

MODELOS ICONOGRÁFICOS ALTOMEDIEVALES EN LA ÉPOCA MODERNA. EGERIA, LA IMAGEN DE LA CRUZ Y SU PERSISTENCIA EN SANTIAGO DE PEÑALBA Y CASTRILLO DEL MONTE

José Alberto MORÁIS MORÁN

Universidad de Extremadura

En memoria de mi abuelo José Morán Morán (1936-1991), nacido en Castrillo. La oscuridad de las minas bercianas no le permitió soñar con las cosas bellas de las que hablaba Egeria.

Resumen

Se estudian las posibles repercusiones del *Itinerario* de Egeria dentro de la cultura literaria y artística de la Alta Edad Media hispana y la importancia de la imagen de la Cruz. Desde el siglo X, dicha iconografía decoró las partes privilegiadas de la iglesia dedicada a Santiago, en Peñalba (León) y, aunque con una datación más polémica, el motivo persiste en la capilla de San Salvador de Samos (Lugo). A partir de tales ejemplos pictóricos se constata la formulación de un repertorio que acabará por perpetuarse inercialmente en otros conjuntos murales de cronología más tardía, como se observa en el caso inédito de la iglesia de San Roque de Castrillo del Monte (El Bierzo). En definitiva, se intenta remarcar el interés por preservar la narración de la viajera Egeria, insistiendo, además, en la perpetuación de soluciones plásticas medievales, en medios cerrados y de complicado acceso, donde las corrientes renovadoras de las artes tardaron mucho tiempo en dejarse sentir.

Palabras clave: Itinerario, monja Egeria, Cruz, pintura, Santiago de Peñalba, San Salvador de Samos, San Miguel de Celanova, Castrillo del Monte, Galicia, El Bierzo.

Abstract

This study deals with the possible impact of Egeria's *Itinerary* within the literary and artistic culture of the Spanish early Middle Ages and the importance of the image of the Cross. Ever since the 10th century, this iconography was part of the decoration of the privileged sections of the church devoted to Santiago, in Peñalba (León) and, although its dates are not so easy to determine, this motive also appears in the chapel of San Salvador de Samos (Lugo). From such pictorial examples, we corroborate the creation of a repertoire which would become common in an inertial way in later mural sets, as we can observe in the unpublished case of the church of San Roque del Castrillo del Monte (El Bierzo). In short, the author's intention is to emphasize that there is an interest in the preservation of the story of the travelling Egeria, with a particular focus on the perpetuation of medieval plastic solutions, in environments which are closed and difficult to access, where new artistic trends took a long time to be felt.

Keywords: Itinerary, Egeria, Cross, Painting, Santiago de Peñalba, San Salvador de Samos, San Miguel de Celanova, Castrillo del Monte, Galicia, El Bierzo.

El presente estudio que aquí se publica supone la continuación de un artículo más extenso que hemos dividido en dos partes¹. En la primera de ellas analizábamos la importancia del *Itinerario* atribuido a la peregrina Egeria en el contexto cultural monacal de la Alta Edad Media hispana. En particular, insistíamos en los diversos mecanismos de transmisión literaria de esta narración del célebre viaje y su especial incidencia en los monasterios bercianos, a través de un sistema de copias ininterrumpido hasta el siglo XIII.

Así mismo, en esta primera parte de la investigación se daba cuenta de la importancia de la Vera Cruz dentro de la narración de la hermana, la compilación de relevantes noticias sobre la liturgia desarrollada en el complejo del Santo Sepulcro de Jerusalén y, como consecuencia de ello, las posibles repercusiones de esta veneración a la Santa Cruz dentro del contexto documental y artístico de los cenobios y los principales enclaves religiosos de los territorios gallegos, asturianos y leoneses. En la aportación anterior se analizaban algunos ejemplos iconográficos de estos territorios datados antes de la llegada de la décima centuria.

La nueva investigación que aquí presentamos continúa el discurso de ese primer trabajo. Se presentan ahora los argumentos que muestran una continuidad en el conocimiento del texto de Egeria, así como un desarrollo paralelo de ciertas imágenes vinculadas con el culto a la Vera Cruz. En particular, el objetivo fundamental del estudio se centra en el análisis de los conjuntos murales que decoran edificios altomedievales como los de San Miguel de Celanova, la llamada «capilla del ciprés» del monasterio de San Julián de Samos, la iglesia de Santiago de Peñalba y Palat del Rey. El punto novedoso de nuestra aportación reside en la reflexión sobre el carácter inercial de algunos de estos modelos decorativos del siglo X a lo largo de los siglos posteriores. En particular, se presenta el inédito ciclo pintado de la iglesia de San Roque de Castrillo del Monte (El Bierzo, León), una construcción de época moderna en la que se documenta la clara asimilación y repetición de ciertos modelos propios de la pintura altomedieval de estos territorios. Se pretende con todo ello poner de relieve el complejo fenómeno de renovación artística en las áreas más inaccesibles de los montes bercianos, en cuyos templos, las novedades plásticas raramente se asimilaban. Según nuestra opinión, al contrario, fueron esos conjuntos de la Edad Media los que, con su prestigio ancestral, acabaron por convertirse en auténtico referente para los rurales artesanos encargados de decorar las nuevas construcciones de los siglos modernos.

¹ La primera de ellas, titulada «De nuevo sobre Egeria. El recuerdo de su Itinerario en las artes medievales. A propósito de la imagen de la Cruz (I): de la Antigüedad tardía hasta la décima centuria» forma parte del volumen de estudios *Camino de Santiago. Cultura y Patrimonio* (L. Martínez García [coord.]), Burgos, 2011, pp. 107-122. Remitimos por lo tanto a esta aportación como continuidad de la investigación que aquí se inicia. Agradezco a la profesora María Cruz Villalón (Grupo ArtArq, Universidad de Extremadura) todas las observaciones realizadas durante la elaboración de este estudio.

EL SIGLO X, LA IMAGEN DE LA CRUZ Y LA PERDURABILIDAD DE LA NARRACIÓN EGERIANA

La producción científica surgida a partir del estudio de las producciones pictóricas del antiguo reino de León y Galicia, durante la décima centuria, ha sufrido una renovación espectacular con el cambio de siglo. En los últimos diez años han visto la luz algunos interesantes vestigios que, en cierta medida, han permitido continuar ampliando el, hasta el momento, restringido panorama de la iconografía del siglo X hispano.

Más concretamente, es de destacar el «redescubrimiento» del conjunto pictórico de la iglesia berciana de Santiago de Peñalba, la aparición de ciertas trazas sobre la bóveda de Palat del Rey, en la capital leonesa, y la revisión detallada de los «pintajos barrocos», tal y como los definió M. Gómez-Moreno, de la llamada «capilla del ciprés» o del Salvador del monasterio gallego de San Julián de Samos. En el mismo sentido, cabría mencionar, por último, la nueva contextualización de las pinturas del oratorio de Celanova, ahora más comprensibles en el marco de este renovado panorama. No es preciso insistir en ello, pues buena cuenta de las importantes novedades descubiertas han sido expuestas por M. Guardia Pons y C. Casado Chico².

El ámbito de la antigua *Gallaecia* ofrece algunos de los mejores ejemplos para poder comprender el desarrollo de la arquitectura de la décima centuria en el noroeste hispano, además de encontrar también algunos indicios de la decoración mural y las fuentes que pudieron utilizar los artífices encargados de decorar tales edificios.

Así por ejemplo, los últimos análisis documentales y artísticos han permitido concretar la datación del pequeño oratorio de San Miguel de Celanova en torno a la década de los años sesenta del siglo X³.

La figura de San Rosendo y la redacción de su testamento en torno al año 977, dos meses antes de su muerte, son el argumento más utilizado para explicar las ricas y generosas donaciones realizadas a Celanova por miembros de las élites eclesiásti-

² GUARDIA PONS, G., «Galicia y León nos séculos IX e X. Arte de repoblación no Noroeste e na fronteira», *San Froilán. Culto e festa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2006, pp. 106-137; ÍDEM, «De Peñalba de Santiago a San Baudelio de Berlanga. La pintura mural de los siglos X y XI en el reino de León y en Castilla. ¿Un espejo de al-Andalus?», en M. Valdés (coord.), *El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 117-155; ÍDEM, «Imparare dell'altro: Il dialogo tra l'arte cristiana e al-Andalus», *Atti del VII Convegno Internazionale di Studi: Medioevo Mediterraneo: L'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al secolo XII*, Parma, Electa, 2007, pp. 420-435; ÍDEM, «Galicia y las artes pictóricas en el arte astur-leonés del siglo X», *Rudesindus. La cultura europea en el siglo X*, Santiago de Compostela, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo-Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 192-211; CASAL CHICO, C., «La capilla de San Salvador de Samos: un testimonio único de la pintura altomedieval gallega», *Compostellanum*, XLVII, 3 y 4, 2000, pp. 581-603 e ÍDEM, «El siglo X en Samos: la capilla del Salvador, un programa ideológico singular», *La cultura europea en el siglo X*, Santiago de Compostela, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo-Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 248-263.

³ Véanse los argumentos en: GUARDIA PONS, M., «El oratorio de San Miguel de Celanova: arquitectura y liturgia», *Rudesindus: el legado del santo, Santiago de Compostela*, Xunta de Galicia, 2007, pp. 130-145, en particular, p. 132.

cas. Tal y como hemos señalado, también dentro de estas dádivas se comprueba la presencia de numeroso libros de naturaleza muy diversa, fundamentales para comprender las hipótesis que enunciamos en este estudio⁴.

Celanova fue la fundación más emblemática del obispo de San Martín de Mondoñedo (Foz) e Iria (Santiago de Compostela). Del monasterio proviene el llamado *Tumbo* de Celanova donde, según hemos estudiado en la primera parte de este trabajo⁵, se recoge la existencia del *Igeriarum Geriea*⁶.

Este dato nos parece sumamente relevante. A pesar de no conservar el manuscrito original, parece poder defenderse la presencia del texto de la monja Egeria en el monasterio, en el contexto de la donación hecha por San Rosendo de varias obras de orfebrería, bienes muebles e inmuebles y otra serie de libros, el día 26 de septiembre del año 942⁷.

Desde los análisis clásicos hasta las aportaciones más actuales, se viene considerando a San Rosendo como un hombre culto, relacionado directamente con los altos cargos de la corte leonesa y, muy cercano a los monarcas Ramiro II y Ordoño III⁸. Su relevante etapa como obispo de Dumio y, posteriormente, en la sede de Iria-Santiago, lo convierten, deduciblemente, en el perfecto comitente de las artes, materializadas a través de cuantiosas donaciones documentadas en su propia persona y en la de su madre, Ilduara, viuda de Gutier Menendiz⁹.

El evergetismo practicado a favor del monasterio de Celanova propició la llegada de un gran número de objetos ricos y textiles¹⁰. Estos hechos y la conservación en los territorios gallegos de otra serie de pruebas materiales y obras artísticas

⁴ DÍAZ Y DÍAZ, M. C., «Rosendo y Mindunieto...», pp. 23 y 27.

⁵ Advertimos en este punto que las referencias a la primera parte del estudio serán frecuentes. Remitimos entonces a ella para poder comprender el discurso expuesto en estas páginas de la revista *Norba-Arte*. Cf. MORÁIS MORÁN, J. A., «De nuevo sobre Egeria. El recuerdo de su Itinerario en las artes medievales. A propósito de la imagen de la Cruz (I): de la Antigüedad tardía hasta la décima centuria» forma parte del volumen de estudios *Camino de Santiago. Cultura y Patrimonio* (L. Martínez García coord.), Burgos, 2011, pp. 107-122.

⁶ Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección de Códices, Cód. 986 B.

⁷ CRUZ, L. M. DE LA, «El manuscrito...», p. 113.

⁸ GÓMEZ-MORENO, M., *Iglesias Mozárabes: Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1.ª ed., 1919 (reed. 1998), II tomos y GUARDIA PONS, M., «El oratorio...», p. 133. Véase también: ARBOR ALDEA, M., «Hacia el despertar del año 1000. Notas sobre la cultura hispano-cristiana del siglo X», *Rudesindus. La cultura europea del siglo X*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pp. 321-331, en particular, sobre la donación de Ordoño II del año 922 como un caso ejemplar de este tipo de acciones, véase la p. 325.

⁹ PALLARES MÉNDEZ, M. Carmen, «Ilduara Eriz, cofundadora del monasterio familiar de Celanova», *Rudesindus. El legado del santo*, San Salvador de Celanova, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo-Obispado de Ourense, 2007, pp. 65-87.

¹⁰ Examinando el vocabulario utilizado en los documentos que certifican tales donaciones al monasterio gallego se ha defendido una progenie islámica para estas labores textiles, un fenómeno que no fue exclusivo del ámbito gallego. Cf. GUARDIA PONS, M., «El oratorio...», p. 133 y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Que los reyes vestiessen paños de seda, con oro, e con piedras preciosas. Indumentarias ricas en la Península Ibérica (1180-1300): entre la tradición islámica y el occidente cristiano», *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 365-408.

de factura foránea corroboran la importancia del viaje y los intercambios en el noroeste peninsular desde los siglos de la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media hispana y ayudan a comprender el fenómeno de las peregrinaciones a los santos lugares¹¹. El intercambio de códices y textos de naturaleza variada, piezas de orfebrería y marfil, objetos o *souvenir* adquiridos por los viajeros en sus largos periplos, son una de las pruebas más singulares que permiten entender esta cultura del viaje y sus repercusiones sobre los monasterios gallegos y bercianos¹².

Sirvan como muestra de estos hechos dos espléndidas piezas que, ellas solas, ejemplifican la importancia que debieron tener estos viajes y el traslado continuado de objetos y, con ellos, de filiaciones artísticas y modelos figurativos.

La primera de ellas, corresponde al conjunto de piezas que formarían el erróneamente conocido como ajedrez de San Rosendo¹³. Como ocurrirá con el atribuido al abad Genadio del Bierzo¹⁴ o, incluso, con el juego relacionado con la figura del abad Oliba¹⁵, estas piezas de cristal de roca debieron ser muy apreciadas durante los siglos altomedievales. Su factura fatimí, en muchas de las ocasiones habla del lejano viaje que dichas obras habían realizado para acabar en el seno de los tesoros eclesiásticos como representantes del refinamiento y cultura de sus antiguos propietarios¹⁶.

El segundo ejemplo, según pensamos, se trata de un auténtico monumento epigráfico muy explícito de la fortuna que debían gozar estas piezas ricas. Se trata del anillo del obispo don Gonzalo, datado entre los años 1077 y 1112¹⁷. Sobre la factura

¹¹ MARCOS, M., «El origen de la peregrinación religiosa en el mundo cristiano: Jerusalén y Roma», *Monasterios y peregrinaciones en la España medieval. Actas XVIII Seminario sobre Historia del Monacato*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2006, pp. 10-31 e VELÁZQUEZ, I., «En el comienzo de las peregrinaciones medievales en Europa: el papel de los obispos y los monjes», *Monasterios y peregrinaciones...*, pp. 32-49.

¹² CHAO CASTRO, D., «La encrucijada de las confluencias artísticas en el noroeste peninsular del siglo X», *Rudesindus. La cultura europea del siglo X*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pp. 332-351.

¹³ VALDÉS FERNÁNDEZ, F., *Las figuras de ajedrez y cristal de roca del Museo catedralicio de Ourense*, Ourense, Cuadernos de Porta da Aira, 2004 y CARRERO SANTAMARÍA, E., «Fichas de ajedrez del tesoro de San Rosendo», *Encrucijadas. Edades del Hombre*, Astorga, Fundación Las Edades del Hombre-Junta de Castilla y León-Caja España, 2000, pp. 238-239 e ÍDEM, «Piezas de ajedrez del tesoro de San Rosendo», *En olor de Santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago de Compostela, Concellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2004, pp. 275-276.

¹⁴ CARRERO SANTAMARÍA, E., «Ajedrez de San Genadio», *Encrucijadas. Edades del Hombre*, Astorga, Fundación Las Edades del Hombre, 2000, pp. 237-238.

¹⁵ Recientemente se ha defendido que el abad pudo haber poseído un ajedrez fatimí de cristal de roca, hoy desaparecido y que los autores relacionan con las piezas procedentes de la ex-colegiata de Àger, hoy custodiadas en el Museo Diocesà i Comarcal de Llerida. Cf. CASTIÑEIRAS, M. A. y CAMPS, J., «El despertar de los grandes en Cataluña: de Cesáreo de Montserrat al abad Oliba», *Rudesindus. La cultura europea del siglo X*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pp. 276-299, en concreto, p. 283.

¹⁶ MAKARIOU, S., «Le jeu d'échecs, une pratique de l'aristocratie entre Islam et Chrétienté des IX^e-XIII^e siècles», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVI, 2005, pp. 127-140 e ÍDEM, «Traslado, recepción y fascinación: los objetos islámicos en Europa en torno al siglo X», *Rudesindus. La cultura europea del siglo X*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pp. 182-191.

¹⁷ Foz, Museo de la iglesia de San Martiño de Mondoñedo.

de oro y el remate de una piedra de cuarzo, sujeta con cuatro cabezas de ave, el orfebre realizó la siguiente inscripción:

«† NOLO ESSE DATUS NEQUE VENUS DATUS», es decir, «No quiero ser dado ni vendido»¹⁸. El mensaje no ofrece dudas sobre el complejo «girovaguisimo» que estas obras debían sufrir.

Como se observa a través de estos ejemplos, los territorios gallegos y, con ellos, el monasterio de Celanova, habían mostrado un temprano interés por el conocimiento y la apertura cultural hacia nuevos territorios. Las numerosas piezas presentes en ese contexto, sin duda producto de tales intercambios artísticos, así lo certifican.

En este rico y culto panorama la difusión del periplo de Egeria se nos presenta significativamente expresiva pues, a través de ella, resulta más fácil reflexionar sobre el posible alcance e impacto de modelos plásticos y fuentes foráneas en la serie de centros monásticos gallegos y astur-leoneses.

No obstante, el *Itinerario* de la beata debe ser utilizado como justa prueba a la hora de examinar los ecos de una tradición continuada del peregrinaje y los viajes y su, más que factible, preponderancia sobre determinados aspectos del arte y la arquitectura de la décima centuria en el Reino de León.

Aunque, según nuestra opinión, aún resta una investigación concienzuda que lo verifique, recientes teorías formuladas sobre el oratorio de San Miguel permiten elucubrar sobre la coexistencia, complementaria, de la imagen de la cruz y el texto de Egeria dentro del cenobio. Así, a pesar de que, en principio, ningún elemento figurativo se conserve actualmente pintado dentro de la decoración del oratorio dedicado a San Miguel¹⁹, según ha expuesto Francisco Singul, aún sería posible realizar una lectura de la pequeña estructura arquitectónica en relación con el culto a la cruz y los actos litúrgicos derivados de su veneración.

Para el citado investigador resulta reveladora la presencia, en las inmediaciones del solar santo donde se eleva el citado oratorio, de una roca granítica de grandes dimensiones (Fig. 1), fuertemente engastada en el suelo y extrañamente cercana a la cabecera de la pequeña construcción. Señalamos además que se trata de un elemento excepcional porque subsistió a las profundas reformas acometidas durante la época moderna en el monasterio²⁰. Lógicamente, como lugar sacro, el pequeño oratorio permaneció intacto en el transcurso de tales labores renovadoras, mientras que la preservación del «pedrón», tal y como se le conoce popularmente, abre todo un abanico de dudas sobre el valor que se le debió otorgar. Igualmente factible parece su preexistencia a la obra del siglo X y, en un momento no documentado, también resulta llamativa la modificación «arquitectónica» de este elemento natural que acabó por otorgarle cuatro escalones que permiten el acceso a la parte superior (Fig. 2).

¹⁸ LARRIBA LEIRA, M., «El tesoro de la catedral mindoniense», *Rudesindus. La tierra y el templo*, Mondoñedo, Xunta de Galicia, 2007, pp. 206-227, en concreto, p. 210.

¹⁹ La decoración que se ha preservado es muy sumaria y tan sólo responde a motivos de índole cromático dispuestos para realzar los elementos arquitectónicos.

²⁰ HERVELLA VÁZQUEZ, J., «Obras en el monasterio de Celanova durante el cuatrienio de Fray Benito Uría», *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, 7, 1996, pp. 235-238.



FIG. 1. *El llamado «Pedrón».*
Celanova, oratorio de San Miguel.



FIG. 2. *Orificio superior, «Pedrón».*
Celanova, oratorio de San Miguel.

La clave metodológica para poder realizar una lectura simbólica de tal elemento excavado y natural, si seguimos los parámetros de la iconología arquitectónica desarrollados, entre otros, por R. Krautheimer²¹; la ofrece uno de los relieves de la sillería baja del coro barroco de la iglesia monasterial de San Salvador de Celanova, tal y como ha puesto de manifiesto F. Singul²².

Allí se representó una visión «microarquitectónica» del oratorio²³, con la presencia de San Rosendo y, lo que más nos interesa destacar, la imagen de la cruz, hincada sobre la roca de granito y accesible a través de la pequeña escalinata.



FIG. 3. *Oratorio de San Miguel,*
Celanova.



FIG. 4. *Sillería baja del coro, iglesia*
de San Salvador, Celanova.

²¹ KRAUTHEIMER, R., *Introduction à une iconographie de l'architecture médiévale*, Paris, G. Monfort, 1993.

²² ROSENDE VALDÉS, A., *La Sillería de coro barroca de San Salvador de Celanova*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1986.

²³ Sobre la utilización de la microarquitectura en las artes medievales, véase: GALVÁN FREILE, F. y MORÁIS MORÁN, J. A., *op. cit.*, pp. 479-489.

Creemos que se trata de un elemento fundamental para continuar indagando sobre las posibles lecturas simbólicas del oratorio privado²⁴, así como la ordenación de otros elementos circundantes que hoy, con el paso del tiempo, han perdido su valor ceremonial. En todo caso, sirvan nuestras palabras para exponer una hipótesis que, evidentemente y en el estado de los conocimientos en torno a este elemento, no debe pasar de una mera afirmación insegura que necesita de una investigación más exacta que aclare la naturaleza y función de esta cruz colocada sobre el «pedrón»²⁵.

Con todo, las resonancias líticas presentes en los textos bíblicos toman aquí un sentido propio, casi podríamos decir que reiterativo en el caso de la artes altomedievales gallegas, tal y como veremos más adelante²⁶. La evocación simbólica de la Cruz del Gólgota y la tradición hierosolimitana podrían materializar aquí su presencia, quizás débil, provincial y tardía, pero cargada con el mejor de los simbolismos arquitectónicos típicos de la cultura medieval²⁷. La activación de una serie de valores sacralizados y ceremoniales entorno a este tipo de monumentos naturales no fue ajena a las descripciones de los peregrinos que viajaron a Tierra Santa y asumieron las nociones simbólicas de aquellas rocas santas ligadas a las narraciones bíblicas.

Los ecos de esta tradición que monumentaliza la propia materia natural como el basamento perfecto sobre el que erigir la cruz podrían corroborar una continuidad entre el *Itinerario* de Egeria y la cultura del siglo X hispano, con hitos intermedios que facilitaron la asimilación de este complejo ideario. El texto de San Valerio y sus reflexiones en torno a la penitencia, así parecen confirmarlo:

«En una roca, por la parte baja de este monasterio, donde san Fructuoso solía hacer oración, y estaba hincada una cruz de madera a modo de monumento, el hermano Saturnino empezó a planear con mucho empeño que allí mismo, con nuestras pocas fuerzas, fuera construido un pequeño oratorio»²⁸.

La utilización del vocablo *titulus* dentro de la frase latina nos parece relevante pues no sólo indica la noción monumental que se desprendía de esta imagen de la cruz enclavada en la roca sino, incluso, la propia inscripción que dotaría a este monumento de su sentido explicativo y referencial. Parecen ampliarse entonces ciertas

²⁴ BARRAL RIVADULLA, M. D., «Diálogos artísticos en el siglo X. La imagen arquitectónica de San Miguel de Celanova», *Cuadernos de estudios gallegos*, 56, 122, 2009, pp. 93-111.

²⁵ Las hipótesis en torno al pedrón y la cruz fueron expuestas en: SINGUL, F., «Simbología del espacio. San Miguel de Celanova y su entorno», *Rudesindus. El legado del santo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pp. 146-155.

²⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., «El porqué de una exposición itinerante. Diego Gelmírez, genio y espíritu viajero del Románico», *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milano, Skira, 2010, pp. 16-29, en concreto, p. 23. El estudioso alude a la iglesia de Santiago de Padrón (ca. 1106) y la presencia del llamado Pedrón, un elemento lítico situado bajo el altar que, según la tradición, fue al que llegó la barca apostólica.

²⁷ SINGUL, F., *op. cit.*, pp. 146-155.

²⁸ DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *Valerio...*, 15, p. 297.

nociones que nos lleven a comprender la dimensión simbólica que pudo tener la roca del monasterio de Celanova, aún incluso en fechas tardías de la modernidad²⁹.

Todos los elementos que hemos mencionado para intentar explicar estos hechos en relación con el oratorio de Celanova podrían suponer un lejano eco de las fuentes hierosolimitanas, bien conocidas en este centro monástico gracias a la presencia del texto de Egeria.

Es más, en relación con otro monumento gallego, aquel que alberga el ciclo pictórico que decora el interior de la llamada «capilla del ciprés» o de San Salvador de Samos, recientes investigaciones han intentado buscar una relación entre los motivos iconográficos allí expuestos y la narración del periplo de la monja viajera³⁰.

Fue M. Chamoso uno de los primeros investigadores en considerar los vestigios pictóricos de esta capilla y clasificarlos como «mozárabes». A él debemos, por lo tanto, la defensa de su pertenencia al arte de la décima centuria³¹.

Sin embargo, resulta extraordinariamente llamativo que, durante largo tiempo, dichas pinturas fueran consideradas repintes de época moderna, un fenómeno similar al acontecido con respecto a la decoración del oratorio de Celanova, clasificada igualmente por M. Gómez-Moreno como «pintarrajeos modernos». Aún hoy diversas voces continúan alentando la controversia en torno a su datación.

En el estudio publicado por C. Casal se considera este conjunto como un ejemplo de la pintura altomedieval del reino astur-leonés, insistiendo en la enorme complejidad ideológica que alberga esta serie de manifestaciones artísticas, hasta hace pocos años, casi inéditas.

Según la investigadora, los temas del ciclo pintado simples, pero representativos, poseen una posible ascendencia romana, materializada con la presencia de una técnica heredera de la pintura asturiana del siglo IX, a su vez, deudora técnicamente, de los ejemplos conservados, por citar el más relevante, en Santa Eulalia de Bóveda, Lugo³². Según C. Casal, sin tratarse técnicamente de pintura al fresco, se utilizan en Samos ciertas soluciones que imitan tal procedimiento, algo que, como veremos, será un fenómeno particular de la pintura altomedieval del siglo X en el reino de León³³.

²⁹ *Ibidem*. La explicación del autor al respecto nos parece realmente sugerente para poder continuar investigando sobre este tema.

³⁰ CASAL CHICO, C., «La capilla de San Salvador...», p. 596. Alude a Egeria y a los testimonios de Hidacio para explicar la llegada de estas corrientes orientales relacionadas con Jerusalén a la Península Ibérica en una data tan precoz.

³¹ CHAMOSO LAMAS, M., «Nuevas aportaciones al conocimiento de las primeras manifestaciones de la arquitectura románica en Galicia, surgidas de la peregrinación a Compostela», *Príncipe de Viana*, 34, 132-133, 1973, pp. 215-222 y NÚÑEZ, M., *Arquitectura prerrománica*, Santiago de Compostela, Publicacións do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1978, p. 233.

³² Las relaciones entre ambos conjuntos quedarían restringidas, evidentemente, al plano de la técnica utilizada. Cf. GUARIDA PONS, M., «El santuario romano de Bóveda en su ornamentación pictórica», *Semata: Profano y pagano en el arte gallego*, 14, 2003, pp. 253-276.

³³ CASAL CHICO, C., «La capilla de San Salvador...», p. 583 y GUARDIA PONS, M., «De Peñalba de Santiago...», p. 125. La última estudiosa considera las pinturas de la iglesia berciana de Santiago de Peñalba como «un buen fresco».

La utilización de la recreación ficticia del despiece de los sillares y ciertos sistemas decorativos en retícula, además de otra serie de motivos muy estereotipados, hace difícil concretar su origen primigenio, así como una datación cronológica absoluta a través del cotejo de los modelos de representación artística.

Por otra parte, la materialización de este ideario iconológico se realiza a través de fórmulas bien conocidas en la decoración de Celanova, donde se repetía, por ejemplo, la simulación del despiece de los sillares pintados en almagre rojo para emular la estereotomía del aparejo despiezado regularmente³⁴.

La utilización de la iconografía de la roseta-cruz, así como otros recursos plásticos basados en el manejo de la escuadra, el cartabón y el compás, para lograr juegos geométricos y reticulados, fue frecuente en los territorios gallegos, coexistiendo, paralelamente, con la tradición decorativa de los monasterios bercianos del siglo X.

La imagen que aquí más nos interesa fue pintada sobre el arco que permite el acceso al ábside de la capilla de Samos (Fig. 5). Se trata de una simple recreación microarquitectónica de una cornisa de lejano recuerdo antiquizante³⁵. Sobre ella se muestra la imagen de la cruz que domina toda la composición pictórica y acentúa el eje simbólico del espacio de la única reducida nave de la construcción³⁶. No podemos detenernos sobre esta cuestión, en parte, porque las mayores novedades ya fueron expuestas por la citada estudiosa, quién no duda en defender una clara progenie antiquizante hispanorromana para los motivos y las técnicas del conjunto. Para C. Casal este repertorio «*nada tiene que ver con la asimilación de las idealizadas formas islámicas*»³⁷.

Independientemente de la cronología que se pretenda otorgar al «pedrón» de Celanova y su hipotética utilización como el fundamento de una cruz y, así mismo, dejando al margen la discutida datación de las pinturas de Samos; en nuestra opinión, ciertos elementos ideológicos dominan el discurso simbólico de estas obras. Durante los siglos medievales y, aún más, hasta los siglos XVI y XVIII, en ambos centros se confirma la fuerte impronta aperturista gracias a una tradición viajera y de peregrinación ininterrumpida. El recuerdo del periplo a Tierra Santa, el peso de la narración bíblica y la importancia de la «iconografía lítica» se mantendrían durante los siglos³⁸.

³⁴ GUARDIA PONS, M., «El oratorio de San Miguel...», p. 136.

³⁵ Sobre este tipo de decoraciones en el ámbito medieval: GALVÁN FREILE, F. y MORÁIS MORÁN, J. A., *op. cit.*, pp. 479-497 y F. GALTIER MARTÍ, *La iconografía arquitectónica...*, pp. 49-63.

³⁶ Idénticas explicaciones, tal y como hemos expuesto, se utilizaban para aclarar el papel de las cruces esculpidas en las placas nicho de época visigoda.

³⁷ CASAL CHICO, C., «El siglo X en Samos...», p. 252. La autora defiende el parentesco con la tradición pictórica romana, frente a las teorías «islamizantes» esgrimidas por la prof. M. Guardia.

³⁸ La investigadora realiza una interpretación de la imagen de la cruz en relación con las rocas que Josué mandó recoger para su veneración en el monte Gálgala, al igual que la cruz que se venera en el Gólgota. Los semicírculos que sirven de base para la cruz y que recorren toda la parte superior del rústico entablamento, se entienden como un símbolo de las doce piedras de la tradición bíblica, de naturaleza inmutable, participando de la misma esencia que las tribus de Israel, que siguieron a Moisés en busca de la Tierra Prometida. Cf. CASAL CHICO, C., «La capilla de San Salvador...», pp. 593 y 595.



FIG. 5. Cruz, Capilla del ciprés, Samos.

En nuestra opinión, independientemente de la disputa cronológica de este ciclo pintado en Samos, pensamos que no existen problemas para relacionar la imagen de la Cruz con una tradición literaria y de fuentes textuales de gran complejidad. Tradicionalmente se ha querido ver en este tipo de imágenes una alusión a Jerusalén y al Santo Sepulcro a través de la consecución de la Tierra Prometida; ideas que encajan fielmente en estos contextos culturales donde el texto de Egeria pudo ser uno de los grandes elementos dinamizadores y explicativos de tales hechos desde la misma Edad Media.

No es una cuestión menor, pues esta revisión de los santos lugares cotejados bajo la lectura detenida del texto bíblico rige, de manera perpetua, el periplo de la monja:

«Hicimos, pues, allí la oblación y una oración fervorosísima, y se leyó el lugar correspondiente del libro de los Reinos; pues siempre había procurado yo con el mayor cuidado que, al llegar a cualquier lugar, se nos leyera en el libro el pasaje correspondiente»³⁹.

Resulta difícil sostener una consecución directa entre el texto del siglo IV y la naturaleza de las imágenes mencionadas hasta aquí. De lo que no parece existir duda

³⁹ *Itinerario...*, 4, 3, pp. 192-193.

es de la relevancia del viaje de la beata y su interés por preservarlo y difundirlo en los monasterios gallegos y leoneses.

A partir del análisis de las fuentes documentales y el estudio de los principales vestigios artísticos, tradicionalmente, se vienen considerando los siglos IX y X como una etapa muy importante en la comarca del Bierzo.

El monasterio de San Pedro de Montes y la iglesia cenobítica de Santiago de Peñalba aparecen ligadas a la figura de Genadio (¿865-936?), quien restauró y fundó varios centros religiosos, especialmente, antes del año 909, fecha en la que el abad pasó a ocupar la silla episcopal de la diócesis de Astorga⁴⁰. A él se liga la fundación de este templo dedicado al apóstol Santiago, mientras que los abades Fortis (920-931) y Salomón (931-951) se debieron de encargar de otra serie de obras y reformas⁴¹.

No es preciso insistir en la absoluta continuidad del abad Genadio con respecto a los ideales más profundos del monacato hispano de tradición hispanovisigoda, la práctica del anacoretismo documentada desde el año 640 en el cercano monasterio de Compludo, también en tierras bercianas, y la restauración y consagración del monasterio Ruphianense (San Pedro de Montes), por parte de Genadio, el 24 de octubre del año 919⁴². En el célebre epígrafe de consagración del citado monasterio parecen unirse el recuerdo de la figura de Fructuoso y la de Valerio, así como las experiencias ascéticas de Genadio⁴³.

Por otra parte, la iglesia de Santiago de Peñalba fue la primera fundación, con el fin de una ordenación monástica, llevada a cabo por Genadio. Un edificio que posiblemente estaba finalizado en torno al año 937⁴⁴.

No tenemos constancia directa de que en torno a la figura de Genadio y los templos de Montes y Peñalba se conservara una copia manuscrita del *Itinerario de Egeria*. A pesar de ello, algunos datos apuntan a que tal hipótesis podría ser factible.

⁴⁰ MARTÍNEZ TEJERA, A. M., «Peñalba de Santiago. Iglesia de Santiago», *Enciclopedia del románico en Castilla y León. León*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real de Aguilar de Campoo, 2002, pp. 359-370, en particular, p. 359.

⁴¹ MARTÍNEZ TEJERA, A. M., *La «ecclesia» de Peñalba de Santiago (El Bierzo, León): arquitectura de fusión del siglo X en el antiguo reino de León*, Madrid, Asociación para el Estudio y Difusión del Arte Tardoantiguo y Medieval, 2010.

⁴² MARTÍNEZ TEJERA, A. M., «San Genadio...», pp. 20-22.

⁴³ DÍAZ Y DÍAZ, M. C., «Fructuoso de Braga...», pp. 46-48 y QUIROGA, J. y MARTÍNEZ TEJERA, A. M., «Un *monasterium* fructuosiano...», p. 43.

⁴⁴ Esta es la fecha que actualmente se viene considerando como más factible. Cf. GUARDIA PONS, M., «Galicia y las artes pictóricas...», p. 204 y MARTÍNEZ TEJERA, A. M., «Iglesia de Santiago...», p. 360. No es el objetivo de este análisis concretar si el templo que hoy conservamos depende íntegramente del patronazgo del abad Genadio. Con seguridad, en el año 937, su sucesor Salomón, ya obispo de Astorga, planteó el traslado del cuerpo de Genadio a un lugar más digno. La controversia continúa centrada en llegar a concretar el alcance de las obras emprendidas por Salomón y si a él debemos el templo actual o tan sólo el supuesto añadido del ábside occidental que albergaría el cuerpo de Genadio. Para estas dos visiones contrapuestas, véase: GUARDIA PONS, M., «De Peñalba de Santiago...», p. 119 y BANGO TORVISO, I. G., *Arte pre-románico hispano...*, en especial, pp. 100-101, nota 39.

Un documento citado frecuentemente en torno a este hecho certifica la presencia de San Rosendo, en febrero del año 937, para la asistencia a la ceremonia de consagración de la iglesia de Peñalba⁴⁵. Sobre el conocimiento del texto de Egeria en el monasterio de Celanova, creemos, no es preciso insistir. Y a ello debemos sumar la cercanía del monasterio de Santa María de Carracedo, a escasos veintiséis kilómetros, donde, como se ha estudiado en la primera parte de este trabajo, se conservaba una copia del *Itinerario* de la peregrina⁴⁶.

No parece remoto un conocimiento del periplo de la monja en tal ambiente pues la cultura del libro relacionada con la figura de San Genadio debió tener un peso importante dentro de los monasterios regidos bajo su influencia. En el llamado «Testamento» ligado a su figura se citan cuantiosos códices que donó a los monasterios que estuvieron bajo su mandato para que:

«todos estos libros mando que sean comunes a todos los monjes de estos lugares, y ninguno tenga como propio alguno de ellos, sino que, como dije, poseyéndolos por partes y en común, aprenda la ley de Dios, y así recorran las dichas iglesias (...) y cuando hubieren leído los unos en un monasterio, los cambien con el otro, y así ande por todos los dichos lugares, y los tengan en común y los lean todos por su orden, teniendo particularmente cuidado de que nadie se permita llevar alguno de ellos a otro lugar, ni darlo, venderlo o cambiarlo, sino que solamente permanezcan en estos lugares y en estos monasterios fundados en estos desiertos»⁴⁷.

En todo caso, aún siendo cautelosos con respecto a este documento y su contenido, la importancia que debió tener la copia y custodia de códices manuscritos en el Bierzo del siglo X está fuera de toda duda. En este sentido, ya el propio Valerio daba cuenta de ello en sus escritos:

«En el tiempo en el que, aún jovencito, encendido por la llama de mi deseo de hacer vida monástica, salí impaciente de la tierra en que había nacido para dirigirme a este refugio de paz, sucedió me detuve algún tiempo en una iglesia de mucha importancia que contaba con una comunidad numerosa de monjes. Entre ellos había uno llamado Máximo, copista de manuscritos»⁴⁸.

Esta prueba escrita del siglo VII muestra el ambiente que debía existir en torno a los monasterios hispanos en general y, particularmente, en el caso de los bercianos. Sirva para corroborarlo estas palabras de Valerio, conocedor absoluto del texto de

⁴⁵ Para el análisis del documento y la bibliografía específica sobre la vida del prelado mindoniense, véase: YZQUIERDO PERRÍN, R., «Arte prerrománico en la diócesis de Mondoñedo», *Rudesindus. La tierra y el templo*, Mondoñedo, Xunta de Galicia, 2007, pp. 100-117, en particular, p. 111.

⁴⁶ MARTÍNEZ TEJERA, A. M., «Monasterio de Santa María...», pp. 271-287.

⁴⁷ Como todo, se ha discutido la fecha de este documento, que debe ser entendido más como una donación. Cf. MORALES, A. DE, *Coronica General de España*, Madrid, 1791, vol. VII, pp. 134-136; MARTÍNEZ, B., *Montes y Peñalba. Ensayo Histórico-Artístico...*, pp. 80-84 y MARTÍNEZ TEJERA, A. M., «Monasterio de San Pedro de Montes...», p. 343. Desde temprano se dató el documento en torno a los años 915-919.

⁴⁸ DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *Valerio...*, Narraciones de Valerio dirigidas a Donadeo (1. De Máximo), 2, pp. 201-2003.

Egeria y uno de los autores más relevantes en cuanto a la transmisión escrita del texto de la caminante.

A pesar de no poder demostrar de manera indudable el conocimiento del *Itinerario* en el monasterio de Santiago de Peñalba, pensamos que otra serie de razones inducen a deducir, sino su presencia, sí ciertos ecos de su influjo.

La reciente restauración del templo ha sacado a la luz un conjunto de pinturas murales compuestas por varios estratos de un valor excepcional⁴⁹. El primero de ellos, ya reconocido por L. Torres Balbas como de cronología altomedieval y datado en el siglo X⁵⁰, ha sido puesto en valor en los últimos años tras su «redescubrimiento»⁵¹.

Este nivel correspondiente a la décima centuria otorgó al templo toda una serie de motivos en los que destaca la presencia, en el nivel inferior del templo, de un zócalo pintado en rojo almagre y toda una simulación latericia que muestra el ladrillo alternado con argamasa⁵². En este dominio absoluto de la geometría y el trazado sobre la imprimación reciente para la elaboración del fresco, cabe señalar la presencia de un bello mural ornado con una composición ortogonal de círculos anudados formando octógonos irregulares de lados cóncavos, que ornamenta la bóveda de cañón de la nave⁵³.

La deuda con respecto a la tradición pictórica asturiana está fuera de toda duda, tanto desde el punto de vista técnico, como desde los motivos utilizados. Sin embargo, dejando a un lado estos temas pictóricos, nos centraremos en la imagen más relevante que, a nuestro juicio, domina el templo de Peñalba.

Nuevamente la cruz se representa en el interior del recinto sagrado, hasta cuatro veces, al menos, que podamos asegurar absolutamente (Figs. 6 y 7). En los dos ábsides se pintó esta iconografía siguiendo la costumbre documentada en las iglesias asturianas de San Julián de los Prados⁵⁴, San Salvador de Valdediós y San Adriano de Tuñón.

A pesar de todo y según nuestro modo de afrontar el conjunto pintado en Peñalba, las dos cruces mentadas no pueden corresponder al mismo período cronológico en

⁴⁹ FERNÁNDEZ MUÑOZ, L., «Estudio previo a la restauración de la iglesia de Santiago de Peñalba (León)», *Restauración arquitectónica*, II, Valladolid, 2000, pp. 259-286; GUARDIA PONS, M., «De Peñalba de Santiago...», p. 119 e *ÍDEM*, «Los grafitos de la iglesia de Santiago de Peñalba. *Scariphare et pingere* en la Edad Media», *Patrimonio*, 33, 2008, pp. 51-58.

⁵⁰ TORRES BALBAS, L., «La pintura mural de las iglesias mozárabes», *Al Andalus*, XIII/2, 1958, pp. 417-424.

⁵¹ Remito a los trabajos citados a lo largo de este estudio de la profesora M. Guardia Pons.

⁵² La representación ficticia de ladrillos cubre los arcos, los que doblan la curvatura de la bóveda de cañón, el muro oriental de la nave y dos de las tres bóvedas gallonadas. Cf. GUARDIA PONS, M., «De Peñalba...», p. 126.

⁵³ Para estos repertorios de Peñalba «se puede constatar, mejor que en ningún otro edificio del siglo X, la precisión con la que se han traducido y adaptado elementos arquitectónicos y ornamentales de evidente procedencia hispano-musulmana». A pesar de ello, también considera el fuerte peso de la tradición romana y clásica. Cf. GUARDIA PONS, M., «De Peñalba...», p. 121.

⁵⁴ No obstante, en Santullano la imagen de la Cruz se ubica en las partes altas del ciclo pictórico y no el interior de los ábsides.

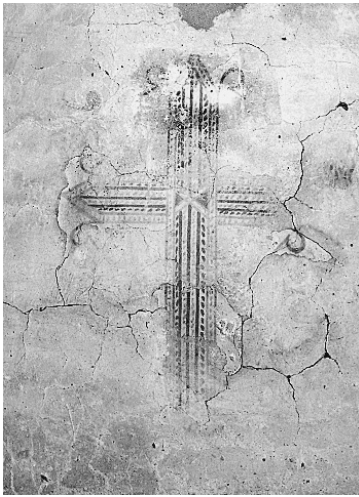


FIG. 6. Cruz. Ábside este, Peñalba de Santiago, iglesia de Santiago.



FIG. 7. Cruz. Ábside oeste, Peñalba de Santiago, iglesia de Santiago.

el que se aplicó sobre los muros la emulación latericia del contrábside gallonado y la decoración de palmetas opuestas del ábside oriental. Un simple análisis detenido de los más pequeños detalles es prueba suficiente para observar como el estrato pictórico en el que se figuraron las dos cruces de los ábsides se superpone, directamente, sobre la decoración de ladrillo antes citada. No tenemos duda de que, tanto los ficticios ladrillos como las palmetas ostentan una datación altomedieval en torno al siglo X, pero estamos convencidos de que las dos cruces corresponden a un repinte posterior.

Una tercera cruz se percibe, muy deteriorada, sobre el paño mural en el que se abre el espléndido arco de herradura que da paso al altar, en el ábside oriental (Fig. 8). Está trazada mediante complejos reticulados en blanco y negro y es la de mayores dimensiones del recinto. Aún es perceptible el remate sobre el astil superior mediante una roseta de seis pétalos, a nuestro juicio comparable con el modelo presente en Samos, allí con cuatro hojas y formando la composición en cruz.

Los detalles más pequeños son los que nos permiten defender que es coetánea a la representada en el contrábside sobre el que se dispuso el enterramiento de San Genadio⁵⁵ y, también aquí, su posterioridad se explica gracias a los motivos en blanco y negro que, en su día, se aplicaron sobre la decoración pintada que imita ladrillo y argamasa, es decir, el estrato correspondiente al siglo X.

⁵⁵ No hay duda de que son del todo similares los trazos en retícula y la alternancia del color blanco y negro. Ambas cruces se elevan sobre un montículo compuesto a través de estas retículas que, a su vez, descansa sobre una base de elementos en forma de lirio. Pensamos que este dato es concluyente para considerar las dos cruces dentro de un mismo horizonte cronológico.

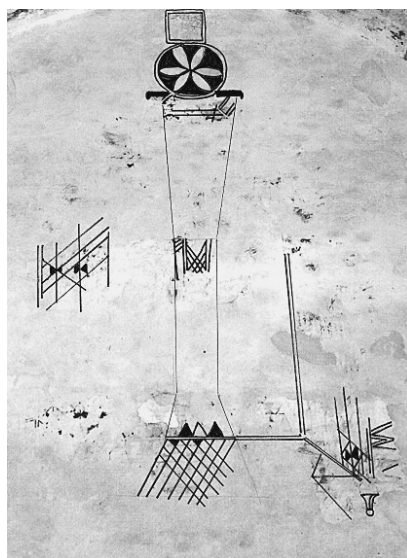


FIG. 8. *Restos polícromos de la cruz III, Peñalba de Santiago, iglesia de Santiago (dibujo de J. A. Moráis).*

La cuarta cruz es la que ofrece menos dudas y, a nuestro modo de ver, es la única del conjunto que comparte contemporaneidad con respecto a la decoración latericia, de palmetas y entrelazos, correspondiente a la décima centuria. Se trata de una cruz patada con astil, dispuesta en el paño norte del muro perimetral del contraábside. La dependencia con respecto a las pinturas de San Salvador de Priesca resulta evidente⁵⁶.

Ante este complejo panorama decorativo, de acusadas refacciones, resulta arriesgado obtener algún tipo de conclusión segura.

Bajo ningún concepto dudamos de la existencia de un importante conjunto pintado de cronología altomedieval, tal y como estudió M. Guardia. El problema reside en concretar la cronología de los repintes posteriores, que acabaron por otorgar al templo esta especial predilección por la imagen de la cruz.

En el estado actual de nuestras indagaciones cualquier hipótesis no pasaría de una mera conjetura pues podríamos aludir a una reddecoración del templo conforme a la consagración del año 1105, tal y como reza la inscripción interior⁵⁷, que quizás llevase al encalado de las pinturas del siglo X. Aunque, tal y como señalamos, la datación de esta nueva fase pictórica, incluso podría dilatarse en el tiempo más allá de los siglos medievales⁵⁸.

⁵⁶ GUARDIA PONS, M., «De Santiago de Peñalba...», p. 131, nota 43.

⁵⁷ MARTÍNEZ TEJERA, A. M., «Iglesia de Peñalba...», p. 360.

⁵⁸ No faltan ejemplos susceptibles de compararse con las cruces a las que nos hemos referido dentro de la pintura románica y bajomedieval de la región leonesa, hecho que confirmaría el carácter tardío de las de Peñalba. Cf. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., «Ruinas de la iglesia de San Juan de Montealegre», *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. León*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, pp. 332-340, en particular, p. 338.

No obstante, como conclusión evidente, parece que la comunidad monástica de Peñalba puso sumo cuidado en reiterar la presencia de la cruz en el edificio y no sólo a través de las técnicas pictóricas. Así, es bien conocido, en relación con estos aspectos, que, tres años después de la consagración de la iglesia de Peñalba, a la que había asistido San Rosendo⁵⁹, el monarca Ramiro II, potenciando su labor evergética, donó al templo una cruz de azófar o latón fundido⁶⁰.

La importancia que adquiere el icono cruciforme en la iglesia de Santiago de Peñalba, así como las connotaciones litúrgicas que tal hecho podría llevar implícitas, no fue un hecho exclusivo del ambiente cultural de los cenobios bercianos medievales.

A este propósito queremos llamar la atención sobre un conjunto pictórico, hoy prácticamente perdido y en un estado de conservación lamentable. Nos referimos particularmente a las imágenes que, en su día, ornaron la iglesia dedicada a San Roque, en la localidad de Castrillo del Monte, matriz de Parada Solana⁶¹. En nuestra opinión, se trata de un referente plástico ciertamente relevante, sobre todo a la hora de poder contextualizar la difusión de la imagen de la cruz, así como la perpetuidad y continuidad de ciertas fórmulas, soluciones y técnicas propias de la plástica altomedieval hacia los siglos futuros.

LA IMAGEN DE LA CRUZ EN LA MEMORIA Y LA INERCIALIDAD DE LA PLÁSTICA ALTOMEDIEVAL PROYECTADA HACIA EL FUTURO

La maltrecha iglesia de Castrillo del Monte, localidad abandonada actualmente y situada a menos de veinte kilómetros de la iglesia de Santiago de Peñalba, ha pasado inadvertida a la hora de contextualizar sus vestigios artísticos, no sólo con respecto al panorama de las artes hispanas de los siglos XVII y XVIII; sino, y ello nos parece más relevante, con respecto a su clara rememoración de modelos pictóricos propios de los siglos altomedievales (Fig. 9).

En este pequeño templo, materializado con la práctica arquitectónica más rural, se pintó, en una cronología incierta pero, indudablemente, nunca anterior a la época moderna, la imagen de la cruz⁶² (Fig. 10).

⁵⁹ Se ha defendido la hipótesis de que, tras la asistencia a esta ceremonia, San Rosendo pudo obtener la autorización de su pariente, el rey Ramiro II, para fundar, en un territorio donado por su hermano y su cuñada, el monasterio de Celanova, consagrado el 25 de noviembre del año 942. Cf. YZQUIERDO PERRÍN, R., «Arte prerrománico en la diócesis...», p. 111.

⁶⁰ León, Museo de León. Cf. MARTÍNEZ TEJERA, A. M., «Cruz votiva de Santiago de Peñalba», en I. G. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, 2 vols., Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, vol. I, ficha catalográfica 143, p. 382. Alude a que la dádiva fue donada al templo el 11 de abril del año 940.

⁶¹ MADDOZ, P., «Castrillo del Monte», *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. VI, Madrid, 1830, p. 206.

⁶² Los análisis realizados sobre el propio edificio y su planta, la factura de sus paramentos, la concepción del vano de acceso y, particularmente, el estudio de su cubierta lúnea, permiten encuadrar esta iglesia en la etapa que mencionamos y no en los siglos medievales.



FIG. 9. *Nave y testero. Castrillo del Monte, iglesia de San Roque.*



FIG. 10. *La cruz. Muro testero. Castrillo del Monte, iglesia de San Roque.*

Sobre el muro testero que cierra el presbiterio, el artífice diseñó una estructura arquitectónica formada por dos columnas, en las que destaca la articulación de basas y capiteles que, a su vez, sirven de apeo para una arquería (Fig. 10).

Se realizó primero un dibujo a punta seca sobre el enlucido aún fresco, siguiendo técnicas bien conocidas dentro de la pintura mural altomedieval. En dicha «microarquitectura» se colocó un nicho con una bóveda de venerilla. Sobre ésta descansa una pirámide ajedrezada sobre la que se eleva una cruz. Flanqueando dicha composición se colocaron tres hexafolias a cada lado. El marcado carácter anicónico del conjunto sorprende en una época tan tardía y resulta incomparable con las prácticas artísticas que, por estos momentos, dominaban la pintura moderna en la provincia de León⁶³ (Fig. 11).

Prácticamente todos los recursos decorativos que hemos rastreado dentro de los ciclos pictóricos altomedievales estudiados aquí, tanto de aquellos datados con seguridad en la etapa medieval, como otros de cronología más incierta, se repiten, fielmente, en la iglesia de Castrillo del Monte, muy a pesar de su carácter tardío.

El despiece ficticio de sillares imitando una estereotomía perfectamente escuadrada, la presencia de reticulados y la utilización de las rosetas son prueba de ello.

La iconografía más llamativa de estas pinturas, nunca antes estudiadas, reside, nuevamente, en la introducción de la cruz, elevada sobre una base piramidal totalmente ligada con los modelos de la iglesia de Peñalba. Idénticos orígenes posee la

⁶³ RODICIO, C., *La pintura del siglo XVI en la diócesis de León*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1985.

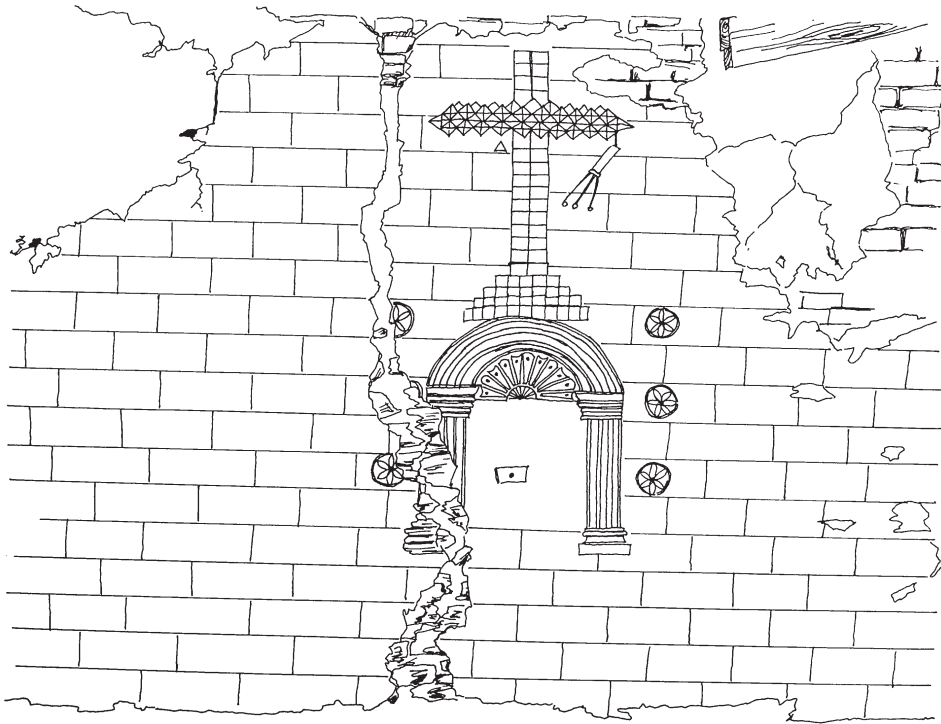


FIG. 11. *La cruz. Diseño reconstructivo (según J. García Nistal).*

presencia del nicho columnado con bóveda de venerilla, claro trasunto de las obras tardoantiguas y medievales que hemos analizado en la primera parte de este trabajo y que rememora, iconográficamente, la imagen del Santo Sepulcro, el monte Gólgota y la Cruz del Calvario.

En un lugar absolutamente hermético e impermeable a la introducción de corrientes artísticas novedosas, como fue esta zona del Bierzo durante la época moderna, parece evidente una preservación inercial y mecánica, tanto desde una vertiente iconográfica como técnica, de los repertorios medievales.

Una simple revisión comparativa de los motivos pictóricos es, a nuestro modo de ver, la prueba irrefutable que mejor acredita la dependencia de Castrillo del Monte con respecto a los ejemplos de Peñalba, Palat del Rey, Celanova y Samos (Fig. 12).

Ante tal panorama, no debe resultar extraño, si comparamos las pinturas de Samos con las halladas en Castrillo del Monte que, a juzgar los posibles paralelismos entre ambas, las pintadas en la capilla gallega fueran consideradas, durante mucho tiempo, como repintes de época barroca. Ello obligaría, en cierta manera, a continuar indagando sobre las fuentes y cronología absoluta del ciclo de la «capilla del ciprés».

Sin embargo, en nuestra opinión, lo que parece más trascendente es poder verificar una continuidad iconográfica en el norte peninsular hispano, a la hora de

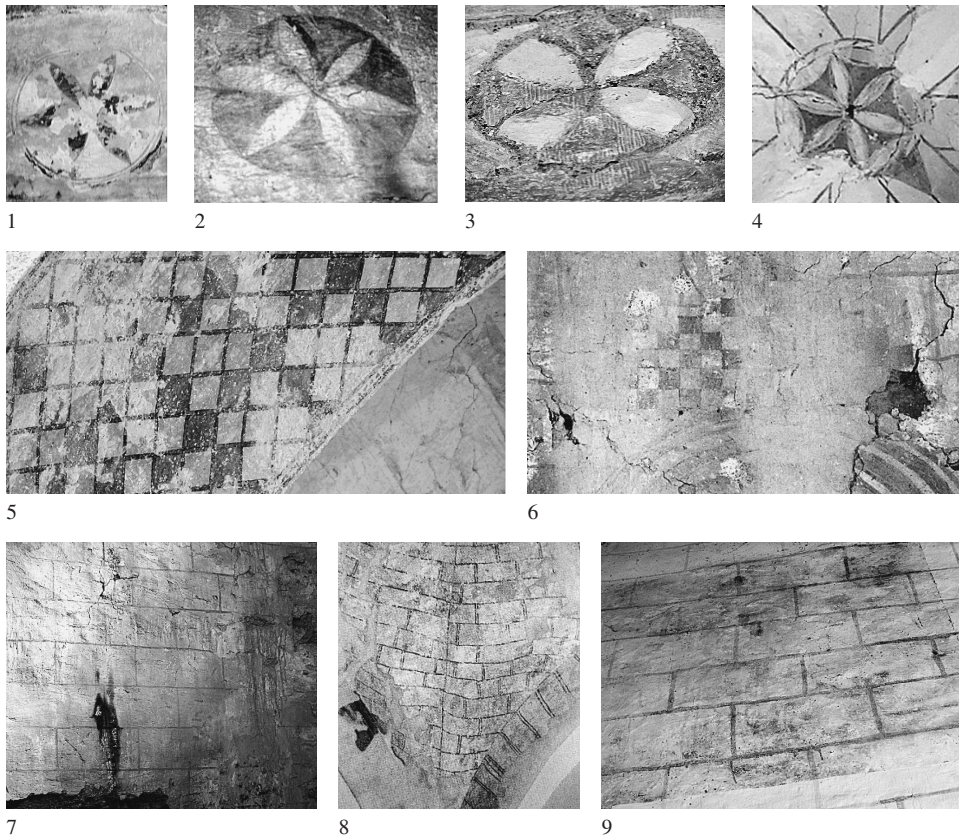


FIG. 12. *Tabla comparativa de los modelos pictóricos.*

- 1) *Roseta. Peñalba de Santiago, iglesia de Santiago.*
- 2) *Roseta. Castrillo del Monte, iglesia de San Roque.*
- 3) *Roseta. Samos, Capilla de San Salvador.*
- 4) *Roseta. Celanova, oratorio de San Miguel.*
- 5) *Reticulado. Peñalba de Santiago, iglesia de Santiago.*
- 6) *Reticulado. Castrillo del Monte, iglesia de San Roque.*
- 7) *Despiece ficticio de sillares. Castrillo del Monte, iglesia de San Roque.*
- 8) *Despiece ficticio de sillares. León, iglesia de Palat del Rey.*
- 9) *Despiece ficticio de sillares. Samos, Capilla de San Salvador.*

representar y sintetizar la imagen del conjunto hierosolimitano. Una imagen totalmente anclada en la tradición medieval y que perduraría más allá de los siglos considerados propiamente medievales.

Ciertas prácticas inherentes a la liturgia celebrada en los principales lugares de peregrinación se verifican en todo el orbe cristiano sin que ello sea óbice para demostrar una dependencia de la liturgia descrita por Egeria con respecto a los templos hispanos de la Alta Edad Media. A pesar de ello, los discursos y las narraciones, las tradiciones orales y el traspaso de los ritos de manera indocumentada apuntan

hacia direcciones unívocas. El interés por el *Itinerario* de la peregrina durante el siglo X hispano está fuera de toda duda, tal y como señalamos en la primera parte de este estudio, así como las repercusiones que su relato ejerció sobre los monasterios donde la tradición manuscrita perpetuó su narración.

La definición esencial de las pautas que debían regir la *peregrinatio vitae* pasaba, claramente, por concretar de manera física los santos lugares a partir de la diáspora apostólica. En este contexto, no parece casual la celebración, aún durante los años en los que se estaba finalizando la construcción de la iglesia de Santiago de Peñalba, de una asamblea episcopal en Santiago de Compostela⁶⁴. A ella asistieron, entre otros, once obispos del reino de León, con Rosendo de Dumio y Odoario de Astorga a la cabeza.

La documentación que se ha conservado al respecto indica el interés surgido entre estos prelados por especificar, con cierta jurisdicción, la competencia del apóstol Santiago sobre las provincias de España y la reafirmación detallada del conocido reparto de las tierras entre los apóstoles para su evangelización. La exhortación de Roma, Acaya, España, Asia y Éfeso, India, Macedonia, Galacia, Licaonia, Egipto, Judea, Jerusalén y Mesopotamia, supone, a nuestro juicio, una materialización exacta del orbe cristiano de la peregrinación y, por ende, denota, *a posteriori*, el pleno conocimiento por parte de los once obispos legionenses de la necesidad de perpetuar la vigencia de este trazado del viaje religioso⁶⁵. Es en este contexto intelectual donde debemos intentar comprender el alcance del prelo de Egeria.

La Cruz del Gólgota sería concebida a partir del siglo IV como una de las reliquias más venerables. La piedad en torno a su imagen y la participación de la misma en los rituales salvíficos y apotropaicos otorgados a través de su contacto ejemplifican, mediante las palabras de la monja, uno de los pilares básicos de la mentalidad medieval. Aquel pasaje en el que la beata describe las prácticas del Viernes Santo en torno al *lignum crucis* revela el impacto que estas actitudes proyectarían a lo largo de los siglos:

«(...) en el **Gólgota** detrás de la **Cruz**; siéntase el obispo; (la cruz) es colocada ante él (...) es traído el relicario de plata dorada en el que está el **santo leño** de la cruz, es abierto y sacado (...). Después de colocado en la mesa, el obispo, sentado, aprieta con sus manos las extremidades del leño santo, y los diáconos hacen guardia. Se hace así la guardia, porque es costumbre que todo el pueblo vaya viniendo uno

⁶⁴ La noticia de esta reunión episcopal nos ha llegado a través de una carta dirigida al papa Juan XIII (965-972) con motivo de la consagración de un abad de Montserrat llamado Cesáreo como arzobispo de Tarragona. El aspirante a metropolitano narra en esta misiva su visita a la tumba del apóstol, especificando su interés por clarificar el reparto de tierras entre los apóstoles. Según G. Martínez la carta debió ser escrita entre el 17 de abril del 970 y el 6 de septiembre del 972. Cf. MARTÍNEZ DÍEZ, G., *Legislación conciliar del Reino Astur (718-910) y del Reino de León (910-1230)*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 2009, doc. IV, pp. 47-55.

⁶⁵ Finalmente, el arzobispo de Narbona, que era quien venía ejerciendo como metropolitano de la diócesis que ansiaba Cesáreo, no apoyó su elección como arzobispo. Tampoco fue reconocido por el papa. Cf. MARTÍNEZ DÍEZ, G., *op. cit.*, doc. III, pp. 41-46.

por uno, tanto los fieles como los catecúmenos; e inclinándose ante la mesa besan el santo leño, y van pasando. Dícese que alguien, no sé cuándo, dio un mordisco y se llevó algo del santo leño»⁶⁶.

Muchos siglos después y regresando finalmente a la iglesia de Peñalba, serían los espectadores de la época moderna, los mismos que contemplaron el pobre ciclo pictórico de Castrillo del Monte, los que probarían la transmisión ilimitada de la cultura medieval sobre aquellos lugares más olvidados y lejanos de la órbita cristiana. A propósito del culto desarrollado en torno a las reliquias de San Genadio, tanto Prudencio de Sandoval como el padre Enrique Flórez, confirman la perpetuidad del valor de las reliquias por contacto, casi vandálico y por desfalco, y la rememoración de unos postulados propios de la mentalidad altomedieval:

«Sandoval refiere, que para remedio de sus dolencias llevan tierra de la sepultura (de San Genadio) en unos pequeños lienzos, que vuelven después de conseguir salud, y que por tanto se halla cubierto el sepulcro de trapillos con tierra»⁶⁷.

Es de esta manera como llegamos a comprender la participación del extremo más occidental de la Europa medieval, de aquel desde donde había partido la peregrina Egeria, en un contexto de creciente fervor por las reliquias y la visita a los lugares santos más emblemáticos del *mappa mundi* cristiano, incluso traspasados los propios años del medievo.

Finalmente, el conjunto pictórico de Castrillo del Monte señala, por una parte, la relevancia plástica de las artes altomedievales, convertidas en la etapa moderna en auténticos modelos de inspiración para la creación rural y alejada de las corrientes más renovadoras de los siglos XVII y XVIII. Por último, la comparativa de Castrillo con respecto al resto de conjuntos pintados, pretendidamente medievales, continúa avivando la polémica sobre la datación absoluta de ejemplos donde aún persisten los interrogantes, tal y como es el caso de Samos o las cruces, posiblemente modernas, pintadas en la iglesia de Peñalba sobre el primer ciclo de la décima centuria.

⁶⁶ *Itinerario...*, 37, 1-4, pp. 293-295.

⁶⁷ FLÓREZ, E., *España sagrada. Teatro Geográfico histórico de la Iglesia de España*, Madrid, 1762, p. 146.