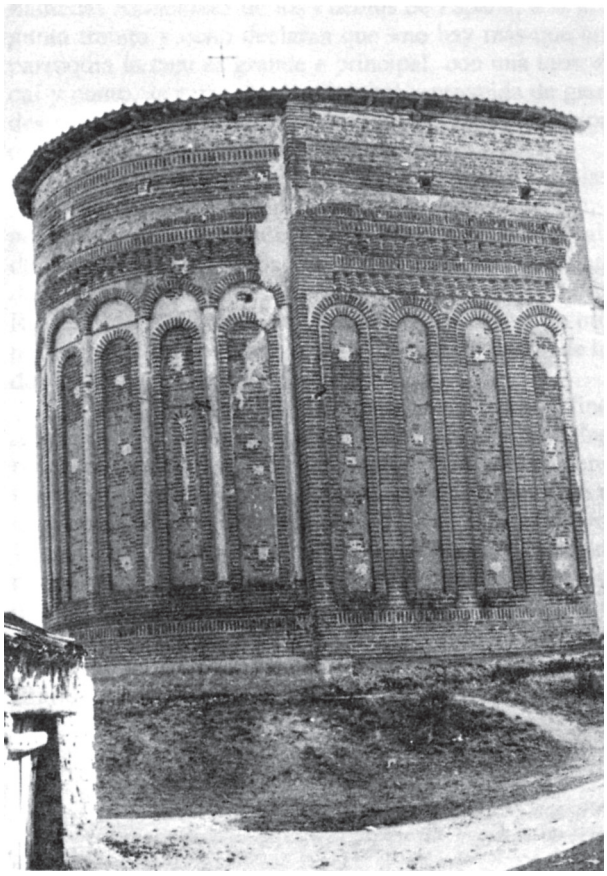


Fig. 6. Pedro Rodríguez. Iglesia parroquial.

La torre de la iglesia parroquial de Colmenar Viejo. Relaciones artísticas y originalidad

ÁUREA DE LA MORENA

Cuando en 1580 son reunidos determinados vecinos de Colmenar, por los emisarios de Felipe II para realizar las llamadas Relaciones de los Pueblos de España, a la pregunta treinta y ocho declaran que «no hay más que una parroquia la cual es grande e principal, con una torre de cal y canto, la torre con su chapitel y proveida de grandes campanas, la cual torre es la mas grande e principal que hay en todo el Reino de Toledo» [1].

¿La respuesta dada por estos vecinos era puro entusiasmo y orgullo localista? A través de su contemplación, y análisis de la obra, se puede decir que responde a la realidad y que no eran infundados sus elogios. Esta torre es una de las más importantes construidas en la época de los Reyes Católicos, tanto por su belleza y armonía de proporciones, como por ser un buen ejemplo de fusión de las dos escuelas castellanas de su tiempo.

La iglesia parroquial de Colmenar se construyó a fines del siglo XV, bajo el patronazgo de los Duques del Infantado, señores del Real de Manzanares, del cual Colmenar formaba parte y era su lugar más populoso. En 1486 es nombrado beneficiario eclesiástico de su parroquia Don Bernardino de Mendoza, hijo del Duque y muy protegido por su tío el Cardenal de Toledo, lo que seguramente tuvo que repercutir en las obras de la iglesia. A su vista se puede deducir que si el castillo de Manzanares es un reflejo del poder señorial de los Mendoza (junto con el de Buitrago y el Palacio de Guadalajara), la iglesia del Colmenar lo será en cuanto a lo religioso; formando parte de la serie de construcciones que fueron promocionadas por los Mendoza como acto de piedad y prestigio de sus señorías.

La situación de la iglesia, su imponente fábrica y airosa torre hace que el edificio domine el caserío, dando un gran carácter a la vista de la villa que tiene como fondo la Sierra de Guadarrama. Es de amplias dimensiones, de tres naves con cabecera ochavada. Los muros, son de piedra berroqueña extraída de las canteras cercanas, de sillería irregular, la única decoración es la cornisa con sarta de bolas. Responde al modelo del gótico serrano, el llamado abulense. Buena construcción, pero de una gran sobriedad ya que el granito permite escasa decoración. Contrasta este carácter austero de su fábrica con la rica ornamentación de las portadas, realizadas en piedra caliza traída de fuera, ya que no existe en los alrededores; su traza está dentro de los modelos del gótico toledano, siendo ejecutadas en los primeros años del siglo XVI en época del tercer Duque del Infantado y de su esposa María Alonso Pimentel, hija del Duque de Benavente [2].

La Torre se alza a los pies del lado Sur, nave epístola, sobresaliendo del cuerpo del edificio, de sillería de granito bien labrado, a diferencia del res-

[1] CARMELO VIÑAS y RAMÓN PAZ: *Relaciones Histórico-Geográficas Estadísticas de los Pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II,* Madrid, 1949.

[2] Para más noticias sobre esta iglesia véase, Áurea de la Morena, *Colmenar Viejo,* Madrid, 1975; y *Catálogo Monumental de Madrid: Partido Judicial de Colmenar Viejo,* Madrid, 1976.

to de la fábrica [3]. Responde al modelo habitual en Castilla, prismático cuadrangular, de cuatro cuerpos separados por una imposta con sarta de bolas. El paso al cuerpo de campanas se marca por una cornisa volada, cuya base son unos canecillos como modillones de rollo que soportan unos sillares que inscriben otro cóncavo trilobulado; en el siguiente piso sillares salientes en forma de tacos alternando con rosas de cuatro salientes en forma de tacos alternando con rosas de cuatro folios y botón central, se remata con otra fila de bolas y flores. El conjunto de la cornisa produce fuertes contrastes de luces y sombras, por la disposición de las molduras. Los dos primeros pisos, siguen el mismo modelo que los matacanes ciegos que hay en los castillos de Mombeltrán (Ávila) y en el de Manzanares, obra de Juan Guas que se ha inspirado en la decoración de mozárabes de la arquitectura musulmana (antes ya se había utilizado en las cornisas de la catedral de Zamora y Colegiata de Toro); repitiéndolo también en la fachada del Palacio del Infantado. Del piso superior surgen unas gárgolas con forma de dragón en las esquinas, y de león en los centros de cada lado. En el cuerpo de campanas se abren dos vanos de medio punto que se decoran con un baquetón con su correspondiente basa, y nacela con las consabidas bolas. La cornisa que lo remata sobresale al igual que la inferior, está formada por un cuarto de bocel, listel y gola; también con gárgolas para arrojar el agua que resbala por el chapitel, en los ángulos y centros dragones, añadiendo otros dos a cada lado en piedra caliza, que se encuentran prácticamente perdidos. La filiación de la obra de la torre, los artistas que trabajan en ella, es bien clara a través de la relación con el castillo de Manzanares, por lo que hay que situarla en torno a la figura de Juan Guas y su taller de canteros, que trabajan al servicio del Duque del Infantado.

Se corona la torre por un chapitel octogonal de piedra caliza con decoración de escamas, cerca del remate se interrumpe el ascenso por unas molduras horizontales que animan al conjunto. Las aristas han perdido parte de su decoración, pero se pueden apreciar crestas alternando con leones y sobre todo grifos, que parecen dispuestos a emprender el vuelo. En cada uno de los triángulos que se originan en la plataforma, y centro de las caras, hay pináculos sobre dados (la mayoría en mal estado). Quedan restos de una balaustrada que recorrería el basamento [4]. En su interior se pasa del espacio cuadrado al poligonal por medio de grandes trompas, el chapitel está completamente hueco teniendo unos vanos para luces y el paso del viento en la zona superior. Este tipo de coronación de torre, aunque más sencillo es el de la iglesia de Guadalix de la Sierra, también del Real de Manzanares; y la de Torrelaguna, patrocinada por el Cardenal Cisneros, con decoración de escamas, pero no es octogonal.

Este modelo de chapitel es extraño dentro de la escuela toledana y su área de influencia, por lo que hay que buscar su referencia en otras zonas, tanto en lo arquitectónico como en lo decorativo, lo cual será el motivo de nuestra investigación.

Es un hecho señalado y conocido, como ante la riqueza de soluciones dadas a la coronación de las torres en la arquitectura gótica, sobre todo en la francesa y germánica, contrasta la sencillez española; ya que a excepción de algunos ejemplos se remata con una cubierta plana, o pirámide a cuatro aguas y de escasa pendiente, a comparación de las flechas pronunciadas de la arquitectura europea. La raíz de este chapitel hay que buscarla en Francia, surge en pleno románico, evoluciona y se perfecciona a lo largo del gótico, pasando sus elementos esenciales a los estilos posteriores. Su enseñanza es recogida en Europa, sobre todo en Alemania, que lo recrea y origina magníficos ejemplares [5].

El origen del prototipo se remonta a partir de 1130, en el territorio de l'Ille de France, en el actual departamento de Seine et Oise; donde se está gestando al mismo tiempo, en la abadía de St. Denis un nuevo estilo: el gótico. Las torres en general siguen el estilo normando, prismático cuadrangulares coronadas por una pirámide a cuatro aguas; mas surge una novedad en una serie de cam-

[3] La torre mide de altura hasta el cuerpo de campanas 29,33 m; el remate de la cornisa 37,94 m y hasta la cúspide del chapitel 50,12 m. Debo estos datos exactos a mi amigo el arquitecto Antonio Almagro Gorbea.

[4] El chapitel de la torre y los pináculos fueron parcialmente dañados durante los bombardeos de la Guerra de 1936-39.

[5] Para el estudio de las torres véase VIOLET LE DUC: *Dictionaire d'Architecture,* T.º III; Lasteyrie, *Architecture Religieuse en France a l'epoque Romane,* París, 1929, y *«L'Architecture… a l'epoque gothique»,* París, 1926; es fundamental DENIS JALABERT, *Clochers de France,* París, 1968.

panarios de esta zona, se cambia el modelo de chapitel de pirámide cuadrada como en St. Vaast de Longmart o en Nesles la Vallée. El paso del plan cuadrado al octogonal se hace en el interior por medio de trompas alojadas en los ángulos, sistema conocido y empleado en la construcción de los cimborrios. Para dar mayor resistencia a estas trompas se cargan exteriormente con pequeños macizos de piedra que toman la forma de pirámides. La importancia de estas pirámides es grande, ya que añaden estabilidad a la torre y, permiten hacer más y más altos los chapiteles; al mismo tiempo producen un bello efecto ya que suavizan el paso de la plataforma cuadrada al octógono y contribuyen al efecto visual de la verticalidad de las torres. En las caras libres del chapitel se puede situar una pequeña construcción con frontispicio, sobremontado por un gablete, que sirve de contrapeso a la flecha en los puntos donde está desprotegida, combinándose con lucarnas o guardillas para dar luz al interior. Las aristas se dejan vivas, o se refuerzan con una moldura que en algunos casos se enriquecen decorándose con crochets.

Hacia 1145 surge una innovación, se coloca el chapitel octogonal sobre un tambor, realzándolo, creando una variante dentro de este tipo de coronación de torres. Se cree que los primeros que lo adoptan son el de St. Germain de Auxerre y el Campanario Viejo de la Catedral de Chartres. Otra novedad que incorporan es que las torrecillas de los ángulos en vez de ser macizas están caladas.

Aunque diferentes en cuanto a su aspecto pero con soluciones técnicas parecidas, existe un grupo de torres de mediados del siglo XII en la zona de Poitiers y Charente, con cúpulas o conos cubiertos de escamas, que en algunos casos cargan directamente sobre la plataforma como en Bassac (Charente), y en el crucero de Notre Dame de Saintes. La diferencia se encuentra en que el paso interior de cuadrado a círculo se hace por medio de pechinas en vez de trompas. Recuerdan este sistema los cimborios de Zamora y Salamanca, mas este último por su forma cónica; se recubren también con escamas pero divididos por gajos o plementos con aristones decorados con crochets añadiéndose las torrecillas de los ángulos (en Zamora posteriores a la construcción del cimborio), y frontispicio en los frentes haciendo cuerpo con la fábrica de la torre. Seguidores de este modelo son el de Toro y el de la Sala Capitular de Plasencia, éste ya del siglo XIII y pasando del espacio cuadrado al poligonal por medio de trompas. El mismo sistema de cimborrio con cuatro torrecillas macizas es el de Irache (Navarra), y aunque muy maltrecho el de Armentia (Álava).

Las innovaciones producidas en los campanarios del siglo XII, y los perfeccionamientos realizados, son el punto de partida para una evolución sorprendente en la arquitectura gótica. Se extiende este modelo a Normandía desde principios del siglo XIII, siendo uno de los mejores ejemplos la coronación de las torres de San Esteban de Caen. El modelo toma carta de naturaleza difundiéndose por toda su área de influencia. A principios del siglo XIV se añade un nuevo complemento que tendrá gran aceptación, el primer conocido en incorporarlo es el campanario de San Pedro de Caen, terminado en 1317; presenta en la plataforma de la torre un pasaje bordeado por una balaustrada, galería de circulación que permite dar la vuelta al chapitel. Hábilmente la balaustrada se combina con la cornisa, en la que existe un canal que recoge el agua que resbala por la aguja y arroja por las gárgolas. La novedad de esta balaustrada de San Pedro de Caen se recoge en otras torres normandas y se difunde a otras regiones, entre ellas Bretaña que rápidamente lo adopta en el campanario Norte de la fachada de la catedral de St. Pol de León. A partir de estos momentos los campanarios con balaustrada se multiplican y se crean nuevas combinaciones. Cien años más tarde son construidas las torres de la Catedral de Quimper (1424-1444), y el más célebre campanario bretón, el de la iglesia de Kreisker de St. Pol de León, que se inspiran en el modelo anterior.

El tipo de campanario con chapitel octogonal sobre plataforma cuadrada, se difunde con todas sus variantes por la arquitectura gótica europea. Los podemos ver en Inglaterra como en Lichfield, Peterborough, Ashbourne, Sta. María de Oxford, etc. Mas su gran éxito está en los países germánicos, donde toma características propias y de una alta calidad artística, creándose el modelo de torre con plementería calada, una de las grandes aportaciones a la arquitectura gótica.

En España este modelo tiene escasa repercusión; la explicación de esta causa puede ser el escaso interés por la altura de los chapiteles, uno de los pocos ejemplos conocidos es el de la Torre Norte de la Catedral de León, del siglo XIV, y un grupo de

torres aragonesas. Es curioso que este tipo que ha tenido tan poca aceptación sea el de las torres más conocidas de la arquitectura gótica siendo un ejemplo completamente exótico, me refiero a la coronación de las Torres de la Catedral de Burgos, realizadas por el alemán Juan de Colonia a partir de 1440 [6]. Cada aguja forma una pirámide octogonal de piedra caliza, sus aristas se decoran con hojas alargadas y grandes crestas, la plementería es calada siguiendo modelos germánicos. A veinte metros de altura, antes de llegar a la cúspide se alza un balconcillo, al igual que en Esslingen, elemento que no aparece en las flechas francesas. La intención del balcón es puramente decorativo, como advirtió Lampérez, ya que estas flechas no tienen escalera exterior ni interior, su intención es romper la línea seguida de los aristones. En los ángulos de la plataforma están situados pináculos, enlazados por un antepecho de traza flamígera. El ejemplo de las torres de Burgos es seguido por la Torre Sur de la Catedral de León, de fines del XV, y la de Oviedo; aunque ninguna de las dos recoge el tema del balcón de raíz germánica.

A través del recorrido en la historia del chapitel se puede decir que este modelo que ha tenido tan amplia aceptación europea es el seguido en Colmenar ¿mas quién fue su maestro? Nos puede entrar la duda que fuera proyectado por Juan Guas, repitiendo los modelos conocidos en St. Pol de León, lugar de origen de los Guas, aunque al no conocer ningún chapitel de torre trazado por el maestro, no sabemos cuál sería su arquetipo. Lo que es evidente es que sigue el modelo de la Torre de la Catedral de Burgos, tanto por su estructura de pirámide octogonal sobre plataforma cuadrada, con pináculos en los ángulos y balaustrada; como en la decoración, ya que los tímpanos tienen escamas como piezas de piña, de clara procedencia burgalesa semejantes a los de la fachada de Santa María de Aranda de Duero, en San Pablo de Valladolid y en el Trascoro de la Catedral de Palencia. La diferencia, es que en estos ejemplos se ha empleado como ornamento del muro, y aquí de una forma lógica, recordando sus orígenes. Pues la forma habitual de recubrimiento de los chapiteles es con tejas, láminas de metal o de pizarra, como escamas, que en algunas escuelas se transforman en piedra, como se ha advertido en el grupo zamorano salmantino. El recuerdo del balcón burgalés lo tenemos recogido en el mismo lugar, aunque ya su balaustrada es renacentista, dando el mismo efecto en cuanto a su perfil.

La actuación de artistas del foco burgalés, tanto en Toledo como en su área de influencia artística en los años en torno al 1500 es bien conocida. Documentada está la intervención de Simón de Colonia en San Juan de los Reyes [7], y aunque no hay datos, tienen que trabajar en el Monasterio del Paular, retablo y portada de la iglesia; y en este chapitel de Colmenar. Al igual ocurre con el escultor Felipe Bigarny que llega a Burgos en 1498, trabaja en la catedral en compañía de Simón de Colonia, y en 1502 se le encargan cuatro escenas para el retablo de la catedral de Toledo.

La intervención burgalesa en la torre de Colmenar puede ser a través de las relaciones familiares del Duque del Infantado con el Condestable Velasco, casado con Doña Mencía de Mendoza (hermana del primer Duque y del Cardenal) patronos de Simón de Colonia y para los que realiza su capilla funeraria en la Catedral de Burgos; por lo que no es extraño la participación del taller de Simón de Colonia en esta iglesia que está bajo el patronazgo de los Mendoza.

Mas, hay otra nota que interesa señalar, una solución decorativa que da una gran originalidad a este chapitel. En sus aristones hay una rica ornamentación en la que se han sustituido los crochets o ganchos por crestas, y entre ellas leones y sobre todo grifos, mezcla de águilas y leones, como ya indicábamos al principio de este estudio.

Baltrusaitis [8] ha analizado las transformaciones y cambios que tienen los crochets a lo largo del gótico, como la sustitución de figuras de monos en el pórtico septentrional de Bourges, cabezas humanas en las cornisas de Reims, y muchos más ejemplos en el siglo XIII. «La identidad del ornamento y de la bestia-escribe-es absoluta, más rigurosa todavía que en un capitel del siglo XII». En el siglo

[6] LAMPÉREZ y ROMEA: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media,* Madrid, 1908, T.º II, págs. 562 y sigs.

[7] El claustro de San Juan de los Reyes se contrata con Guas en junio de 1494, para la tasación de las piezas labradas y por labrar es designado Simón de Colonia en 1495.

[8] BALTRUSAITIS: *Reveils et Prodiges, Le gothique fantastique,* 1960, pág. 182.

XIV el crochet desaparece de los capiteles mas permanece en las aristas de las flechas, cobra fuerza en la inclinación de los gabletes y en la decoración de los extradós de los arcos.

La floración de los crochets flamígeros produce una nueva explosión de monstruos, alejándose más y más en cuanto a forma de su origen. Crestas y frondas de vegetación son paralelas a los seres fantásticos, como los dragones, alternando la decoración antropomorfa y zoomorfa. Existe una gran riqueza de fauna ornamental fabulosa que decora gabletes y arcos, se incorpora a la arquitectura y se funde con ella, pasando desapercibida.

Como antecedente podemos buscarlo en el florón del Campanario Viejo de Chartres, que según Viollet le Duc estaba provisto de una cabeza humana; en Reims, Friburgo, y en numerosos monumentos ingleses se ofrecen ejemplos de este tipo, o figuras de animales son frecuentes sobre todo en la penúltima época gótica que se da tanta importancia a la decoración.

La idea por una parte de los remates de las torres produciéndose estos florones con figuras, y por otra la decoración de los gabletes son los que pueden haber servido como fuente de inspiración para este maestro de Colmenar, con esta disposición curiosa y única que yo no he encontrado repetido en otros ejemplos de esta organización.

Se forma un conjunto perfectamente integrado con las gárgolas y produce una visión muy especial. Las gárgolas forman un contraste, ya que supone por una parte el desbordamiento de vida representada por estos animales que apuntan hacia el cielo, y por otra la rigidez del bloque de donde surgen, entre la agitación de los seres animados y la estabilidad de su carga arquitectónica. Las formas se adaptan a la función, participan del orden de la arquitectura, son un acento que marca las divisiones horizontales y salientes [9]. En cambio los animales de las aristas acentúan el sentido ascensional marcado por el chapitel. Tanto unos como los otros pertenecen al repertorio gótico del siglo XV, sus patas son finas y musculosas, alas bien destacadas, el cuello lo estiran y toma proporciones monstruosas detallismo acentuado al marcar la lengua, dientes, plumas, garras… que se pierde al contemplarse a esas alturas.

Una pregunta nos sugiere su contemplación ¿estos leones, dragones y grifos son solamente decorativos? Se puede pensar que encierren algún significado simbólico, tanto bajo un aspecto negativo por pertenecer a la fauna diabólica, o bajo el positivo ya que son representación de la fuerza tanto el león como el dragón, y de vigilancia el grifo. Mas analizando este chapitel, observamos que son los mismos animales que aparecen en el patio del Infantado llevando los escudos de los Duques, puede ser por lo tanto de carácter heráldico y en relación con la Casa de Mendoza. Así se repetiría con estos animales, al igual que el motivo de la cornisa que es punto de unión de los tres edificios: Castillo de Manzanares, iglesia de Colmenar y Palacio del Infantado.

Áurea de la Morena
Universidad Complutense, Madrid

[9] Ibídem, págs. 67-68.

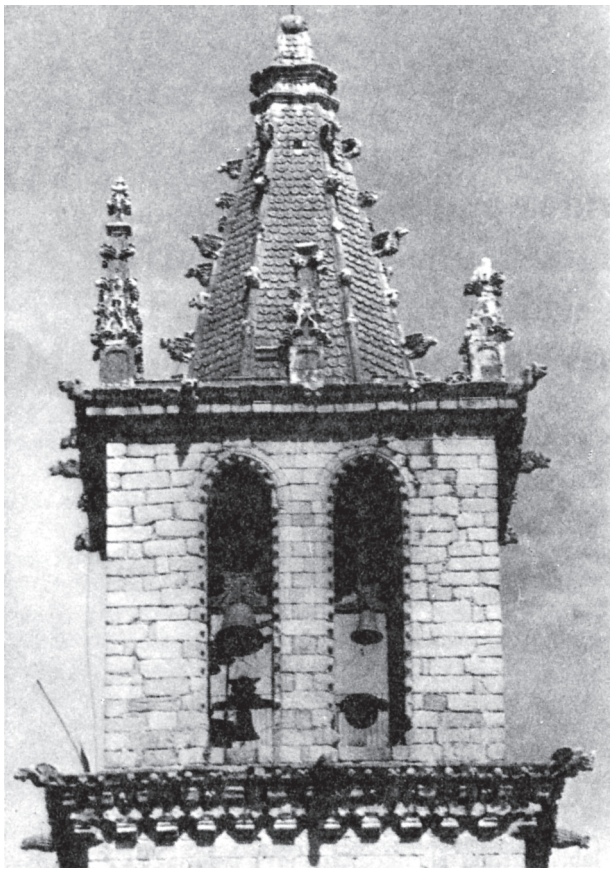


Fig. 1. Torre Colmenar Viejo.

Fig. 2. Colmenar Viejo. Chapitel.

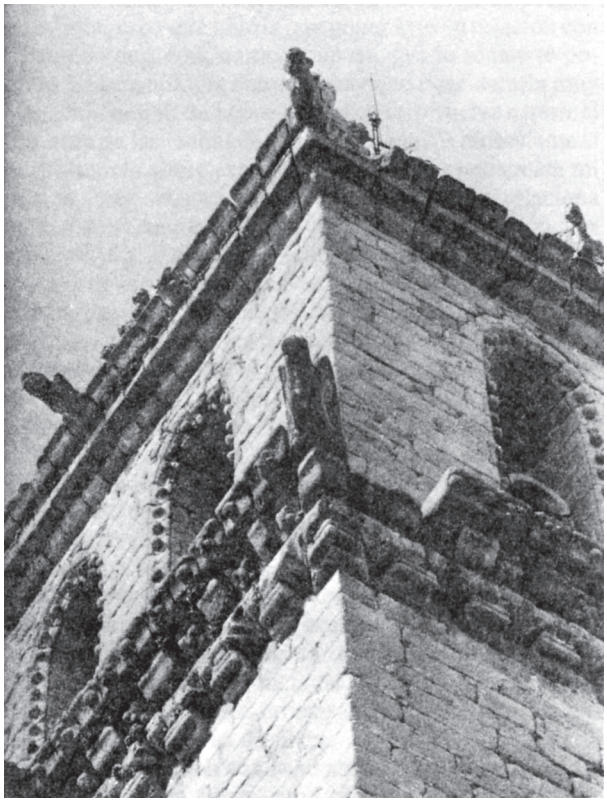


Fig. 3. Colmenar Viejo. Torre. Detalle.

Fig. 4. Colmenar Viejo. Castillo de Manzanares.

Coloquio sobre las ponencias de Germán A. Ramallo, Margarita Vila da Vila, Dulce Ocón y Paloma Rodríguez, Inés Ruiz Montejo, Cristina Pérez, M.ª Jesús Sanz, M.ª Teresa Pérez Higueras y Áurea de la Morena

MORALEJO, Serafín. Primero, sobre la ponencia del Doctor Ramallo, que ha sido una de las grandes sorpresas de este congreso el presentar estas piezas de las que ya había hablado en León, y que creo que son una novedad muy importante para el románico en los reinos occidentales. Ahora, creo que habría que poner esto en relación con el Panteón de León, como es obvio (ya lo señaló el ponente) y la cronología entonces hay que considerarla muy en relación con lo de León. Por tanto esto vuelve a abrir el problema de las fechas de León; sería quizás redundante si me pronuncio sobre este punto porque ya es conocida mi opinión, creo. Ahora, arquitectónicamente, se relaciona con León; recuerda incluso, a veces más que León, los capiteles de St. Benoît-sur-Loire e incluso los de St. Hilaire. Pero la escultura la he visto (salvo en lo que señaló acertadamente el ponente del capitel de piñas) alejada de lo leonés, y, no sé si por patriotismo local, me ha parecido observar algunas relaciones compostelanas. Un tipo de volutas estriadas como las hay en Compostela y un tipo de cuadrúpedo pasante que también podría tener vagos paralelos allí. Por otro lado, hay unas hojas que me recuerdan lo que llama Bousquet: hojas de «pelure d'oignon», de cáscara de cebolla, de Conques, que también vuelven a ponernos en el ambiente de la primera campaña de Santiago. Quizá a lo mejor esto pudiera arrojar alguna luz. No veo tan claro, en cambio, las supervivencias o tradiciones prerrománicas por el arco peraltado, o incluso por las basas, porque basas cordadas, con soga, se encuentran también en el Sur de Francia desde época temprana. Lo que sí creo es que quizás artistas locales han «asturianizado» un poco ahí cosas de fuera.

Luego, en relación con la ponencia relativa a los tímpanos de Jaca y La Serós, creo que la tesis defendida es defendible, y Gaillard por ejemplo había ya, en parte, apuntando la idea de que podía ser anterior el de La Serós y no una copia. Creo, sin embargo, que los razonamientos de la ponente me parecen irreprochables desde el punto de vista metodológico. Es decir, creo que para defender esta posición no los habría mejores. Hablo ahora del texto, donde dice por ejemplo que para un arte áulico, de patronazgo regio, aquello es muy rústico… Ahora, dos precisiones. Una, que hay que ver el conjunto de la iglesia de La Serós, y aquello es evidentemente posterior a la catedral de Jaca. Hay, en la misma portada, modillones de cabeza de buey como los de Loarre; hay, luego, una intervención del maestro de Jaca 2, que en cambio, no aparecen en Jaca 1. También existen razones litúrgicas: el programa de Jaca es un programa de catedral, porque es para la penitencia pública. Entonces, un programa así genera una catedral. En fin, habría muchos puntos a tratar, porque me parece un ejemplo modélico de argumentación de una tesis muy controvertida, pero en la que yo personalmente encuentro difícil el suponer en Aragón nada anterior Jaca, teniendo en cuenta que el estilo parece definirse en Palencia. Y en cuanto a cronologías, en Jaca no es que arranque de 1094; existe antes de 1094. Recientemente he publicado una moneda de Sancho Ramírez, en estilo próximo al jaqués. O sea que en vida de Sancho Ramírez trabajaban

ya los maestros de Jaca, con lo cual, también en testimonios cronológicos, la precedencia de Jaca respecto a Santa Cruz parece confirmarse. Lo que no descarto es la fuente común, la idea de un tema que está ahí, que no todo tiene que ser copia de copia de copia. Pero, de todas maneras, creo que algo importante sucedió en Aragón cuando se hizo la catedral de Jaca, y que hay gente que aunque trabaje para la casa real, lo hace muy mal, porque el Románico se acaba de inventar.

Ramallo, Germán. Simplemente decir que efectivamente las aportaciones de Moralejo me parecen realmente interesantes, porque él es mucho mejor conocedor que yo, por una razón concreta: esto es un poco un trabajo iniciado y todavía estoy en el estado de la cuestión. Ahora, yo solamente quiero decir una cosa. Estamos acostumbrados a pensar que Asturias, una vez se traslada la corte hacia León, cae en una especie de sopor, en un abandono y en un aislamiento…, pero yo tengo constatados (y esto lo tengo muy claro) que en Asturias no solamente en tiempos modernos, sino también en los siglos XVII, XVI y XV, hay unos altos estamentos, llamémosle clero monacal, aristocracia fuerte que siempre se preocupa de estar completamente al día. Las cosas que se hagan allí, quizá por ese recuerdo que se tiene de su anterior monarquía y de su anterior importancia, debe ser completamente nuevas y dignas, sobre todo muy dignas. Por ello, a mí no me extraña que en un año tan temprano como es el de la visita del 1053 pueda perfectamente hacerse eco, tomando lógicamente artistas o modelos o esquemas. Porque, en Asturias, también se trabaja mucho así, a base de modelos, de alguien que llega, que da una idea, etc., y luego los de allí, los asturianos, lo interpretan o lo reinterpretan. Lo que es un hecho es que están completamente al día, siempre, y lo he constatado en imaginería, en orfebrería, en arquitectura, en todo.

Ocón, Dulce. Yo también quería hacer una intervención en el sentido de que desconocía ese estudio que me señala el profesor Moralejo, y me creo además una buena conocedora de su bibliografía. Le agradecería, por lo mismo, que me la brindara, por supuesto no me atrevería a discutírselo a él, que es un buen conocedor del tema. El problema es que a mí me plantea una inquietud el tímpano; es decir, no tanto la anterioridad del edificio de Jaca que no pretendo discutir, sino también el tímpano asociándolo con el resto de la producción de Jaca. Me parece que tiene notables diferencias; o sea, me parece que hay una estilización mayor, no sé. Algo le veo que no me parece que concuerde exactamente con el estilo de los capiteles. Tampoco me atrevería a decir que es radicalmente distinto. El problema además no es tanto la anterioridad o la posterioridad; por eso yo no he querido insistir, porque siempre son nociones muy resbalosas, muy difíciles de argumentar. Por supuesto había que decir que existía esa posibilidad de la anterioridad, porque si no es muy difícil plantear que con la proximidad y con la repercusión que debió de tener la catedral de Jaca en todo su ámbito el artista de La Serós no lo viera; es decir, yo casi no me atrevería a decir que no lo conozca. Si es anterior tiene que conocerlo, y conociéndolo, me sorprende mucho lo que hace. Es decir, me sorprende mucho que no se dé cuenta de que el esquema es superior. La inquietud de cuál es el modelo es una actitud que comparto con el profesor Moralejo; conozco antecedentes, pero antecedentes relativos. Focillón ya habló de algunos, pero no sé cuál es el modelo y sospecho que ahí está el quid de la cuestión.

Ainaud, Juan. Yo quisiera referirme solamente, por razón de premura de tiempo, no porque no aprecie el interés de las anteriores en primer lugar a la ponencia de Cristina Pérez en relación con las tablas de Vilac. Yo creo que resulta a veces arriesgado, aunque es interesante, el creer, como me ha parecido, quizá equivocadamente, deducir de sus afirmaciones, que tenemos todos los datos suficientes para precisar, como en una especie de juego de ajedrez, exactamente un árbol genealógico de derivaciones. Yo creo que, a lo sumo, lo que podemos establecer son unas filiaciones generales, pero raramente poder hacer una afirmación categórica en cuanto a filiación directa, salvo que se trate de obras mayores, y las piezas que ella ha presentado, con ser interesantes, creo yo que en términos generales, son a menudo obras menores. Es decir, no son por ejemplo retablos de catedrales o de grandes monasterios que pudieron presentarse como un verdadero prototipo. Ella misma ha apuntado que la figura de Pere García de Benabarre, aunque conocida desde hace muchos años, todavía necesita una mayor elaboración, y la documentación puede abrir nuevas pistas en este sentido. Porque de hecho, hay una irradiación, diría yo geográfica, entre la zona meridional y una subida de esta clase

de pintura hacia el Norte. Y, naturalmente, el Valle de Arán está en el extremo Norte de esta zona leridana, de modo simétrico a lo que sucede con los valles alto-aragoneses en relación con la parte baja o mediana de Aragón. Como precisamente sabemos que Pere García, aunque pudiera proceder de Benabarre, estuvo luego en Barcelona, en Lérida y finalmente, por la documentación aparecida en estos últimos años, sabemos que en Barbastro. Estuvo además asociado a menudo con otros pintores. Creo que éste es un ambiente lo suficientemente complejo y enmarañado, para poder hacer afirmaciones muy categóricas en este sentido. Creo que es importante e interesante culturalmente el conjunto, pero resulta muy difícil pensar que tenemos todos los elementos de juicio en la mano. Cuando pienso, por ejemplo, que existía y anda muy disperso el retablo de Montañana, en la zona de inflexión entre Pallars y Ribagorza, dedicado a la Virgen, que tenía un vastísimo repertorio, sobre todo de tema mariano, creo yo que por muchos datos que tengamos, seguramente nos faltarán siempre algunos.

En cuanto a la ponencia de M.ª Jesús Sanz sobre mudejarismo en Andalucía Occidental, yo quisiera referirme a ella, no quizá tanto por afirmaciones concretas internas sino por algunas pistas, diría yo, de paralelismo. Es decir, por una parte ella misma ya ha señalado esta relación entre gótico e islámico, como dos componentes, afirmación que permitió a ciertos investigadores catalanes de principios de siglo acuñar una expresión catalana de «morogótic», que cayó luego en desuso, pero que creo es significativa porque contempla este factor de hibridación, que creo que está muy claro, por ejemplo en el arte toledano tardío. No así en lo andaluz, salvo en la arquitectura evidentemente, que es otra cosa. Pero quisiera señalar otro elemento que a veces se olvida y que es un factor de enlace: lo judío. Es decir, creo yo que convendría investigar a fondo, y me imagino que los archivos andaluces pueden ofrecer datos. Es posible que ocurriera lo mismo que sucede con documentación muy precisa para Valencia, en el sentido de que las cosas son o no son de un estilo, no por el productor, sino por el cliente. Es decir, creo que uno de los casos más flagrantes y típicos de este hecho está en el magnífico atril de madera tallada de la Seo de Zaragoza que, porque está perfectamente documentado, sabemos que es obra de un carpintero musulmán, y que en cambio es del más purísimo estilo gótico occidental. Por lo tanto, realmente aquí, el moro es el que tiene la mano, pero el gótico se lo impone el cliente. Otras veces evidentemente está la artesanía general para una clientela indeterminada. Pero en el caso de Valencia, creo yo que hay dos elementos muy significativos: por una parte, en el mundo de la cerámica, se dan al unísono y por otra probablemente de la misma gente (cristianos o moriscos), dos estilos paralelos a veces aislados, pero simultáneos, de ornamentación islámica y de ornamentación gótica. Evidentemente, esto está totalmente en función del cliente y no en función del producto. Es un problema de mercado. Podríamos señalar otro ejemplo en relación a lo que tratamos. Dentro del gusto por los torneos, que evidentemente es común y general a todo el mundo occidental, así como en España, que es el torneo a la jineta; es decir, con estribo corto y con una indumentaria mucho más ligera que la occidental tradicional. Los arneses para el juego de las cañas a la jineta, y la totalidad de la indumentaria, eran de tipo morisco. Es decir, los reyes cristianos se disfrazaban de moro para justar a la jineta. Conservamos documentación muy precisa de cuando Fernando el Católico encargó su arnés para ajustar a la jineta en Valencia. La descripción es suficientemente detallada para ver que se trataba de un arnés, con toda la indumentaria, de tipo morisco. Lo interesante es que se lo hace un platero judío. Evidentemente todavía tenemos en España un caso típico de cómo los judíos o los conversos monopolizaban prácticamente la labor de platería. Es el caso de Palma de Mallorca, donde además esto ha seguido hasta nuestros días. De modo que creo que, dentro de este gusto, sería muy interesante investigar hasta qué punto los plateros judíos pudieron tener asimismo un protagonismo en este arte de gusto islámico de Andalucía.

Pérez, Cristina. Yo quisiera responder al Doctor Ainaud diciendo que no creo que yo haya afirmado de una manera tan categórica la procedencia de los modelos de las tablas de Vilac. Yo establezco simplemente esa posibilidad, dado que no he hecho un estudio exhaustivo. Falta mucho material todavía por revisar y también falta obra, que se ha perdido. Claro, todo ello deriva, como muy bien ha dicho él, del taller de producción tan abundante de Pedro García de Benabarre, en la segunda mitad del Siglo XV.

SANZ, M.ª Jesús. Respecto a lo apuntado por el Doctor Ainaud, en relación al mudejarismo en Andalucía, tengo que decirle que, realmente la documentación que nosotros tenemos, en casi todos los archivos es una documentación cristiana. En Sevilla hubo, desde luego después de la conquista de Fernando III, una despoblación de la ciudad. Fernando obligó a todos los habitantes a salir fuera, a que la dejaran totalmente libre. De estos muchos pasaron a África, pero otros se quedaron en los pueblos del antiguo reino de Sevilla y la ciudad se pobló con gente cristiana. Ahora, ¿qué pasó con esta gente que andaba por el campo deambulando? Probablemente volvieron a entrar poco a poco, pero siempre de una manera un poco soterrada. Las juderías de Sevilla en el XIV fueron desalojadas; sufrieron en el siglo XV, antes de la época de Isabel la Católica, una gran quema, y, por otro lado, la Inquisición empezó a actuar en Sevilla, precisamente como los judíos. Es decir, ser mudéjar no estaba bien visto; puede que en Valencia o en Mallorca la situación fuera distinta pero en Sevilla, no. Yo que he estudiado la platería, me pregunto siempre ¿dónde está la platería mudéjar que debió haber y que, desde luego, está cortada radicalmente? Hay cosas muy aisladas, como estas que he presentado, pero no es comprensible que una sede como la de Sevilla, con su importancia, conserve una gran platería a partir del Renacimiento, pero que lo medieval sea en cambio tan escaso. Probablemente, aunque existía lo mudéjar, no sería bien visto por esos señores que conquistan el Valle del Guadalquivir. Porque, como es sabido, la nobleza, en el siglo XIII que recibe esas tierras tan enormes no es aquella nobleza primitiva, menos poderosa. Por ello es un problema aún por resolver, saber qué ha pasado con esa platería mudéjar que yo creo que evidentemente incluso en Toledo es más importante, y por supuesto en Valencia, que en Andalucía. Y concretamente un cáliz que no he tratado en mi estudio, que es el más mudéjar de todos los que conserva la catedral de Sevilla, lleva el punzón de Toledo y fue regalado por Mendoza. En cuanto a los gustos, es indudable, y yo estoy de acuerdo con el Dr. Ainaud, que habría gente que apreciaba lo mudéjar y que encargaba obras de este tipo. Pero pienso que en Sevilla todo el mundo estaba inmerso en ese mundo que se habían encontrado, aunque habían echado a los productores de la ciudad, les había quedado la obra. Aquel mundo por tanto que era mucho más refinado, estaba allí y les influía de alguna manera.

YARZA, Joaquín. En primer lugar, respecto a la ponencia del profesor Ramallo, querría insistir brevemente en parte de las cosas que ha indicado Serafín Moralejo y, sobre todo, en el interés indudable que tiene todo esto, aunque a mí me ha parecido que en la escultura figurativa la distancia de San Isidoro era bastante acusada.

En cuanto a la ponencia de Vida da Vila, ni que decir tiene que estoy completamente de acuerdo respecto a la negativa en relación a los juegos que se habían hecho con el nombre de Petrus Petri, como ella ha indicado al principio. Por otro lado, siento un poco que se hayan trastocado las diapositivas impidiendo verlas en el orden establecido, y por ello no me puedo pronunciar rotundamente, pero me parece muy interesante lo que ha dicho respecto a uno de los edificios más importantes de Galicia en el románico tardío, rejuveneciéndolo en parte, y situándolo dentro de una perspectiva de modelo y copia, más interesante todavía que el que se había establecido antes.

Y respecto a Ruiz-Montejo, quería indicarle que pienso que los problemas, en esta escultura tan rural, son muy difíciles de establecer, porque hay una trama muy compleja de corrientes entre Silos, Santo Domingo de Soria, Burgo de Osma, incluso Aedo de Butrón, con una extensión hacia Aragón y con el llamado «maestro de San Juan de la Peña» o «de Agüero», y me ha parecido, aunque las diapositivas se han pasado bastante rápidas y quizá no eran suficientemente claras, que en algunas ocasiones, ciertas semejanzas establecidas eran genéricas. Pero, en todo caso, indudablemente están dentro esta corriente que ella ha señalado.

RAMALLO, Germán. Solamente decir que efectivamente, recojo la onda de lo gallego, pero que quizá yo tengo que expresar que lo gallego lo tenemos un poco (por lo menos yo concretamente, ahora estoy cambiando de actitud desde hace unos cuarenta años hacia acá), lo tenemos un poco descartado, por una razón; porque siempre se ha hecho la relación históricamente hacia Castilla, y en las investigaciones que yo he ido haciendo de otros siglos, siempre me vinculaba mucho con Castilla. Pero últimamente veo que sí que por abajo, vamos, soterradamente, me voy encontrando muchas cosas de filiación gallega, y desde luego, tenemos que abrir una puerta hacia allá, pero rapidísima, está claro.

Vila da Vila, Margarita. Por mi parte quisiera agradecer sinceramente las palabras del profesor Yarza, y decirle que yo soy la primera en lamentar el trastoque de diapositivas. Con respecto a la iglesia querría insistir en lo mismo: Cambre a mí me parece importante dentro del románico gallego. Hay que fijarse mucho en los detalles que pueda presentar la escultura de un edificio antes de arriesgarse a ver una sucesión de campañas en el orden convencional. Es decir, se acostumbra a creer que un edificio se inicia por la cabecera y se acaba por los pies, o se empieza por la fachada occidental y se termina en la cabecera. Muchas veces, sin embargo, hay que considerar que en un edificio puede haber otro tipo de problemas como es el que exista una iglesia prerrománica, que era el caso de Cambre. Esto puede obligar a que un edificio se tenga que iniciar por la fachada occidental, se construyan tres tramos, se respete la iglesia prerrománica anterior; otro maestro y otra escuela cierren o construyan una cabecera absidal en un estilo completamente nuevo, y, finalmente, un tercer maestro, con otros escultores distintos, una escuela distinta, se vea obligada a enlazar dos partes hechas en dos momentos distintos y teniendo que hacer una síntesis, lo más armónica posible. Por eso se ve obligado a renunciar a unas formas protogóticas ya logradas, ya realizadas en la segunda campaña, en los absidiolos, y vuelve un poco al románico, pero es a un románico francés, del Oeste. Los capiteles que mostré, prácticamente no tienen paralelo en España, y en Galicia menos, desde luego. Y es curioso ver que es en los detalles de modelado de esos capiteles, en los detalles decorativos, donde se le puede seguir la pista a este nuevo y último taller en Cambre, aún pareciendo en una primera impresión que sigue a los modelos de algo ya creado anteriormente. Con respecto al maestro Petrus Petri, es indudablemente Miguel Petri; lo que me interesaba recalcar es que la firma en el cuarto tramo sobre ese pilar que les mostré, a mi entender marca el final por completo de la iglesia, y no simplemente el final de una primera campaña, que era lo que habían visto otros autores hasta ahora; o sea, habían considerado que toda la iglesia hasta la cabecera, presentaba unas características románicas y que era algo homogéneo, y que eso se acababa ahí y lo firmaba un autor, y que luego toda la cabecera, los absidiolos que tienen esas características protogóticas, las fechaban un tanto tardíamente y lo situaban ya eso en el siglo XIII, por lo menos, hasta mediados. A mi entender, la iglesia de Cambre, en el XIII, a finales del XII, debió de estar ya completamente construida. No hay por qué pretenderle ver ese estilo gótico que se le quiso ver en muchas ocasiones; porque hay que considerar al Maestro Mateo. La cripta del pórtico de la Gloria, desde luego estaba ya hecha en 1192; en el 1188 se colocan ya los dinteles del pórtico de la Gloria, por lo tanto eso ya existía en Galicia. Nada más.

Ruiz-Montejo, Inés. Bueno, yo quería decir que, en efecto, estoy totalmente de acuerdo con el señor Yarza, que realmente la escultura castellana es muy problemática, que realmente también se ve como Silos en una fuente de irradiación, no solamente de cara a Castilla, sino creo yo que, incluso de cara a Aragón, y que, en efecto, hay un entramado allí de manifestaciones escultóricas, todas muy parecidas, y próximas, en donde realmente, resulta difícil en muchas ocasiones el encontrar diferencias. Pero también, puesto que yo he hecho la tesis sobre el románico de villas y tierras de Segovia, y por ello he tenido ocasión de recorrerme las provincias de Guadalajara, Soria, Burgos, toda la región de 5 Villas, o sea que realmente he recorrido bastante se van apreciando, difícilmente, partiendo de un rigor estilístico muy fuerte, cientos de personalismos en los artistas, que de algunas formas acusan así su familiaridad y les distinguen un poco, no mucho, de los demás. Precisamente este personalismo es el que yo he creído ver en las relaciones entre Languilla y los capiteles figurativos de la sala capitular. También es cierto que la rapidez no permite observarlo con el detenimiento necesario, pero pienso que el personalismo favorece mucho el plantearse que hay una relación, quizá no de artista, porque también en el románico rural es muy difícil hablar de artistas; yo pienso que es mucho mejor hablar de talleres. Entonces se ven artesanos, talleres de artesanos, que efectivamente con su itinerancia van trasvasando sus conocimientos y que en este caso, posiblemente una relación de taller sí que se ve con bastante claridad. Es una pena que no haya podido enseñar Alquité, porque Alquité, a través de un arte, como he dicho antes muy popular, también refleja una manifestación de sometimiento a la pauta artística de la Sala Capitular, muy fuerte. Pero vamos, estoy totalmente de acuerdo con que el románico castellano es muy complejo.