

Academia Auriense Mindoniense de San Rosendo

Mondoñedo, Real Seminario
de Santa Catalina

**Iconografía del coro tardogótico de la iglesia
monasterial de San Salvador
de Celanova**

Discurso leído el día 15 de junio de 2019
en el Acto de su Recepción Pública por el

EXCMO. SR. D. ALFREDO ERÍAS MARTÍNEZ

Iconografía del coro tardogótico de la iglesia monasterial de San Salvador de Celanova (I)

ALFREDO ERIAS MARTÍNEZ*
(Si no se advierte, las imágenes son del autor)

Sumario

Estudio iconográfico de todas las figuras y escenas, talladas en madera de nogal, del coro tardogótico de la iglesia monasterial de San Salvador de Celanova (Ourense).

Abstract

Iconographic study of all the figures and scenes, carved in walnut wood, of the late Gothic choir of the monastic church of San Salvador de Celanova (Ourense).

I.- INTRODUCCIÓN

Sesión extraordinaria de la Academia Auriense-Mindoniense de San Rosendo. Mondoñedo, Real Seminario de Santa Catalina, sábado, 15 de junio de 2019.

Discurso de ingreso:

Excelentísimo y Reverendísimo Señor don Luis Ángel de las Heras, obispo de Mondoñedo-Ferrol y Copresidente de la Academia Auriense Mindoniense de San Rosendo, Ilmo. Sr. don Francisco Javier Pérez Rodríguez, vicepresidente de la Academia Auriense Mindoniense de San Rosendo. Ilmos. Sres. académicos numerarios y correspondientes; distinguidas autoridades, señoras y señores:

En primer lugar, quiero dar mis más expresivas gracias a los Excmos. Señores académicos numerarios don Segundo Pérez López, don Eduardo Pardo de Guevara y Valdés y don Miguel Ángel González García, porque en la sesión del 4 de marzo de 2017, celebrada en la Domus Ecclesiae de Ferrol, propusieron mi nombre como académico numerario para cubrir la vacante por fallecimiento de mi querido amigo y muy admirado investigador, don José Luis López Sangil. Gracias a ellos y a todos los señores académicos de esta ilustre Academia. Es un gran honor. Mi disertación versa sobre el coro tardogótico de la iglesia de San Salvador de Celanova, sin duda el mejor conservado de esa época en Galicia.

La primera vez que pasé por Celanova, hará unos veinte o treinta años (el tiempo se desvanece en la memoria), visité la iglesia de San Salvador y lo que más me impresionó fue el increíble coro alto tardogótico de madera de nogal, con numerosas y muy sorprendentes imágenes: pensé entonces, y aún lo pienso hoy, que me gustaría dibujarlas y tomé unas pocas fotografías con una mala cámara. Pasaron los años y mi relación con Celanova se estrechó cuando, siendo coordinador de la Xunta de Galicia para la organización de archivos municipales en las provincias de A Coruña, Lugo y Ourense, Celanova fue una de las

* **Alfredo Erias Martínez** es doctor en Historia del Arte y licenciado en Geografía e Historia por la Univ. de Santiago de Compostela. Es director del *Anuario Brigantino*, del Museo das Mariñas y del Archivo y Biblioteca municipales de Betanzos. Es académico de número de la Academia Auriense-Mindoniense de San Rosendo y director de su revista *Rudesindus*. Es presidente del patronato de la Fundación Luis Monteagudo y miembro del Patronato de la Fundación Jiménez-Cossío. Es miembro del Comité Científico de la Reserva de la Biosfera Mariñas Coruñesas y Tierras del Mandeo.



Fig. 1.- Probablemente esta es la primera labra del escudo de armas de los Reyes Católicos. Se encuentra en el crucero del monasterio de San Juan de los Reyes (Toledo). Es una derivación directa de la Concordia de Segovia del 15 de enero de 1475. <wikimedia commons>



Fig. 2.- Escudo de los Reyes Católicos en su lugar original: el respaldo del sitial central alto de la sillería tardogótica de Celanova. Puede datarse entre 1492 (la granada) y 1504 (muerte de Isabel), lo que nos da el arco temporal de inicio de la obra.

localidades en las que organizamos su archivo. Por último, el hecho de ocurrírsele a don Segundo Pérez que yo debía ser miembro de la Academia Auriense Mindoniense de San Rosendo, lo cambió todo, porque Celanova pasó a ser para mí un lugar al que voy con relativa frecuencia. Y, de esta manera, ese coro, que tanto me había impresionado la primera vez que lo vi, pasó a ser inevitablemente un objeto de estudio.

II.- DATACIÓN Y ESTILO

Lo primero entonces que hay que plantearse es la datación de esta obra y para ello contamos con elementos significativos. En primer lugar, tenemos un escudo de los Reyes Católicos (en el centro de los sitiales altos de la parte central) que, como es sabido, se estableció por Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla el 15 de enero de 1475 en las disposiciones de la *Concordia de Segovia* (Manso, 2004: 70-74). Estas armas combinadas las llevarían con iguales derechos, no disponiendo de otras personales, acontecimiento muy singular en la Europa de su tiempo.

En Celanova, el águila de san Juan Evangelista no aparece nimbada como en el escudo de los Reyes Católicos del crucero de San Juan de los Reyes, sino coronada. «Como soporte del escudo cuartelado de Castilla y León, fue empleada como divisa personal de Isabel, princesa de Asturias» como demuestra un sello de 1473 del que se conserva un dibujo



Fig. 3.- Bocallave de la casa de Luis, *O Selleiro*, en la rúa da Cerca de Betanzos, donde todavía se ve claro el origen iconográfico en el escudo imperial de Carlos V, con al menos tres labras en piedra en la ciudad. A partir de aquí se irá esquematizando con el tiempo hasta quedar irreconocible, aunque siempre se podrá adivinar su origen en la multiplicación de las cabezas de las águilas, deformadas por no saber ya el autor lo que son.

de Luis de Salazar y Castro (Manso, 2004: 72). El escudo se encuentra bajo un arco conopial gótico, característico del s. XV, sostenido por columnas «de fuste funicular perlado, interrumpidas a la altura media por un disco que se aplica sobre un fondo de arcuaciones caladas que le dan aspecto de celosía» (Rosende, 1986b: 86).

Lo esencial del escudo, que no solo responde a las armas de un linaje, sino a las posesiones que progresivamente van teniendo estos reyes, es un blasonado cuartelado que en sus cuarteles primero y cuarto presenta un contracuartelado de las armas de Castilla y León que, por la diplomacia de Isabel, preceden en importancia al segundo y tercero, cuarteles partidos de Aragón y Sicilia. Poco a poco, se añaden las armas de Granada (entado en punta de 1492, como vemos en Celanova). Y siempre tendremos en la parte inferior, el yugo de Fernando y las flechas de Isabel, tomando como base las iniciales de ambos, pero intercambiadas. El haz de flechas simboliza la unión de ambos reinos,



Figs. 4-5.- Escudo del monasterio benedictino de San Salvador de Celanova, cuartelado por una cruz flordelisada. En el primer cuartel, un espejo, y en el cuarto, un compás. Segundo y tercero lisos. Encima, el capelo arzobispal y más arriba, a modo de dosel, la mitra arzobispal sostenida por dos ángeles. De fondo, tracería ornamental gótica.



Fig. 6.- Busto de la reina y emperatriz Isabel de Portugal
(Lisboa, 24 de octubre de 1503, Toledo, 1 de mayo de 1539)
con inspiración en el retrato de Tiziano.



Fig. 7.- Busto del rey Carlos I de España (desde el 14 de marzo de 1516 al 16 de enero de 1556) y emperador Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico (del 26 de octubre de 1520 al 24 de febrero de 1558).



Fig. 8.- Isabel de Portugal pintada por Tiziano en 1548. A partir de esta imagen icónica se realizó la talla de esta reina y emperatriz en el coro de Celanova.

Foto: <<https://commons.wikimedia.org>>



Fig. 9.- El casco en forma de cabeza de águila que vemos representado en la talla del emperador Carlos V en Celanova se inspira en el realizado por Kolman Helmschmied (Augsburgo, Alemania, 1471-1532), el cual probablemente inspiró también el del emperador Carlos V que vemos en la predela del retablo del arcediano Pedro de Ben en la iglesia de Santiago de Betanzos.

Foto: Patrimonio Nacional

<<https://commons.wikimedia.org>>

precisamente porque siendo símbolo de Isabel, la «F» es la inicial de su esposo (Manso, 2004: 73). Y también vemos el nudo gordiano en forma de cuerda ondulante cortada sobre el yugo y las flechas. No vemos, en cambio, la frase «Tanto Monta», es decir, tanto importa cortar como desatar el nudo. Después de la muerte de Isabel el 26 de noviembre de 1504, en el segundo cuartel veremos las armas de Nápoles, Jerusalén y Hungría; y a partir de 1513, las de Navarra.

El escudo de Celanova solo modifica el de San Juan de los Reyes en la adición del entado en punta de Granada, lo que significa que es posterior a la conquista de esta ciudad en **1492**, pero anterior a **1504**, datos que ya nos dan un arco temporal de inicio de la obra entre los años mencionados. Es una conclusión similar a la que dio el profesor Martín González (1964: 6) cuando deriva de la existencia de la granada que la sillería puede datarse «a finales del siglo XV, con algún despunte de renacimiento en ciertos sectores de la talla». Esta observación es atinada, como también concede el profesor Rosende Valdés (1986a: 194), que haría oscilar la datación de la obra «entre los últimos años del siglo XV y los primeros años del siglo XVI».

Pero el tema de su finalización no es tan sencillo. Para este problema tenemos los retratos tallados en madera del rey y emperador Carlos (Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico) y de su esposa Isabel de Portugal (figs. 6-12) (Erias, 2018: 214).



Figs. 10-12.- En la predela del renacentista retablo del arcediano Pedro de Ben (ca. 1525), de la iglesia de Santiago de Betanzos, vemos un retrato del joven e idealizado emperador Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico (desde octubre de 1520). Las cortas alas de águila del Imperio volando hacia delante en su casco aluden a su juventud y al futuro, mientras que la desnudez clásica es una alegoría de la heroicidad que se le supone. Enfrente está su antecesor y abuelo, Maximiliano I de Habsburgo, fallecido en 1519: el águila vieja de su casco mira hacia atrás, simbolizando el pasado. En el centro, Jesucristo (rodeado de grutescos) es la base religiosa e ideológica del Imperio. En este sentido, este retablo es una obra propagandística del nuevo régimen imperial (Erias, 2014: 764-768).



Carlos fue rey de España desde 1516 a 1556 y emperador desde 1520 a 1558. El casco imperial representado en la talla de Celanova se inspira en el realizado por Kolman Helmschmied (Augsburgo, 1471-1532, fig. 9).

La imagen de Isabel de Portugal (Lisboa, 24-10-1503, Toledo, 1-05-1539) es más compleja, porque su más emblemático retrato (fig. 8) fue realizado después de su muerte, por Tiziano, quien se basó en otro, desaparecido en el incendio del Palacio del Pardo de 1604, del que la mejor referencia formal que tenemos es precisamente el mencionado cuadro de Tiziano que, después de obligarle el emperador a corregir algunos detalles (en especial la nariz aguileña), lo termina en 1548. En el Museo del Prado, sin embargo, existe otro retrato de esta emperatriz (nº de catálogo P004020), que se muestra de pie; su autor es anónimo, pero el problema está en que se data también en 1548.

Sea como fuere, la imagen de este matrimonio se convierte en un icono propagandístico del Sacro Imperio y se multiplica de tal manera que podemos verla todavía hoy (en tallas, ya sea en piedra, en madera o en metal, en obras eclesiásticas o civiles) en los lugares más inverosímiles. Algo así pasó con un elemento tan popular como las bocallaves de las puertas de las casas (populares y nobles) que en gran medida se van esquematizando a partir del escudo imperial de Carlos V, con su reconocible águila bicéfala: Betanzos es un ejemplo de ello (fig. 3) y sospecho que muchas villas y ciudades antiguas españolas (y del

imperio español) presentarán el mismo fenómeno. La propaganda imperial que liga Iglesia e Imperio es muy fuerte en esta época y en todo lo que será el tiempo de los Austrias. Cosa diferente será cuando, después de la guerra de Sucesión española (1701-1713), los borbones anatemizaban esa época y, como consecuencia, no se hará ninguna Historia de España en el s. XVIII, se buscarán los precedentes en la Edad Media (así se empieza a estudiar la lista de los reyes godos en ese siglo) y pasa a ser políticamente correcta la hipertrofiada Leyenda Negra, que todavía se mantiene hoy viva en amplios sectores políticos y sociales (Roca, 2016, 2019).

¿Cuándo se tallaron entonces los retratos del coro de Celanova?

Pues, como quiera que Carlos e Isabel se casaron en 1526 y muere Isabel en 1539, si el autor de Celanova se basa en una imagen que fuese eco del retrato desaparecido de la reina, ese arco temporal (1526-1539) podría ser el de la finalización del coro. Pero si se basa, como es lógico y parece, en un eco del cuadro de Tiziano, nos podríamos ir a algunos años más tarde de 1548.

Con todo, y dado que la iconografía renacentista es en esta sillería escasa, considero que la obra de Celanova se iniciaría en los últimos años del s. XV (siempre después de 1492) o primeros del XVI y se prolongarían sus trabajos hasta más o menos 1525 (año muy aproximado del retablo del arcediano de la iglesia de Santiago en Betanzos). Hay que tener en cuenta que el Renacimiento se manifiesta públicamente en Roma entre 1515 y 1520, con Rafael y Giovanni de Udini a la cabeza y de ahí llega a todo Occidente con rapidez. Considero entonces que la etapa 1515-1525 justifica las pocas manifestaciones renacentistas de la obra. Y, a partir de ahí, se producirían adiciones, siendo las más importantes los retratos de Carlos V e Isabel de Portugal, como adhesión de la iglesia de Celanova a la idea del Sacro Imperio, quizás en los años que siguieron a 1548.

No hay que olvidar que algo semejante ocurrió en el coro de la catedral de Barcelona (Mateo, 1979: 27), construido en una primera etapa entre 1380 y 1399, rematado un siglo más tarde, en 1499, y al que se añaden, alrededor de 1519, los escudos y blasones de los caballeros de la Orden del Toisón, con motivo de reunirse allí ese año, en presencia del ya rey de España, Carlos I que, al año siguiente, conseguiría ser coronado emperador en Aquisgrán. Y si hablamos de una función propagandística, también conviene tener presente la temprana imagen de Carlos V, como joven emperador, y la de su abuelo Maximiliano, como su antecesor, en la predela del retablo del arcediano Pedro de Ben (en el contexto espacial de su capilla funeraria) en la iglesia de Santiago de Betanzos, a la altura de 1525 (Erias, 2014).

III.- CONTEXTO

Salvo el coro de piedra (*ca.* 1200) del Maestro Mateo de la catedral de Santiago, la inmensa mayoría de los que existen en España no solo son de madera sino que inician su construcción a finales del reinado de Enrique IV de Castilla (1425-1474) y durante el de los Reyes Católicos, Fernando II de Aragón (1479-1516) e Isabel I de Castilla (1474-1504), en un contexto económico favorable. Es esta la etapa que interesa aquí. De estos coros, los góticos o tardogóticos son la mayoría, aunque varios de ellos, como el de Ciudad Rodrigo, dejan aflorar (aquí en abundancia) híbridos de hombres, animales y plantas, que nos introducen de lleno en los grutescos renacentistas. E incluso, en el mismo coro de Ciudad Rodrigo, surgen conceptos estatuarios como es el caso de las cinco misericordias que señaló Isabel Mateo (1989: 369-372), inspiradas en el grabado «Hércules y los gigantes» de



Fig. 13.- Extraña figura alada de anciano barbado con turbante. Parece un patriarca veterotestamentario, acaso Abrahám, o un profeta, convertido en un ángel y en ambiente paradisíaco. En cualquier caso, estilísticamente es la figura más renacentista del coro, puesto que se funde en su parte inferior, a la manera de los grutescos, con formas vegetales y cartelas ondulantes o caulículos, que se desarrollan hacia arriba, evocando lejanamente una especie de «chi» celeste de origen chino (Baltrusaitis, 1994: 257-260).



Fig. 14.- Querubines en el *Florilège Hébraïque du Nord de la France* (s. XIII-XIV). British Library, Additional 11639, f. 522.



Figs. 15-16.- Querubín y angelote. La reducción de estas figuras a la cabeza y las alas es característica del Renacimiento y continuará en el Barroco. Las vemos también en el coro de la catedral de Astorga.

Pollaiuolo. En otros, como el de Santa María la Real de Nájera, hay añadidos en forma de paneles enteros, cuyo estilo es absolutamente renacentista. La sillería de la catedral de Astorga tiene una fase de pleno Renacimiento. Y es del todo renacentista el coro de la excolegiata de Belmonte (Cuenca), por poner algunos ejemplos.

Estas sillerías, especialmente las góticas, se caracterizan por mostrar en sus tallas imágenes que refieren los vicios y virtudes de la sociedad, tanto en el plano civil como en el eclesiástico. En este sentido, y enlazando con la tradición románica, pueden llegar a la burla y al escarnio más grosero. Los pecados capitales son un tema a tener en cuenta y no importa que se puedan referir al clero, cuya decadencia en las costumbres, desde el s. XIV hasta principios del XVI, era muy notoria (Mateo, 1979: 30-33): crisis religiosa derivada del Cisma de Occidente; simonía o venta de cargos eclesiásticos que llegaba hasta el Papa; corrupción del clero secular, aunque el regular también necesitaba ser reformado, cosa que hará el cardenal Cisneros; influencia en toda Europa del Erasmismo para una renovación espiritual; asunción por parte del pueblo de la crítica clerical de los protestantes, que precedió a la Reforma, etc.

Es también una época de profundos cambios a todos los niveles (grandes descubrimientos científicos y geográficos) y ello tiene su reflejo en estos coros, que vienen a ser una manifestación espectacular (el canto del cisne, digamos) de un estilo, el gótico, que se resiste a desaparecer. Y como algunos de los más renombrados maestros de talla son flamencos, trabajando sobre programas iconográficos de los grabadores alemanes (es el caso del retablo tardogótico de Santa María do Azougue, en Betanzos), muchas de las referencias literarias y formales fácilmente provienen de esos territorios. Otras influencias (Mateo, 1979: 31) las vemos en las fábulas clásicas y orientales, en los *Refranes* y *Canciones* y *Decires* del Marqués de Santillana o en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Y no olvidemos el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* de Fadrique de Basilea (1498) y otros libros similares, especialmente si unen al texto la imagen emblemática. En este sentido, hay que tener muy en cuenta los primeros libros impresos que en las orlas de sus márgenes suelen llevar programas iconográficos que influyeron en algunas sillerías tardogóticas y también en la nuestra de Celanova. Un ejemplo de estos libros lo tenemos en *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum* (latín y francés) (1496), impreso por Philippe Pigouchet y editado en París por Simon Vostre (BNE). Naturalmente, debemos tener siempre presente para los temas religiosos, el Antiguo y el Nuevo Testamento, con los Apócrifos, el *Speculum Humanae Salvationis*, *La Leyenda Dorada*, mapas ilustrados, etc.

Por eso, los mitos clásicos, las fábulas de animales, los refranes, los *exemplos*, las sátiras religiosas, las coplas populares, los tacos, las parodias, los oficios artesanales y los derivados del calendario agrícola, las fantasías más inverosímiles y todo el acervo cultural derivado de la cultura popular, pueden tener aquí cabida. Y, naturalmente, siguen apareciendo las figuras, reales o míticas, del bestiario clásico, a las que se añaden las fantasías del autor de las tallas. Finalmente, es posible ver, como ocurre en Celanova, todo un amplio programa ornamental de tracería gótica, que en ningún caso repite fórmula.

El coro de Celanova debe calificarse, por tanto, de tardogótico, porque se realiza en un momento fronterizo en el que el Renacimiento está a punto de llegar o ya está llegando a todas partes a borbotones. Y, a pesar de ello, casi todo él, desde la estructura a las tracerías, pasando por los temas iconográficos, se mantiene en el concepto gótico. Obviamente, es en las tracerías ornamentales en donde lo gótico se amplifica y hace más evidente al primer golpe de vista. Y todas son diferentes. Las une la idea de calado, y eso es absolutamente



Fig. 17.- Facistol barroco, que sin duda sustituye otro tardogótico, con salterios, del coro de Celanova.

gótico, ya sea utilizando formas vegetales, arcos apuntados o conopiales, o incluso el círculo a modo de rosetón, que sobrevive al paso de los estilos, como persisten aquí y allá arquiteos de medio punto, llegado el caso. Sólo algunas imágenes asoman claramente al estilo renacentista (figs. 6, 7, 13, 15, 16, 63...).



Fig. 18.- Esta pintura, a modo de exvoto, del monasterio de Guadalupe nos acerca a una comunidad de monjes en el coro, centrado por un gran facistol, mueble monumental que soporta los salterios, y que también vemos en el coro tardogótico de Celanova.

Foto: <<http://visitarextremadura.blogspot.com/es/>>

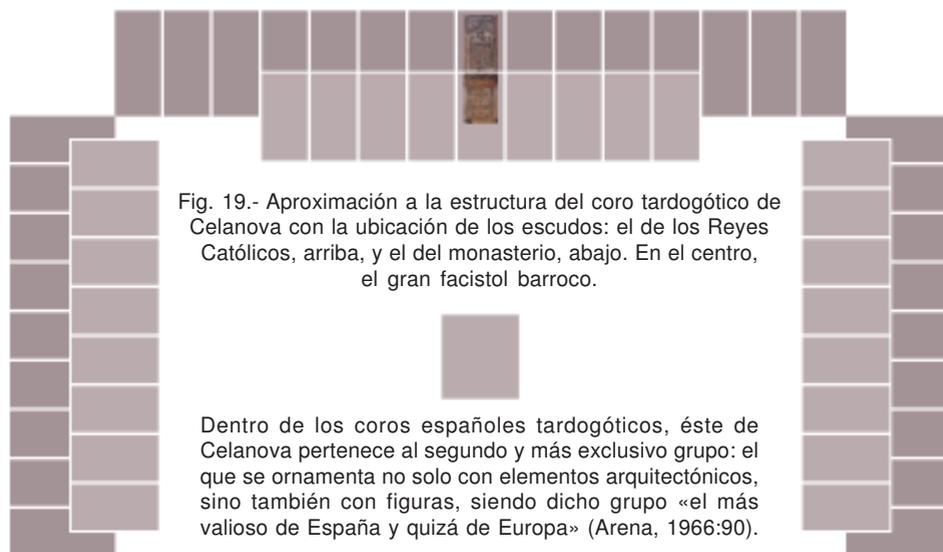


Fig. 19.- Aproximación a la estructura del coro tardogótico de Celanova con la ubicación de los escudos: el de los Reyes Católicos, arriba, y el del monasterio, abajo, el gran facistol barroco.

Dentro de los coros españoles tardogóticos, éste de Celanova pertenece al segundo y más exclusivo grupo: el que se ornamenta no solo con elementos arquitectónicos, sino también con figuras, siendo dicho «el más valioso de España y quizá de Europa» (Arena, 1966:90).

En Galicia, del estilo gótico o tardogótico solo sobreviven dos sillerías de coro: la de Celanova y la de la catedral de Mondoñedo. Otra, la de la colegiata de Xunqueira de Ambía, es fundamentalmente renacentista, con muy leves alusiones al pasado (Rosende, 1984-85, 1986a) y todo lo demás son piezas aisladas, como en el caso de la catedral de Tui.

IV.- ESTRUCTURA

La sillería se encuentra actualmente en el coro alto de la iglesia monasterial, encima de la entrada de la iglesia. Pero ¿estuvo allí siempre? No. Lo lógico es pensar que se instaló



Fig. 20.- Este óleo de Borrás Abella, datado en Valencia en 1890, nos acerca a la atmósfera y al paisaje humano que podía verse en un coro. El facistol nos recuerda al de Celanova, aunque en esta villa los protagonistas serían los monjes benedictinos. «La liturgia medieval en catedrales, monasterios y conventos tenía uno de sus pilares en la oración en común de los miembros que componían su cabildo, comunidad monástica o conventual.» (Yzquierdo 2008-9: 113).

originariamente en el lugar que hoy ocupa la sillería barroca, abajo en la nave central, y que ésta la desplazó hacia el lugar que hoy ocupa. Sin embargo, no debió quedar absolutamente marginada, porque el gran facistol, con sus maravillosos salterios, que ocupa el centro de su espacio, invita a pensar que los monjes siguieron utilizando este coro, acaso por la mejor acústica desde ese punto.

Y en cuanto a su estructura, se organiza en «[», como es habitual. Tres zonas, la central o frontal y las laterales, con dos niveles en todas ellas para sus sitiales o estalos: uno bajo, delantero, a ras de suelo, y otro alto y posterior al que se accede por escaleras. La parte central tiene 15 sitiales altos y 9 bajos. Y cada lateral, 9 altos y 8 bajos. En total, 58 sitiales.

Las imágenes y escenas iconográficas se encuentran en las misericordias (piezas en las partes bajas de los asientos, que sirven a los monjes para descansar disimuladamente, medio sentados sobre ellas, cuando se debe estar de pie), en las corvas (salientes redondeados que separan dos sitiales a la altura de los respaldos y, por tanto, pueden llevar imágenes por ambos lados) y en los apoyamanos.

Solo hay tres apoyamanos con imágenes, uno de los cuales ha sido totalmente destruido por los insectos xilófagos. Los respaldos del nivel superior son más altos, pero todos se adornan con rica tracería. Esto hace que el conjunto de respaldos sea todo un manual de tracería gótica y un verdadero alarde del oficio. Y este trabajo pretende encontrar el significado de las distintas escenas o imágenes individualizadas que el coro conserva.



Fig. 21.- Tracerías (todas distintas) en los respaldos o dorsales de los siales altos del brazo derecho (izquierdo del espectador).



Figs. 22-23.- Arriba y abajo, vista parcial de las tracerías (siempre distintas) de los respaldos o dorsales de los siales altos de la parte central.





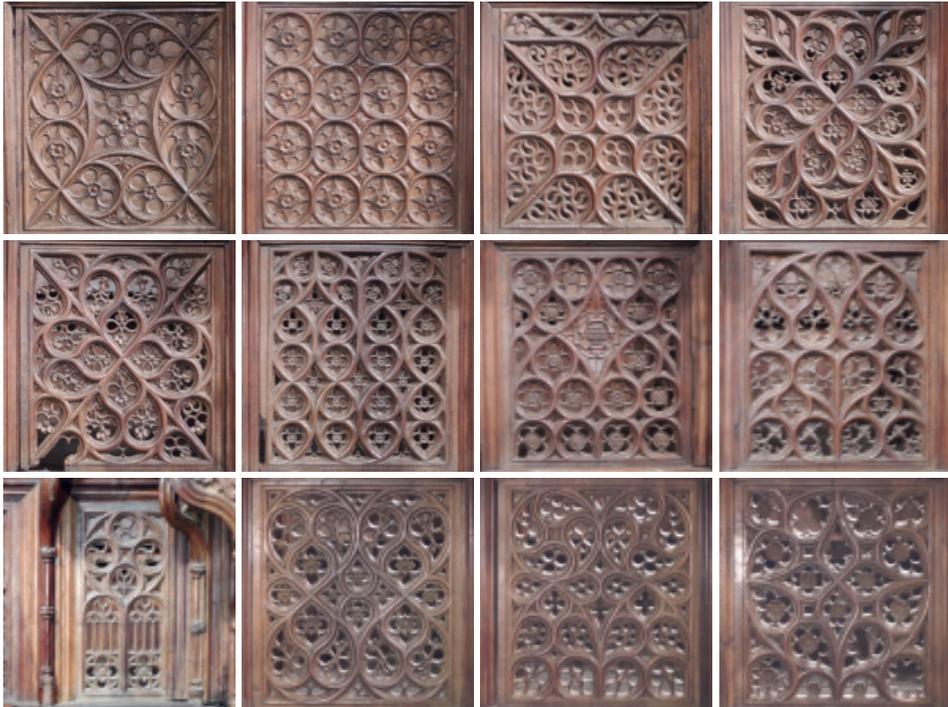
Fig. 24.- Brazo izquierdo (derecho del espectador) del coro tardogótico de Celanova.



Figs. 25-26.- A la izquierda, vista del lateral derecho (izquierda del espectador) con el inicio de la tracería de los respaldos altos de la parte frontal al fondo. A la derecha, detalle del frente.



Fig. 27.- Personificación de la Geometría como una mujer con escuadra y compás enseñando a estudiantes, en el manuscrito francés de principios del s. XIV, de la British Library, Burney 275, folio 293. Este manuscrito contiene una copia de los *Elementos* de Euclides.



Figs. 28-42.- Quince tracerías góticas en los respaldos y esquinas de los sitaliaes bajos.



Figs. 43-54.- Otras doce tracerías góticas en los respaldos o dorsales de los
siales bajos y en las esquinas.



Figs. 55-56.- Sansón niño desnudo y Sansón adulto vestido desquijarando al león (en Celanova).

V.- ESCENAS DEL ANTIGUO TESTAMENTO

Sansón desquijarando al león

Sansón es una figura legendaria del Antiguo Testamento, que se considera un eco del Hércules griego vencedor del león de Nemea (fig. 59). De hecho, se populariza por el Cristianismo, acaso por su proximidad a la cultura grecorromana, de manera que el héroe se pueda entender como una prefiguración de Cristo venciendo al Mal, a las tentaciones, al Demonio, en definitiva. No debemos olvidar el trasfondo bajomedieval de las Cruzadas



Figs. 57-58.- Sansón venciendo al león en el tímpano de Santiago de Taboada. En Galicia hay siete tímpanos semejantes: 1) Pazos de S. Clodio (S. Cibrao das Viñas, Ourense); 2) Santa Baia de Beiro (Ourense); 3) Sta. María de Taboada dos Freires (Taboada, Lugo); 4) S. Martiño de Moldes (Melide, A Coruña); 5) Santiago de Taboada (Silleda, Pontevedra); 6) S. Xoán de Palmou (Lalín, Pontevedra); y 7) San Miguel de Oleiros (Silleda, Pontevedra) (foto y datos de Sastre, 2003). A la derecha, grabado coloreado de la p. 8 del libro, *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum* (latín y francés), editado en París en 1496, BNE. Grabados similares de estos primeros libros de horas impresos, muy probablemente influyeron en la talla de Celanova de la fig. 58.



Figs 59-60.- Hércules venciendo al león de Nemea. Mosaico de los trabajos de Hércules, de Liria (Valencia) (MAN). En la derecha, y por comparación con otras imágenes (fig. 57), vemos un león, pero al tener el rabo entre las piernas quizá simbolice lo contrario, el mundo al revés: el miedo en vez de la valentía. Sería un león ovejuno, temeroso del héroe.

en las que se identifican los infieles con fieras demoníacas y los santos que las vencen con caballeros cristianos virtuosos.

En Galicia hay siete tímpanos románicos que lo representan desquijarando al león (fig. 58a). Esta escena, derivada del libro de los Jueces 14, 5-6, la vemos en dos misericordias del coro de Celanova en que el héroe cabalga la fiera: en una Sansón aparece como un niño desnudo (fig. 56) y en otra como un hombre vestido (fig. 57). Como niño desnudo nos muestra la imagen más imponente de un héroe y, en este sentido, se parece a un dios clásico, recordando a Adonis desnudo que muere en su enfrentamiento con un jabalí, si bien luego resucitará. Y un Sansón niño desnudo venciendo al león lo encontramos en la iglesia del convento de Cristo en Tomar, Portugal (fig. 61a).

Sansón adulto y vestido (figs. 56 y 58) se repite en otras sillerías góticas como, por ejemplo: la sillería baja del coro de la catedral de Toledo (en un apoyamanos y en un friso



Figs. 61a-b.- Sansón niño desnudo, venciendo al león (metáfora de Cristo venciendo al pecado), en una escena muy querida por los caballeros templarios, referencia bíblica, imagen de la fuerza y de la valentía perfecta que debía imitar el nuevo héroe bajomedieval y renacentista. Es una obra, probablemente del s. XV, que se encuentra en un arco interior de la iglesia del convento de la orden de Cristo en Tomar (Portugal). En la carta número XI del tarot de Marsella, "la Fuerza", vemos una escena similar, con la diferencia de que Sansón niño es sustituido por una mujer, ser tenido por débil y que aquí, como en el Sansón niño, muestra la valentía absoluta. A los templarios no les estaba permitida la caza, salvo la del león, algo totalmente simbólico en Europa, puesto que aquí no había leones. Dibujo: Erias. Carta: <<https://tarotistasyvidentes.es/arcanos-mayores-la-fuerza/>>

de los respaldos); en una misericordia del coro de la catedral de Ciudad Rodrigo; en otra del coro del monasterio de Santa María la Real de Nájera, etc. En nuestro coro de Celanova existen otras figuras de león. En un caso semeja temeroso con el rabo entre las piernas (fig. 60); en otro se nos muestra con corona real cristiana, a la manera de un león rampante heráldico, simbolizando la realeza (fig. 62); y, finalmente, otro está tratado en lengua y rabo con la característica gestualidad y fantasía de los grutescos renacentistas (fig. 63). Dicho esto, es muy probable que el maestro de Celanova tomase estos modelos no solo de la tradición románica, sino también de las figuras que por aquel tiempo estaban apareciendo en las orlas o marcos de los primeros libros impresos: véase como ejemplo la fig. 58, tomada de *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum*, editado en París en 1496.

5 Sansón bajó a Timná y al llegar a las viñas de Timná, vio un leoncillo que venía rugiendo a su encuentro. 6 El espíritu de Yahveh le invadió, y sin tener nada en la mano, Sansón despedazó al león como se despedaza un cabrito; pero no contó ni a su padre ni a su madre lo que había hecho (Jueces 14, 5-6, *Biblia de Jerusalén*).



Fig. 62.-Un león coronado y con cara humana debe simbolizar no sólo al rey del momento, sino, por derivación, al mítico David, el rey león por antonomasia (Erias, 2017), y a la monarquía ligada al Cristianismo (véase cruz de la corona). Además, aquí podría tener una función heráldica.



Fig. 63.-León con tratamiento del rabo y de la lengua a la manera de los grutescos renacentistas. Es una de las pocas figuras que nos dice que el Renacimiento también tuvo algo que ver en este coro.

Noé asombrado ante el fruto de su viña

Terminados los efectos del Diluvio, Yahvé bendice a Noé y a sus hijos y les manda que sean fecundos y repueblen la tierra. Les da además otras indicaciones más concretas, y les promete que ya no habrá más diluvios, estableciendo una alianza con ellos, de la que el «arco en las nubes» sería su símbolo:

1 Dios bendijo a Noé y a sus hijos, y les dijo: «Sed fecundos, multiplicaos y llenad la tierra... 3 Todo lo que se mueve y tiene vida os servirá de alimento: todo os lo doy, lo mismo que os di la hierba verde... 20 **Noé se dedicó a la labranza y plantó una viña. 21 Bebió del vino, se embriagó, y quedó desnudo en medio de su tienda** (*Génesis* 9).

Noé será el primero que plante una viña, pero también el primer borracho. En la imagen de Celanova (fig. 64) le vemos asombrado ante la maravilla de las uvas, sin poder saber a ciencia cierta si esto ocurre antes o después de emborracharse. Si es antes, le embelesa semejante fruto; y si es después, le culpabiliza y quizás sea esa la enseñanza.

El racimo de la Tierra Prometida

La imagen (fig. 65) que representa a dos exploradores transportando con un palo sobre sus hombros un racimo de uvas descomunal, deriva del siguiente texto:

1 Yahveh habló a Moisés y le dijo: 2 «Envía algunos hombres, uno por cada tribu paterna, para que exploren la tierra de Canaán que voy a dar a los israelitas. Que sean todos principales entre ellos.» 3 Los envió Moisés, según la orden de Yahveh, desde el desierto de Parán: todos ellos eran jefes de los israelitas... 23 Llegaron al Valle de Eskol y **cortaron allí un sarmiento con un racimo de uva, que transportaron con una pértiga entre dos**, y también granadas e higos. 24 Al lugar aquél se le llamó Valle de Eskol, por el



Fig. 64.- Noé, el primero que plantó la vid y el primer borracho, según el *Génesis*, asombrado ante un racimo de uvas, al que acaso esté culpabilizando.



Fig. 65.- El racimo de la tierra de Canaán o Tierra Prometida, imagen de dos hombres (exploradores enviados por Moisés a Canaán) que portan un racimo de uvas gigante en señal de inmensa fertilidad.

racimo que cortaron allí los israelitas (*Números 13*).

Esta escena la vemos también en mosaicos romanos (fig. 66), en la «pequeña sillería» de la iglesia de Santa Catalina en Hoogstraten (Bélgica), en el coro bajo de la catedral de Toledo (en una misericordia y en un friso), etc.

El Leviatán

Leviatán proviene del hebreo y significa ‘enrollado’, aludiendo a un ser marino, creado por Dios, que representa el caos previo a la creación del mundo (figs. 67-68). Con frecuencia se suele asociar a Satanás. Su vaga y confusa descripción en el Antiguo Testamento dio pie a que se le identifique con una ballena, un cachalote, un cocodrilo, una serpiente de mar, un pulpo, un calamar gigante... y también con seres de la mitología sumeria como la «serpiente de siete cabezas» o, en acadio, «de siete lenguas», de la que quizás proceda el mito de la Hidra de Lerna que mata Hércules en la mitología griega y que reaparece en la bestia de siete cabezas que surge del mar en el *Apocalipsis 13*: 1.

25 Y a **Leviatán**, ¿le pescarás tú a anzuelo, sujetarás con un cordel su lengua? 26 ¿Harás pasar por su nariz un junco? ¿taladrarás con un gancho su quijada? (Job, 40).



Fig. 66.- Mosaico tardorromano descubierto en las ruinas de una sinagoga de la ciudad de Huqoq. Nos muestra los exploradores enviados por Moisés a Canaán a su regreso con el gran racimo de uvas. Fuente: LiveScience.



Fig. 67.- El Leviatán en el *Florilège Hébraïque du Nord de la France* (1277-1324). British Library, Additional 11639 f. 518v.

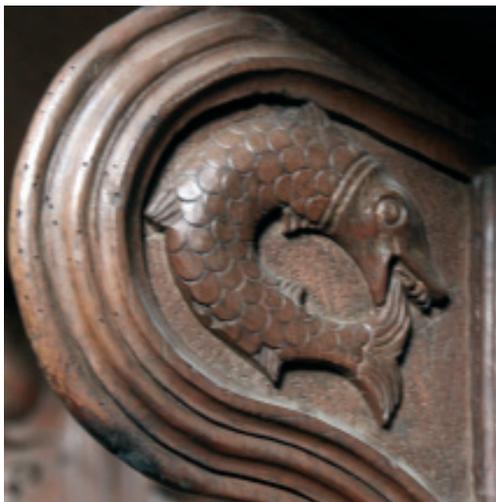


Fig. 68.- El Leviatán en el coro de Celanova (similar al de la fig. 67), como un gran pez feroz (con dientes) que se enrolla sobre sí mismo antes de lanzarse como un resorte por la presa, aunque en Celanova muerde la cola, quizás para simbolizar que el malvado se destruye a sí mismo.

12 Oh Dios, mi rey desde el principio, autor de salvación en medio de la tierra, 13 tú hendiste el mar con tu poder, quebraste las cabezas de los monstruos en las aguas; 14 tú machacaste las cabezas de **Leviatán** y las hiciste pasto de las fieras (Salmo 74).

1 Aquel día castigará Yahveh con su espada dura, grande, fuerte, a **Leviatán**, serpiente huidiza, a **Leviatán**, serpiente tortuosa, y matará al dragón que hay en el mar (Isaías 27).

1 Y vi = surgir del mar una Bestia = que tenía diez cuernos y siete cabezas, y en sus cuernos diez diademas, y en sus cabezas títulos blasfemos. 2 La Bestia que vi = se parecía a un leopardo, = con las patas como de oso, = y las fauces como fauces = de león =: y el Dragón le dio su poder y su trono y gran poderío. 3 Una de sus cabezas parecía herida de muerte, pero su llaga mortal se le curó; entonces la tierra entera siguió maravillada a la Bestia. 4 Y se postraron ante el Dragón, porque había dado el poderío a la Bestia, y se postraron ante la Bestia diciendo: «¿Quién como la Bestia? ¿Y quién puede luchar contra ella?» 5 Le fue dada = una boca que profería grandezas = y blasfemias, y se le dio poder de actuar durante 42 meses; 6 y ella abrió su boca para blasfemar contra Dios: para blasfemar de su nombre y de su morada y de los que moran en el cielo. 7 Se le concedió = hacer la guerra a los santos y vencerlos; se le concedió poderío = sobre toda raza, pueblo, lengua y nación. 8 Y la adorarán todos los habitantes de la tierra cuyo nombre no está inscrito, desde la creación del mundo, en el libro de la vida del Cordero degollado. 9 El que tenga oídos, oiga (*Apocalipsis* 13: 1).

La imagen de Celanova, derivada de miniaturas (fig. 67) no parece frecuente en las sillerías españolas. Como un monstruo que traga las almas, le vemos en la sillería de la catedral de León, siendo esta versión mucho más común en el gótico hispano, formando parte de los castigos del Infierno, luego del Juicio de la Balanza o del Juicio Universal. Así lo encontramos varias veces en la iglesia de San Francisco de Betanzos (Erias, 2014).



Fig. 69.- Ángel con el pilar o columna de la flagelación.



Fig. 70.- Ángel con el flagelo de los 39 latigazos dados a Cristo.



Fig. 71.- Ángel con las varas de los soldados que arrestaron a Cristo.



Fig. 72.- Ángel con la corona de espinas.



Fig. 73.- Ángel con la lanza del centurión Longino con la que infligió a Cristo 5 llagas en el costado.



Fig. 74.- Ángel con las tenazas y los clavos de la crucifixión.

VI.- ESCENAS DEL NUEVO TESTAMENTO

Instrumentos de la Pasión

En un mundo, el medieval, en donde lo simbólico y lo emblemático tienen una gran presencia, entre otras cosas porque son muy pocos los que saben leer, los instrumentos de la Pasión o *Arma Christi* son imágenes que, a modo de emblemas heráldicos, representan los méritos de Cristo frente a Satanás. En su orden correcto sirven además para recordar los acontecimientos de la Pasión narrados por los Evangelios. Casi nunca vemos todos estos emblemas en un mismo contexto iconográfico y, en Celanova, tenemos siete: 1) ángel con el pilar o columna de la flagelación (fig. 69); 2) ángel con el flagelo o látigo, con el que Jesucristo recibió los 39 latigazos (fig. 70); 3) ángel con las varas utilizadas por los soldados que arrestaron a Jesús (fig. 71); 4) ángel con corona de espinas para burlarse de Jesús (fig. 72); 5) el Velo de la Verónica (figs. 75ab), enjugado con el rostro del Nazareno (la Santa Faz); 6) ángel con la lanza del centurión Longino con la que infligió a Cristo cinco llagas en el costado (fig. 73); y 7) ángel con las tenazas y los clavos de la crucifixión (fig. 74).



Figs. 75a-b.- El Velo de la Verónica, enjugado con el rostro del Nazareno en un grabado del libro de horas titulado, *Hore intemerate Virginis marie secundum Vsum Romanum cum pluribus orationibus tam in gallico q[uam] in latino*, impreso por Thielman Kerver en París en 1503 (BNE). A la derecha, el Velo de la Verónica (la Santa Faz) del coro de Celanova.

Emblemas de Cristo

El pelícano, el *Agnus Dei* y el ciervo son los emblemas de Cristo que pueden verse en el coro de Celanova.

La leyenda del pelícano (fig. 76), transmitida desde el mundo clásico por *El Fisiólogo* en sus distintas ediciones, corrientemente afirma que sus polluelos mueren por distintas razones. En una de ellas, el pelícano «cuando se acerca a sus polluelos, que son grandes y hermosos, y quiere acariciarlos y cubrirlos con sus alas, las avecillas, que son crueles, empiezan a picarle, pues quieren devorarlo y sacarle ambos ojos. El padre, enfurecido al sentir las heridas, les pica y golpea, matándolos con violencia» (Malaxecheverría, 1999: 52). Otra causa está en la malvada serpiente de la que huye el pelícano instalando su nido en lugar elevado y con una valla rodeándolo; sin embargo, la serpiente, oteando la dirección del viento, lanza su veneno sobre el nido y mata a los polluelos.

Sobre la muerte de los polluelos puede haber todavía más variaciones, pero lo importante viene a continuación, porque el pelícano, afligido, procurando que sus hijos vuelvan a la vida, y después de lamentarse durante «tres días», se abre el costado con el pico y deja caer su sangre sobre los cuerpos muertos, despertándolos así a la vida.

El pelícano es el Señor, y los polluelos son Adán y Eva, así como su estirpe. La serpiente es el Maligno; y el nido es el paraíso. Cuando sopla el Maligno, es decir, la serpiente, mueren debido al pecado; pero el Señor es alzado a la preciosa Cruz debido a su amor por nosotros, y, una vez atravesado su costado, nos envía a través de la nube del Espíritu Santo el don de la vida eterna (*El Fisiólogo* griego, tomado de Malaxecheverría, 1999: 52).



Fig. 76.- Pelicano, emblema de Cristo, en una misericordia del coro de Celanova, picando el costado para que su sangre resucite a los polluelos muertos en el nido. Estos, por cierto, están destrozados.

Vemos al pelicano también en dos corvas de la sillería baja del coro de la catedral de Toledo y es desde luego una figura muy utilizada tanto en el gótico como en el Renacimiento. En Betanzos, por ejemplo, lo encontramos reiteradamente en la capilla renacentista (ca. 1525) del Arcediano en la iglesia de Santiago, en la que aparece también en algunos de sus capiteles (Erias, 2014).

En cuanto al *Agnus Dei* o 'Cordero de Dios' (fig. 77), hay que empezar diciendo que los hebreos se nos aparecen en el Antiguo Testamento como un pueblo de pastores de ovejas y cabras y que son las ovejas, los carneros o sus hijos, los corderos (*agnus*, *años* en gallego), animales sacrificiales por excelencia, junto a las cabras y al ganado vacuno. Y son sacrificios de alabanza a Yahveh o de expiación por los pecados cometidos:

7 Dijo Isaac a su padre Abraham: «¡Padre!» Respondió: «¿qué hay, hijo?» - «Aquí está el fuego y la leña, pero ¿dónde está el cordero para el holocausto?» ...

13 Levantó Abraham los ojos, miró y vio un **carnero** trabado en un zarzal por los cuernos. Fue Abraham, tomó el carnero, y lo sacrificó en holocausto en lugar de su hijo (*Génesis* 22, 7 y 13, *Biblia de Jerusalén*).

5 El animal será sin defecto, macho, de un año. Lo escogeréis entre los **corderos** o los **cabritos**. 6 Lo guardaréis hasta el día catorce de este mes; y toda la asamblea de la comunidad de los israelitas lo inmolará entre dos luces. 7 Luego tomarán la sangre y untarán las dos jambas y el dintel de las casas donde lo coman. 8 En aquella misma noche comerán la carne. La comerán asada al fuego, con ázimos y con hierbas amargas. 9 Nada de él comeréis crudo ni cocido, sino asado, con su cabeza, sus patas y sus entrañas. 10



Fig. 77.- *Agnus Dei* en el coro de Celanova. Imagen emblemática de Cristo como el cordero clásico del sacrificio judío, al que se añade la cruz en que fue crucificado.



Figs. 78-79.- Arriba, el tema del *Agnus Dei* en el *Mouton d'or*, moneda acuñada en Francia durante un siglo desde 1311 y que circuló por el centro de Europa, siendo imitada en los Países Bajos, Alemania o Dinamarca. Abajo, blanca del *Agnus Dei* de vellón del rey Juan I de Castilla (1379-1390). Fotos del blog de Adolfo Ruiz Calleja: <http://blognumismatico.com/2013/10/25/el-agnus-dei-en-las-monedas/>



Y no dejaréis nada de él para la mañana; lo que sobre al amanecer lo quemaréis. 11 Así lo habéis de comer: ceñidas vuestras cinturas, calzados vuestros pies, y el bastón en vuestra mano; y lo comeréis de prisa. Es Pascua de Yahveh (*Éxodo* 12, 5-11).

6 y como sacrificio de reparación por el pecado cometido, llevará a Yahveh una hembra de ganado menor, **oveja** o cabra, como sacrificio por el pecado. Y el sacerdote hará por él expiación de su pecado. 7 Cuando sus recursos no alcancen para una res menor, presentará a Yahveh, como sacrificio de reparación por su pecado, dos tórtolas o dos pichones, uno como sacrificio por el pecado y otro en holocausto (*Levítico* 5, 6-7, *Biblia de Jerusalén*).

13 Luego inmolará el cordero en el lugar donde se inmola el sacrificio por el pecado y el holocausto, en lugar sagrado; porque, tanto en el sacrificio por el pecado como en el sacrificio de reparación, la víctima pertenece al sacerdote; es cosa sacratísima (*Levítico* 14, 13, *Biblia de Jerusalén*).

La identificación del cordero del sacrificio expiatorio con Jesucristo crucificado como expiador de los pecados del mundo la encontramos en el Nuevo Testamento:

25 Y le preguntaron [a Juan el Bautista]: «¿Por qué, pues, bautizas, si no eres tú el Cristo ni Elías ni el profeta?» 26 Juan les respondió: «Yo bautizo con agua, pero en medio de vosotros está uno a quien no conocéis, 27 que viene detrás de mí, a quien yo no soy digno de desatarle la correa de su sandalia.» 28 Esto ocurrió en Betania, al otro lado del Jordán, donde estaba Juan bautizando. 29 Al día siguiente ve a Jesús venir hacia él y dice: «**He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo.**» (Juan 1, 25-29, *Biblia de Jerusalén*).



Figs. 80-81.- Dos ciervos en la sillería de Celanova. Probablemente están inspirados en grabados de los primeros libros de horas impresos. Compárese el segundo de estos ciervos con el de la fig. 82a tomado de la pág. 8 del libro, *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum* (latín y francés), editado en París en 1496, BNE.

Su representación iconográfica procede del mundo paleocristiano, en las primitivas basílicas (heredadas del culto al Sol Invictus). Es el caso, por ejemplo, del *Agnus Dei* (s. VI) de la bóveda de la basílica de San Vital de Ravena.

Es el emblema de los templarios de la Península Ibérica. Lo vemos en la iglesia de San Francisco de Betanzos (s. XIV) y supone un motivo muy popular en el s. XV. Aparece en las monedas llamadas blancas de Castilla de Juan I (fig. 79), en templos y monasterios y también en sillerías de coro, como la de Santa M^a del Campo (Burgos).

En lo que se refiere al ciervo (figs. 80-81), hay que decir que es un animal psicopompo (junto al jabalí, al perro, etc.) desde la Prehistoria. Es decir, conduce al alma hacia el Más Allá. Como Shiva Pashupati, ‘señor de los animales’, lo vemos en la cultura del Indo (desde el 2500 aC). En el mundo nórdico conduce el carro solar. Es un atributo de Artemisa o Diana, como diosa del Bosque en la cultura grecolatina. En las tierras de cultura celta se le elevó a la categoría de dios regenerador de la vida (Cernunnos), cosa que vemos en el caldero de Gundestrup (del s. II aC), también en relieves galos y que tiene un curioso eco en la pila bautismal del Hospital de Quiroga, en Galicia (figs. 83-84) (Erias, 2014: 456-463).

En una miniatura de *Le Livre du Roi Modus et de la Reine Ratio* (fig. 82b), compuesto por el normando Henri de Ferrières, entre 1354 y 1377, vemos al ciervo como figura simbólica del bien (por contraposición al jabalí que se asimila en este libro con el Demonio). Lleva entre los cuernos a Cristo crucificado y las 10 ramas exteriores de la cornamenta se corresponden con los 10 mandamientos: se identifica absolutamente, por tanto, con Cristo.

Además, la imagen del ciervo que bebe el agua de una fuente es frecuente en el arte cristiano, simbolizando que Cristo es la verdadera fuente que calma la sed del hombre :

1 Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas, así clama por ti, oh Dios, el alma mía (Salmos 42: 1).



Figs. 82a-b.- A la izquierda, ciervo de la pág. 8 del libro, *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum* (latín y francés), editado en París en 1496, BNE. A la derecha, ciervo identificado con Jesucristo en *Le Livre du Roi Modus et de la Reine Ratio*, compuesto por el normando Henri de Ferrières, entre 1354 y 1377 (Paris, BNF, département des Manuscrits, Français 12399, fol. 44v.)



Figs. 83-84.- Pila bautismal de la iglesia del Hospital de Quiroga (Lugo). La identificación del *green man* con el ciervo en una pieza funcionalmente cristiana, hace pensar que también puede identificarse el dios ciervo regenerador Cernunnos con Jesucristo (Erias, 2014: 456-463).

Por consiguiente, los ciervos que vemos en el coro de Celanova, no teniendo elementos especiales que nos ayuden a su interpretación, podemos verlos como metáforas de Cristo, en línea con el pelícano y el *Agnus Dei*. Culminan entonces el ambiente paradisíaco alrededor de Jesucristo que en parte el coro también ofrece y del que los instrumentos de la Pasión y los ángeles músicos son un buen ejemplo.

Ángeles músicos del Paraíso

En toda la Baja Edad Media aparecen en el ambiente iconográfico que sigue al Juicio Universal, dentro del Paraíso. Son ángeles porque tienen alas, pero también pueden aparecer sin ellas, lo que nos hablaría de músicos resucitados. Y de las dos maneras los vemos en el Paraíso del ábside de la iglesia de San Francisco de Betanzos, del s. XIV (Erias, 2014: 570-581), componiendo un Paraíso festivo, con música y comida, derivada de la caza y de un panadero: ya tenemos el Paraíso como una romería gallega, con comida, música y danza (capitel con gaitero y mujer danzante de la iglesia de Santa María do Azougue).

En Celanova hay 5 ángeles músicos melenudos (figs. 85-89a-b) con: un laúd de 5 cuerdas, una viola de arco



Fig. 85.- Ángel músico del Paraíso con laúd de 5 cuerdas.



Fig. 86.- Ángel músico del Paraíso con viola de arco de 3 cuerdas.



Fig. 87.- Ángel músico del Paraíso con arpa.



Fig. 88.- Ángel músico del Paraíso con zanfona.

Fig. 89a-b.- Javier Gándara Feijóo (2013/2014), que creyó en un principio que se trataba de un salterio, me comunica amablemente que «es un virginal por la caja rectangular» y que «también podría ser un clavicordio, pero entonces ya no estaríamos ante un instrumento de cuerda pinzada, sino percutida». Coincido con su primera impresión en favor de un virginal, como lo atestigua el grabado que me adjunta.

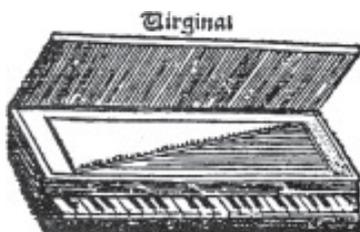


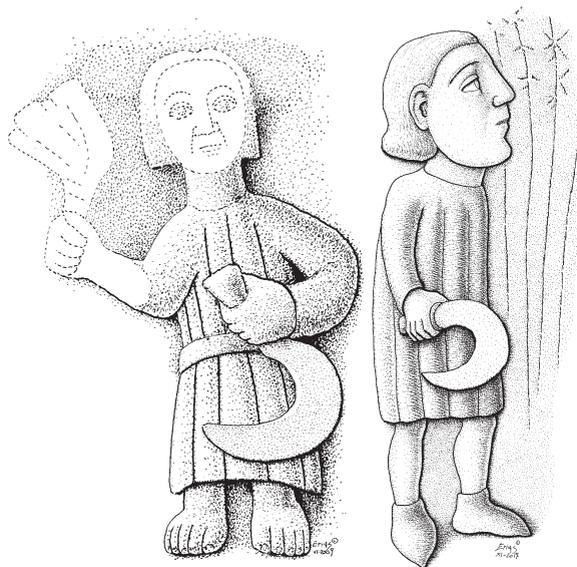


Fig. 90.- El **segador** en el coro de Celanova, emblema del mes de Julio en la mayor parte de los calendarios agrícolas medievales europeos.



Fig. 91.- El mes de Febrero calentándose frente a la lumbre y con jarra de vino y cuenco, en la sillería de coro de Belmonte, antes en la catedral de Cuenca.

<http://esculturacastellana.blogspot.com/2016/03/silleras-de-coro-xv_28.html>



Figs. 92-93.- El mes de Julio en dos calendarios de Betanzos del s. XIV: el parcial de San Francisco y el único completo de Galicia, de Santa María do Azougue (Erias, 2014 y 2018).

de 3 cuerdas; un arpa; una zanfona y un virginal. Estos dos últimos instrumentos son raros de ver en la Galicia bajomedieval y renacentista.

VII.- EL CALENDARIO AGRÍCOLA

No existe un calendario agrícola completo representado en este coro, pero sí aparece la figura del segador segando la mies (fig. 90), emblema característico del mes de Julio, como derivación iconográfica de los calendarios agrícolas medievales europeos, que evolucionan desde la cultura grecorromana. Esta figura tiene un cierto parecido con el mes de Julio de un capitel de Santa María la Real de Nieva (Erias, 2018). En la Galicia medieval existen tres imágenes similares, tres segadores, en dos de las tres iglesias góticas de Betanzos: dos en la iglesia de Santa María do Azougue (figs. 93-94) y una en la de San Francisco (fig. 92).

En cuanto a las representaciones del calendario en las sillerías que van del gótico al Renacimiento, el caso más representativo en la Península lo encontramos en la que realizó

Egas Coeman (terminada en 1457, pero que sufriría mutilaciones y adiciones varias) para la catedral de Cuenca, luego trasladada a la excolegiata de Belmonte. En ella todavía se conservan varios paneles que representan otros tantos meses y que leo de esta manera, teniendo presentes, sobre todo los calendarios de Beleña de Sorbe (Guadalajara) y de San Isidoro de León: enero (hombre con dos llaves, derivación de *Ianus Ianitor*); febrero (hombre calentándose a la lumbre mientras sostiene una jarra y un cuenco de vino); marzo (podador de vides); mayo (cetrero y con ramo de flores para su amada); septiembre (probable vendimiador entre racimos, pero con una escoba de extraña función); probable noviembre (labrador cabando la tierra para la siembra del cereal, bajo ramas de roble, equivalente al que ara la tierra en Beleña de Sorbe); diciembre (hombre comiendo a la mesa)...



Fig. 94.- Representación del Verano como un segador: imagen tomada directamente de Roma, donde el segador por excelencia era Saturno, dios de la Agricultura. Iglesia de Santa María do Azougue (s. XIV), Betanzos. En el s. XVII se canonizaría un santo del s. XII, San Isidro Labrador, que suele figurarse (en Francia, sobre todo) con un manojo de cereal en su mano izquierda y una hoz o serrana en la derecha.

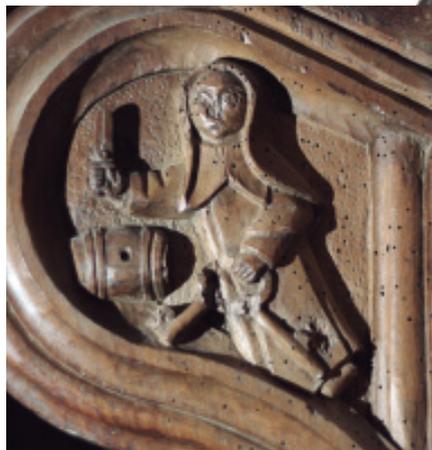
VIII.- LA GULA Y OTROS VICIOS DE LAICOS Y RELIGIOSOS

En Celanova hay un personaje (fig. 95) que se parece algo al sentado frente a la lumbre, con jarra y cuenco, que representa el mes de febrero en Belmonte (fig. 91): es uno barbudo y también sentado con jarra y copa, aunque le falta la lumbre. La lumbre puede intuirse, es cierto, pero siendo un elemento capital en la representación del mes de febrero, me inclino a pensar que esta imagen hay que leerla con otro sentido.

Las figuras 95-99 de Celanova nos introducen en el mundo de la gula. El ya aludido personaje con jarra y copa (fig. 95), con ropa talar, pelo largo, barba larga (acaso simbolizando abandono), que porta en la mano derecha una jarra enorme, y en la izquierda una copa que exhibe como trofeo mientras nos mira y nos echa la lengua, es un borracho. Este vicio puede llevar además a la ira, a la lujuria, a la envidia, a pensamientos de apostasía, etc. (Rosende, 1984-85:443-449).



Fig. 95.- **Borracho** de Celanova echándonos la lengua y mostrándonos sus «trofeos»: una enorme jarra y la copa.



Figs. 96-97.- **Monje bodeguero** en la bodega del monasterio, aireando el vino y camino de una posible borrachera (sillería de Celanova). Aunque tiene concordancias (las llaves) y diferencias iconográficas con el famoso monje borracho (fig. 97) de la miniatura del *manuscript Sloane* 2435, es evidente que responde a la misma crítica eclesiástica, que tiene también reflejo en la literatura.

A la derecha, **monje borracho** en la bodega del monasterio. Miniatura del *manuscript Sloane* 2435, f. 44v. (ca. 1285) de la British Library
<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=60155>

Si fuera borracho de vino, que en principio parece lo más probable, convendría a la cultura peninsular de ese tiempo, pero si la imagen proviene de grabadores y tallistas alemanes y/ o flamencos, no es imposible que aluda a la cerveza.

Sobre la gula en los monasterios y, más concretamente, sobre la borrachera encarnada en el monje bodeguero, hay amplias referencias iconográficas y literarias. Veamos como ejemplo las primeras estrofas del **MONJE BORRACHO** de los *Milagros de nuestra señora*, de Gonzalo de Berceo:

De un otro miraclo vos querria contar
 Que cuntió en un monge de abito reglar:
 Quísolo el diablo dura-ment espantar,
 Mas la Madre gloriosa sopogelo vedar.

Bien a ora de visperas el sol bien enflaquido,
 Recordó mala-mientras andaba estordido:
 Issio contra la claustra hascas sin nul sentido:
 Entendiengelo todos que bien avie bebido.

De que fo enna orden, bien de que fo noviçio
 Amó a la Gloriosa siempre façer serviçio:
 Quitandose de follia de fablar en forniçio.
 Pero ovo en cabo de caer en un viçio.

Pero que en sus piedras non se podie tener,
 Iba a la iglesia commo solia façer ,
 Quisoli el diablo zancajada poner,
 Ca bien se lo cuidaba rehez-mientras vençer.

**Entró enna bodega un día por ventura,
 Bebió mucho del vino, esto fo sin mesura,
 Embeddese el locco, issio de su cordura,
 Igo hasta las viesperas sobre la tierra dura.**

En figura de toro que es escalentado,
 Cavando con los piedras, el çeio demudado,
 Con fiera cornadura sannoso e yrado
 Paroseli delante el traydor probado.

...



Fig. 98.- **Monje con una gran jarra de vino y un plato repleto de comida**; una imagen que nos lleva a pensar en el pecado de la gula, habitual en los monasterios, con los consiguientes vientres hinchados, característicos de los monjes.



Fig. 99.- **Un cocinero en la sillería de Celanova.**

Un cocinero laico mira al espectador, mostrando sus «armas» distintivas: un cucharón en su mano izquierda, mientras con la derecha agarra una gran olla con dos asas sobre un trespiés de hierro encima de la lumbre. Viste «sayón, paletoque y bonete doblado» (Rosende, 1986b: 90). Del costado izquierdo le cuelga un cuchillo. No muestra pelo ni barba. ¿Qué es lo que se supone que está cocinando y qué significa? La respuesta la encontró el profesor Rosende (1986b: 90-91) al ligar esta imagen con el refrán que dice: «Ninguno sabe lo que hay en la olla, más que el cucharón». Y entiende que se dirige a los entrometidos, recomendándoles prudencia.

No sé si podría haber también alguna relación con la idea de gula (la barriga del personaje es bastante prominente), pero, en cualquier caso, se trata de la única imagen bajomedieval gallega (que yo sepa) de un cocinero en plena faena.



Fig. 100.- Como contrapunto a la acostumbrada crítica clerical, vemos aquí, en Celanova, un **monje lector** que parece responder a una actividad u oficio monástico, y no se encuentran detalles (una vez que la cara fue destruida por los xilófagos) que nos puedan llevar a otras consideraciones.



Figs. 101-102.- A la izquierda, amuleto romano de la colección Seoane del Museo das Mariñas, de Betanzos. Falo y testículos, otro gran falo y una figa (posición de los dedos de la mano que indican acto sexual) tenían como función provocar la risa y con ella evitar el temido mal de ojo. A la derecha, figa del coro de Celanova, cuya función en este tiempo (s. XV-XVI) ya no es tanto proteger del mal de ojo como responder a una ofensa con un gesto hacia delante que venía a decir: *¡que os j...!, ¡que os den por el c...!* o algo similar. Esta misma función la adopta hoy la popular «peineta», un símbolo también ejecutado con todos los dedos de la mano plegados menos el «medio» o «corazón», acompañando de un movimiento brusco hacia arriba.



Fig. 103.- **Monje predicador del coro de Celanova en su púlpito, al que nadie hace caso:** uno, el de arriba, le echa la lengua mientras los dos de abajo hablan dándole la espalda. Y, entonces, enojado el predicador, lanza con su mano derecha una figa, a modo de respuesta al insulto proferido por su despistado y maleducado auditorio de supuestos fieles. Es una sátira más de la decadencia en que se encontraba la Iglesia Católica a lo largo del s. XV.

Fig. 104.- En la sillería de coro de la catedral de León la escena de la prédica de un monje nos lleva también a un tema satírico, pero más complejo: 1) el público es excesivamente distinguido (señoras de ricos tocados, caballeros con espada y cubiertos por grandes bonetes y sombreros; falta el pueblo); 2) el monje se inclina en exceso hacia una de las damas de la primera fila, a la que se dirige en exclusiva, mientras otra, de alto copete, celosa, toca sospechosamente el manto del predicador, al tiempo que un caballero parece comentárselo a otro.



<http://esculturacastellana.blogspot.com/2019/03/sillerias-de-coro-x_15.html>

El monje-zorro *Renard*

El simbolismo de esta escena de Celanova (fig. 105) ya fue descrito por Rosende (1989: 268-274), que encuentra en el zorro de *El Roman de Renard* la personificación ideal de vicios tales como el engaño, la falta de escrúpulos, la astucia, la perfidia y la intriga, Y, en este sentido, se les supone a los religiosos la personalidad del zorro, utilizando un mecanismo literario muy popular en la época: el de identificar a los religiosos con determinados animales, adjudicándoles a aquéllos los supuestos vicios de éstos (fig. 106). De ahí que en el s. XV se popularizase el refrán: «*Non faze el ávito al monxe*».



Fig. 105.- Un zorro, disfrazado de monje, predica a las gallinas para terminar comiéndoselas. Es la traducción iconográfica de una de las escenas del *Roman de Renard* en Celanova.

Iconográficamente la escena es deudora del Sermón de las Aves de San Francisco (fig. 107a) que vemos en el coro de la catedral de Sevilla (Mateo, 1976: fig. 13), a la que satiriza, la cual, a su vez, tiene como referencia la imagen clásica de Orfeo (fig. 107b).

El Roman de Renard empezó siendo un conjunto de poemas en francés de los ss. XII y XIII, a veces relatos cortos independientes en prosa, que parodiaban la épica y la novela cortés, ambientándose en una sociedad animal que imitaba a la humana. Y Renard se convertirá en uno de los antihéroes más celebrados y en un instrumento de crítica clerical, lo que llevó, siglos después, a que ciertas autoridades eclesiásticas exigiesen que se eliminaran algunas representaciones de su ciclo. Esto supuso que se le quitasen las escenas más molestas y, de hecho, hoy es tan solo un cuento infantil (Gómez-Chacón, 2014: 43).



Fig. 106.- En la primera escena, el zorro Renard, disfrazado de obispo, predica a un grupo de aves, imitando el Sermón de las Aves de San Francisco; en la segunda, Renard lleva un ganso en la boca mientras lo persigue una campesina y le pega con una rueca de hilar. *Smithfield Decretals* of Gregory IX with glossa ordinaria (the 'Smithfield Decretals'), Francia, c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 49v.

<<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549>>



Fig. 107a.- Imagen emblemática de San Francisco predicando a las aves (Giotto, 1299, basílica de San Francisco de Asís). *Le Roman de Renard* satiriza esta imagen y otras similares, haciendo equivaler a los monjes predicadores con charlatanes embaucadores.

<<https://commons.wikimedia.org/>>



Fig. 107b.- Orfeo se lamenta con su música con su música por la pérdida de Eurídice.

Mosaico romano del Museo Arqueológico Regional de Palermo.

<<http://commons.wikimedia.org/>>

En Celanova nos encontramos con el zorro Renard disfrazado de predicador encaramado al púlpito, encarnando la astucia y la elocuencia para engañar a su público que, en este caso, consiste en cinco gallinas (o quizá cuatro más el gallo Chantecler), aves a las que le falta la cabeza, como también le falta en parte a Renard, así como el brazo izquierdo: semeja un ataque a la escena, precisamente por su claro contenido anticlerical.

La escena parece derivar de la obra *Renart le Contrefait* (primera mitad del s. XIV) en la cual Renard no convencería a Chantecler para que cantase con los ojos cerrados y así poder comérselo, como en versiones anteriores, sino que se hace pasar por un piadoso monje predicador, miembro de la Orden de los Arrepentidos (Gómez-Chacón, 2014: 45), le convence para que arrime su cabeza al suelo para oír los ruidos del Infierno, aproximando un ojo al suelo y cerrando el otro, momento que aprovecha el zorro para apresararlo. En la iconografía no siempre aparece el gallo Chantecler en compañía de alguna de sus «esposas» y es probable que este sea el caso de Celanova, siendo sustituidos por un grupo de gallinas (es lo que parece), aunque en otras ocasiones son patos.

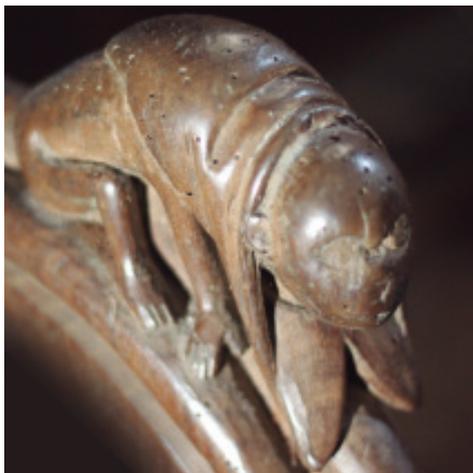


Fig. 108.- **Monje-mono** en uno de los dos apoyamanos que se conservan legibles.



Fig.109.- **Monje campanero**, tocando las campanas.

Monje mono

La identificación a nivel popular de los clérigos con los monos es algo que se encuentra fácilmente en el arte y en la literatura de la Baja Edad Media y del Renacimiento. En un apoyamanos del coro de Celanova (fig. 108) vemos un mono a cuatro patas con hábito de monje, lo cual (Rosende, 1989: 275) aludiría a los vicios que aquejaban al clero y que, en este caso, asociados al mono, serían la gula, la codicia y, sobre todo, la lujuria.

Monje campanero

La imagen de un monje campanero, en acto de tocar las campanas (fig. 109) parece que alude a este oficio sin más consideración. Sin embargo, hay dichos y refranes que nos llevan otra vez por las sendas de la crítica eclesiástica, a través de la codicia o de la lujuria, sobre todo, pero también de la pura necesidad:

Bienes de campana, dálos Dios y el Diablo los derrama. Refrán que reprehende á algunos eclesiásticos que no aplican sus bienes á los fines para que la Iglesia los destina (*Colección de Refranes y locuciones familiares...*, p. 85).

A la moza mala la campana la llama, y à la mala, mala, ni campana ni nada (Valerio..., 1804: t. IV, 322).

Al necio que sabe poco, llaman badajo, porque es gordo de entendimiento, como el extremo del badajo de la campana, contrario del agudo: y por esta mesma razón le llaman porro y majadero (Cobarruvias, 1611: 113).



Fig. 110.- **Monje clavero** (el custodio de las llaves del monasterio). El animal que le acompaña es un perro, porque simboliza la fidelidad que se le supone al oficio.

Monje clavero

Otro monje, que podemos llamar clavero porque es el custodio de las llaves del monasterio, las cuales lleva en una cuerda (fig. 110), se acompaña de un perro, que simboliza la fidelidad en toda la Edad Media feudal. En este caso, la fidelidad al monasterio, pero también puede entenderse como crítica en el sentido de que el perro le reclame precisamente esa fidelidad o lealtad que acaso no tiene el monje en cuestión, por codicia o avaricia.

CLAVERO, el que tiene las llaves de **algún lugar de confianza**, y es nombre de dignidad en la Orden de Cauallería de Alcantara dicha clauería (Cobarruvias, 1611: 215v).

PERRO, animal conocido y familiar, **símbolo de fidelidad** y de reconocimiento a los mendrugos de pan que le echa su amo (Cobarruvias, 1611: 215v).

Torciendo la cuerda

En la sillería de Celanova un personaje vestido a la «moda elegante» del s. XV tiene en sus manos una gruesa cuerda que está torciendo (fig. 111). Bien afeitado y con larga melena ondulada y sin flequillo (característica de 1450-1460, Bernis, 1979: 44), viste un sayo corto hasta las rodillas, con pliegues en la parte inferior (generalizados desde la década de 1430, Bernis, 1974: 36) y liso en la superior, ornada en el frente y en el cuello, que está cerrado, no dejando ver el llamado «collar del jubón». El sayo es «un traje con falda, ceñido al torso y ajustado en la cintura, que se vestía directamente sobre el jubón, y que admitía encima otros vestidos» (Bernis, 1979: 15). Pero como en este caso el sayo no tiene mangas, deja ver el jubón (que cubre el cuerpo hasta la cintura) con pliegues sueltos en el brazo, y ajustado y con remate ornado en el antebrazo. En las piernas sería lógico que llevase calzas que, por definición, son muy ajustadas e irían sobre braguetas (Vegas, 2013: 97). Y en los pies lleva zapatos botinados.

La cabeza está adornada por lo que en principio parece un bonete y esa es su misión básica, la de adornarla. Realizado por el bonetero, solía ser de lana, a punto de aguja, aunque los más delicados podían ser de seda o de terciopelo (Bernis, 1979: 24). En nuestro caso, estaríamos delante de una especie de bonete de copa alta redondeada. Y más que ser doblado, se fusiona en la parte inferior con una **toca morisca** que, por tanto, se pliega en diagonal. Ahora bien, el tema de la terminología me lleva a dudar de la afirmación de Carmen Bernis (1979: 24) sobre el mero utilitarismo del «sombbrero» e incluso sobre si se debería aplicar mejor a nuestro caso el término **«sombbrero con ruedo»** en vez de bonete.

Felipe-Gil Peces (1986: 119-120) clasifica los sombreros masculinos del retablo de San Marcos y Santa Catalina de la Catedral de Sigüenza en «sombbreros de ala» y «sombbreros con ruedo». Y dice que se considera «sombbrero con ruedo a los tocados que consisten en

una copa encajada en una rosca más o menos gruesa». Porque el mismo autor cita a **Andrés Bernáldez** quien afirma que la Reina Católica en la conquista de Alhama llevaba «un sombrero negro, guarnescido de brocado alrededor de la copa y ruedo», obviamente no solo utilitario, siendo «ruedo» una rosca que se encaja en la cabeza. Y **Alonso de Palencia** lo emplea en su *Vocabulario* en este sentido y también como borde de la falda.

Mientras esta moda se generaba, ya desde el s. XIV, pero sobre todo en el XV, se fue formando toda una corriente literaria religiosa que atacaba a los hombres «bellos contra natura» que usaban perfumes, se pintaban, se adornaban y, en resumen, se afeminaban, dando, según estos autores, mal ejemplo,

puesto que ocupaban los niveles más altos de la sociedad. Pero nada mejor que **Fray Hernando de Talavera** para hablarnos de lo complejo de los tocados masculinos:

En las cabeças quando caperuzas y carneñolas de vara en luengo, quando **capellos con grand beca y grand ruedo, ya con pequeño; quando sombreros ya pelados y pardillos, ya negros y de fieltro, ya con grand ruedo, ya con pequeño;** quando bonetes doblados quando senzillos, quando leuantados y llenos de viento, que pequeño ayre los derriba y da con ellos en el suelo; quando metidos y encaxquetados que han menester ayuda para quitarlos; quando sanos, quando hendidos, morados, bermejos, verdes, azules, pardillos y negros, alharemes y sudarios ençima dellos. **Quando cabellos muy alto cerçenados y hazia arriba alçados y encrespados, quando luengos muy peynados y aleznados, y con grand compás y grand estudio hechos y afeytados; lo primero era natural y masculino, lo segundo mugeril y femenino,** y por esso defendido segund que ya arriba fue apuntado (Fray Hernando de Talavera, 1477, en Castro, 2001: 46).

Llamemos entonces al tocado de nuestro personaje de Celanova, «**sombrero con ruedo**», pero entendiendo que surge de la fusión de un bonete de copa alta redondeada con una **toca morisca**. Lo morisco tiene mucha influencia en la ropa cristiana refinada, pero en nuestro caso, ese toque morisco conviene a lo que debe interpretarse en clave de crítica del personaje, que se movería en términos anticristianos, es decir, en el ámbito de los vicios y, por consiguiente, del pecado. Y si seguimos lo que Hernando de Talavera dice de los cabellos y lo aplicamos a nuestro hombre de Celanova, teniendo en cuenta que los lleva «**luengos muy peynados y aleznados, y con grand compás y grand estudio hechos y afeytados**», sin duda este autor, que llegaría a ser obispo y confesor de Isabel I de Castilla, lo calificaría de «**mugeril y femenino**», lo que en aquel tiempo era muy negativo.



111.- Personaje a la «moda elegante» de la segunda mitad del s. XV, torciendo una cuerda o sogá en la sillería de Celanova.

Mas quién podrá contar ni /medio/ dezir el estudio demasiado que se tiene y ha tenido en vestir e traer e calçar, e los pe/c/cados de muchas maneras: **de soberuia, de vanidad, de luxuria e dissolucion, de prodigalidad e ambición, de rapiñas e tiempos perdidos que se cometen en lo tal.**

/Verdad es que si desde que el mundo es mundo y ouo locos en él que toda su felicidad pusiessen en el traer, ouo algund siglo o tiempo honesto en que los varones se midies/s/en y reduxiessen a lo **simple y natural, cessando de lo compuesto, fengido y mucho supler-fluo**, ha seido este nuestro en que por la bondad de Nuestro Señor, de veynte años acá, en todo lo su sodicho hay mucha honestad y modestia. Mereció las gracias desto el rey don Enrique quarto, que en esto fue ordenado, muy cuerdo y muy honesto, el qual, honestando su real persona y siguiendo en esto lo natural y uerdadero, hizo honestar a todo el reyno ...

Y assi es en en el vestir y en el calçar, que **peca grauemente la persona que mucho excede de lo natural** (Fray Hernando de Talavera, 1477, en Castro, 2001: 47 y 67)

Queda claro entonces que nuestro personaje viste a la moda elegante, excesiva por definición y, por lo tanto, no es bien vista por la Iglesia. Ello le sitúa en un territorio de riesgo en relación con diversos pecados: **«de soberuia, de vanidad, de luxuria e dissolucion, de prodigalidad e ambición, de rapiñas e tiempos perdidos que se cometen en lo tal».**

En cuanto a la cuerda, cabe decir que tiene un mango de madera en el extremo sobre el que se tuerce, y un nudo en el extremo hacia el que se va torciendo.

El cordelero es el que se dedica a hacer cuerda a base de materiales filamentosos o, según la RAE, la «persona que fabrica o vende cordeles y otras obras de cáñamo».

... torcer llaman *Tzitàni* vel, *tzitàrhucuni* Y assi se dice la sogá *Tziraqua* cosa que se tuerce con fuerça. A diferencia del **torcer Tomiza, o cordeles entre las dos manos, retorciendo el un cabo con el otro**, lo qual se dize *Pharhacuni*... (Lagunas, Juan Baptista de, O. F. M. -ca. 1530-¿1604?- , *Dictionarito breve y compendioso en la lengua de Michuacán*, incluido en el *Arte y dictionario*, p. 189).

Para ser el emblema del cordelero, ya se ha visto que su imagen de distinción es chocante, por lo que, sin duda, hemos de entender aquí otra cosa, relacionada probablemente con dichos o refranes de carácter moralizante. Ese es el camino que siguió el profesor Rosende (1986b: 90) quien, después de enumerar una serie de expresiones relacionados con la cuerda o la sogá («Por essa cuerda tirais», «Quien quiebra las cuerdas luego cae en la tienda», «Quiebra la sogá por lo más delgado», «No quiebre la sogá», «Antes quebrar que doblar», «Aviendo escalera por do baxar, buscais sogá para os colgar»), se decanta por el que dice, **«Apretar la cuerda»**, que considera sería en Celanova «un toque de atención en favor de la tenacidad y un pequeño homenaje a los insistentes».

En los relieves de la chimenea de la casa del rico soguero, fallecido en 1593, John Harvey (Museo de Saffron Walden, Essex) se ven tres personajes retorciendo cuerdas para hacer una sogá, mediante unos soportes verticales. Se trataría, según el poeta Gabriel Harvey, hijo de John, del soguero clásico Ocno (de una obra de Polignoto, mencionada por Plinio y Pausanias), ayudado por dos operarios. Era la imagen del hombre trabajador, cuyo dinero no le servía de nada, porque lo malgastaba su esposa (Sebastián, 1995: 65-70).

Lo dicho por el profesor Rosende (1986b: 90) y la interpretación de los relieves de Essex serían, desde luego, una visión benévola de nuestro personaje de Celanova, pero su atuendo y la posición de la Iglesia al respecto nos debe llevar por sendas de crítica moral. ¿Y qué es lo que se criticaría? Pues precisamente la vestimenta meticulosa y la

actitud soberbia de este y otros personajes que pululaban por los palacios del s. XV y que fueron representados ampliamente en el Arte, a veces incluso aplicada su moda a los santos (fig. 112, Erias, 2014: 768). Es la *sprezzatura*, término acuñado en el s. XV y desarrollado por Baldassare di Castiglione en su obra *El Cortesano*, escrita entre 1508 y 1516 y publicada en 1528. Se trata de una cualidad que debe poseer todo príncipe o cortesano, consistente en mostrar una actitud *sprezzante*, ‘distante’, tomando como ejemplo a personajes como Giuliano da Medici o su hermano Lorenzo (llamado “il Magnifico”). Y de aquí se derivan fácilmente los pecados de soberbia, lujuria y otros, ya citados por Hernando de Talavera.

Entonces, «torcer la cuerda», que es lo que hace nuestro personaje, puede ser metáfora de torcer el camino reiteradamente o de perseverar en el error. «**Torcido es el camino del pecador**, mas el proceder del limpio es recto» (*Proverbios* 21:8). «El que **anda en rectitud** teme al Señor, pero el de **perversos caminos** le desprecia» (*Proverbios* 14:2).

Torcer la soga con nudos alrededor de la cabeza de un acusado era una forma antigua de tortura:

Y luego llamó dos mancebos suyos robustos, y demandó una soga y un garrote, y mandóle poner la soga al rededor de la cabeza, que estaba toda llena de nudos, y con el garrote comenzaron á **torcer la soga**, de tal modo, que dijo Marcos: «Señor secretario, no más, que yo diré la verdad» (*Crónica del rey Enrico otavo de Ingalaterra, escrita por un autor coetáneo ...* Madrid, Librería de los Bibliófilos Alfonso Durán, 1874).

Más descriptivo y ajustado a nuestro caso es lo que se adjudica al filósofo alemán, creador de los *Illuminati*, Johann Adam Weishaupt (1748-1830). Se le acusa desde la Iglesia de atacar la religión, la sociedad, las leyes civiles y la propiedad. Y, al parecer, en un momento de duda, escribe a un confidente:

Ya sabeis las circunstancias en que me encuentro: es preciso que yo dirija todo por medio de cinco ó seis personas; es absolutamente preciso que yo permanezca desconocido durante toda mi vida, aun á la mayor parte de mis asociados. Muchas veces me asalta el pensamiento de que con todas mis meditaciones, mis servicios y mis trabajos, no hago mas que **torcer la cuerda ó levantar mi horca**, y que la indiscreción ó la imprudencia de un solo hombre, puede arruinar el mas hermoso edificio (Berault-Bercastel y el Barón Henrion, 1854, t. VII: 290).

Es evidente que esa expresión, «**torcer la cuerda ó levantar mi horca**», viene de antiguo y habla de perseverar en una conducta que puede llevar al desastre y creo que es lo que conviene a la comprensión de nuestro elegante torcedor de cuerda de Celanova.



Fig. 112.- Santo caballero a la «moda elegante» del s. XV en el renacentista retablo del arcediano Pedro de Ben de la iglesia de Santiago, de Betanzos.



Fig. 113



Fig. 114

Figs. 113-117.- Hombres de vestimentas y gestos elegantes, que quieren parecer caballeros sin serlo y que aquí se presentan probablemente como emblemas de vicios varios.

Alrededor de la Soberbia, la Avaricia y la Codicia

Además del sujeto que acabamos de ver, de ropa y modales cortesanos que, sin embargo, ejerce un oficio artesanal torciendo, real y/o simbólicamente, la cuerda, cinco personajes más de la sillería de Celanova (figs. 113-117) pueden relacionarse con la Soberbia, la Avaricia o la Codicia. Todos ellos van a la «moda elegante», llevando ricas vestimentas y mostrando gestos galantes, de tal manera que parecen conectar, en mayor o menor grado, con el emblema del «**avariento**» del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, de la edición de Fadrique de Basilea, de 1498, f. 50r (tomado de Lacarra, 2005) (fig. 120), al tiempo que se relacionan iconográficamente también con figuras de los laterales ornados de los primeros libros impresos (probablemente con similar significado negativo), como el *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum* (latín y francés), editado en París en 1496, BNE (Figs. 118-119).

Soberbia, «Lat. **superbia, arrogancia, insolencia... puerta de los grandes señores**» (Cobarruvias, 1611: 31). Es un sentimiento de superioridad frente a los demás que provoca un trato distante o despreciativo. Según el diccionario de la RAE, es «altivez y apetito desordenado de ser preferido a otros, satisfacción y envanecimiento por la contemplación de las propias prendas con menosprecio de los demás».

«... **el auaro quanto mas tiene, mas dessea**. Auaricia, vicio capital» (Cobarruvias, 1611: 103). La AVARICIA es el «afán desmedido de poseer y adquirir riquezas para atesorarlas» (RAE) sin compartirlas con nadie.

El bonete o sombrero no distingue claramente a un grupo social de otro (Mateo, 1979: 248), pero la mano en el costado es símbolo de los artesanos, por lo que aquí también podemos entrever una crítica al que sube de nivel sin merecerlo, al nuevo rico, digamos, producto de una época de crecimiento económico: el aldeano que aspira a burgués y el burgués que quiere ser cortesano.

En el *Cancionero de Juan de la Encina* los pastores Gil y Mingo quieren abandonar la aldea para dar el salto directamente a la corte y así dialogan:

Por mi vida mi(n)go hermano / que estas assí gentil ho(m)bre / no siento quie(n) no se asso(m)bre / **ya pareces cortesano:** / no semejo ya aldeano / calla calla ques postema / **ponte el bonete de tema / y en el costado la mano.** // **Y para que en el costado / por ques muy gran galanía** / esso ya yo lo sabía / de qua(n)do estava cansado: / **echa el bonete al un lado / assí como aqeste mío / ha parecere jodío** / calla ques de requebrado.

Transcrito directamente del facsímil del *Cancionero de Juan de la Encina*, 1ª ed. 1496 (Salamanca).

La fig. 113 nos presenta a un hombre joven sin barba y con largas melenas. El hecho de que cuelgue de su ancho cinturón ornado una bolsa (supuestamente de dinero), ¿quiere decir que estamos delante de un avaro y un prestamista usurero como en una de las imágenes de Maeterlinck (fig. 121)? Aunque con otro estilo, es muy posible y a ello contribuirían los gestos de las manos: la derecha coge el cinturón del que pende la bolsa, y la izquierda señala con el dedo índice a la manera del «avariento» del *Exemplario*... De todos modos, no hay

que perder de vista que esos gestos deben entenderse fundamentalmente como galantes, propios de los caballeros cortesanos y, por tanto, impostados en quien viniendo de más baja condición quiere subir peldaños, lo que produce la crítica consiguiente que considero se expresa en todas estas figuras.

El hombre barbado de la figura 114 cubre la cabeza con una galota (Bernis, 1979: lám. XL). A diferencia de los demás personajes, pone sus dos manos en su ancho cinto ornado

El hombre de la fig. 115 cubre la cabeza con una especie de bonete doblado y estrafalario en forma de torre de Babel (acaso simbolizando el orgullo y la soberbia), muy similar al del emblema del «avariento» (fig. 120) del *Exemplario*... Viste también un manto y, de igual manera, señala con el dedo índice de su mano derecha.

El de la fig. 116 cubre la cabeza con bonete doblado y se cubre con un manto. Rosende (1986b: 91-92), con cautelas, lo relaciona con el proverbio flamenco (de Flandes), «Este dobla su pulgar», en un acto que él cree similar a uno de los grabados de Maeterlinck (1910, 289, aquí fig. 122) y que interpreta como un gesto de orgullo. Suponiendo que fuese cierta la doblez del pulgar hacia adentro como elemento protagónico, se le podrían añadir



Fig. 115



Fig. 116



Fig. 117



Figs. 118-119.- Abajo, dos, figuras del libro impreso, *Horae Beatæ Mariæ Virginis ad usum Romanum*. BNE, pasg 39 y 27b.

Niama goza el a
uariento delo que
tiene.



Fig. 120.- Emblema del «**avariento**» o avaricioso en el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, de la edición de Fadrique de Basilea, 1498, f. 50r (tomado de Lacarra, 2005 y ya utilizado por Rosende, 1986b: 96).

El *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* fue editado en Zaragoza por Pablo Hurus en 1493 y suponía la traducción al castellano del *Directorium vite humane alias parabole antiquorum sapientium* de Juan de Capua, escrito entre 1262 y 1268, que a su vez era la versión latina del *Calila e Dimna*, obra que ya había sido traducida del árabe al castellano en 1251 en el *scriptorium* de Alfonso X.

también los significados de avaricia y desconfianza. Pero nuestra fig. 116 de Celanova hace lo mismo que la 115: señala con el dedo índice de la mano. La diferencia está en que, en este caso, es la mano izquierda (como en la fig. 113) y se ve desde su parte interna. Dobla el pulgar, es cierto, pero no es el protagonista. El protagonista es el índice, que señala hacia adelante, mientras los demás dedos se doblan. Es verdad que puede despistar el hecho de que el índice aparezca corto por impericia del autor o erosión del tiempo. Por tanto, su mejor paralelo sigue siendo el «avariento» (fig. 120) del *Exemplario*... además del parecido con las figuras 113, 115, 117-120 de este trabajo.

El hombre de la fig. 117 cubre la cabeza con bonete doblado y muy ornado, vistiendo un manto similar al de la fig. 116. Señala con el índice de su mano derecha, manteniendo un gesto similar, con brazos y manos, a los personajes de las figs. 113, 115, 116, 118-120.

Resumiendo, parece que es la imagen emblemática del avariento (fig. 120) del *Exemplario*... la que está cerca de estas figuras, todas señalando con el dedo índice de una de las manos, a excepción de la fig. 114, mientras el otro brazo se flexiona sobre su costado. Gestos exageradamente galantes, en definitiva, que aquí se critican como propios de personas de baja condición en realidad que adolecen de soberbia, avaricia, codicia y

otros vicios asociados. Pero lo que iconográficamente parece seguro es que estas tallas de Celanova, estos hombres, entre burgueses y cortesanos, elegantemente vestidos, se relacionan o derivan de las figuras que aparecen en las orlas de los primeros libros de horas impresos (Figs. 118-119), de las que, probablemente, deriva también el avariento del *Exemplario*...

Item mas sobre la codicia

Vayamos paso a paso. El monje que cabalga, mientras lleva sobre su cabeza y espalda un saco lleno de algo supuestamente valioso (fig. 123), lo hace sobre un caballo y no sobre un asno y tampoco me parece que el saco sea un odre de vino como dice Rosende (1989: 259-260), que liga el tema a la gula. Una posible lectura sería ver esta escena como una ilustración anticlerical derivada de una iglesia de los últimos siglos de la Edad Media en franca decadencia moral y, en tal caso, se trataría de una adaptación del emblema del codicioso, que vemos en el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (fig. 124):

Codicioso, el que desea alguna cosa, y absolutamente el que procura adquirir hacienda por todas las vías que puede. Dize un refrán. El codicioso, y el tramposo, fácilmente se conciertan... **La codicia rompe el saco**, díxose de los que quieren allegar tanto, que al fin lo suelen perder todo. Está tomado este refrán de uno que hurtaba de un arca



Figs. 121-122.- Arriba, imagen del usurero y del poder del oro. Abajo, «Este dobla su pulgar», gesto de orgullo en un grabado flamenco (Maeterlinck, 1910: 149 y 289).



Fig. 123.- Monje de Celanova cabalgando sobre su caballo mientras lleva, entre la cabeza y la espalda, un saco lleno de algo incógnito: monedas si fuera un codicioso, harina si fuese un monje molinero, vino si se tratase de un odre... La vegetación está inspirada en los grabados de los márgenes de los primeros libros de horas (v. fig. 127).



Fig. 124.- «El codicioso por ganar pierde lo suyo». Hombre cargando un saco de monedas a la espalda. Emblema del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, de 1498 (Haro, 2007: 67).



Figs. 125-126.- Hombre con saco enorme a la espalda, cabalgando un burro. Arriba, en la colegiata de Talavera de la Reina (Toledo), actualmente en el convento de Religiosas Agustinas. Abajo, en la excolegiata de Belmonte.

Fotos: <<http://esculturacastellana.blogspot.com>>

dineros, y echavalos en un saco, pero apretándolos mucho para que cupiesen más, rompió el saco por el asiento, y vertiolos todos, en tanto fue sentido con el ruydo, y a penas se pudo escapar, sin llevar nada (Cobarruvias, 1611: 219v).

Ahora bien, es evidente que la escena de Celanova es muy parecida a otras en las que el monje y el caballo de Celanova se cambian por un hombre sencillo y un burro cansino. Así lo vemos en las sillerías de Talavera de la Reina y Belmonte (figs. 120-121) en donde todo parece coincidir con una de las muchas versiones de la fábula de Esopo, «El molinero, el hijo y el asno», relativa al defecto de hacer demasiado caso a las opiniones de la gente:

Un hombre iba una vez con su burro cargado con un saco al mercado cuando al pasar junto a un grupo de gente oyó decir: ¡que vergüenza como carga a su burro! Entonces el hombre tomó el saco, se lo cargó al hombro y continuó su camino con el burro tras él, hasta que otras personas que le vieron se rieron de él mientras decían: «Que tonto, teniendo un animal de carga y la está llevando él mismo». Y esta vez **con la carga sobre sus hombros se subió al burro** y siguió su camino (<<http://esculturacastellana.blogspot.com>>)

La moraleja sería: mantén tu criterio sin hacer caso de las opiniones o las críticas de los demás, porque no se puede contentar a todos.

Por lo tanto, de la escena de Celanova podríamos concluir que hay, *a priori*, varias explicaciones posibles:

1^a) Que iconográficamente parece proceder de la fábula de Esopo «El molinero, el hijo y el asno», pero con cambios formales que podrían implicar cambios en el significado.

2^a) Esos cambios (el molinero por un monje y el burro cansino por un caballo al trote o al galope) pueden derivar de una mala comprensión del escultor, o de un mero capricho estético, pero no cambiarían en lo esencial el mensaje de la fábula.

Y 3^a) Esos cambios supondrían no solo una mixtura formal con el emblema del codicioso, sino también un cambio absoluto en el significado en favor de una nueva versión del emblema de la codicia, aplicada específicamente a los monjes y, por tanto, en clave anticlerical.



Figs. 127-128.- Arriba, el Salvaje (dios romano Silvano) hace huir a un simio, por definición demoníaco, que cabalga sobre un cuadrúpedo grotesco, la Bestia apocalíptica (entre macho cabrío y caballo) y, por tanto, también el Demonio. Sobre el cuadrúpedo hay un saco, lleno del producto del pecado del simio, que va encima (el hurto, la codicia, etc.). Es un grabado de uno de los frisos o bandas decoradas que constituían una característica de los primeros libros de horas impresos. Se trata del ya referido, *Hore intemerate Virginis marie secundum Vsum Romanum cum pluribus orationibus tam in gallico q[uam] in latino*, impreso por Thielman Kerver en París en 1503 (BNE). Esta imagen u otras similares son claramente la fuente de inspiración para la talla de Celanova, que aparece más simplificada en el fondo y además no presenta el Salvaje. Este tipo de grabados influyeron ampliamente en las escenas y motivos decorativos que Mateo Alemán y su taller tallaron en la sillería del coro de la Catedral de Ciudad Rodrigo a finales del s. XV.

Imagen superior: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000251277&page=1>>

Esta última opción tiene a su favor el hecho de que la crítica clerical revolotea en otras escenas del coro de Celanova y en otros muchos de la época. Y no sería fácil llegar a una certidumbre absoluta sobre su significado real (la fábula, con el molinero y el saco de harina como protagonistas, o la codicia del monje, con un saco de monedas) de no ser porque, una vez más, nos encontramos con un fenómeno ya estudiado (Erias, 2018b: 327 y 332) y que consiste en que una imagen o una escena próxima (generalmente en clave negativa, grotesca, infernal) explica o descodifica otra.



Fig. 129.- Otras escenas de simios demoníacos en cabalgaduras grotescas, imitando en clave burlesca a los hombres. Imagen de *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum* (latín y francés), editado en París en 1496, BNE, pag. 11.

Y esa escena próxima descodificadora la vemos en la misma sillería de Celanova (figs. 127-128). Tiene muchas semejanzas con la ya conocida, pero aquí los protagonistas son tratados en clave negativa. El cuadrúpedo es una especie de caballo demoníaco, enseñando dientes y lengua como los monstruos infernales devoradores de almas pecadoras, y además tiene un rabo descomunal enroscado hacia arriba a la manera de un dragón u otro animal fantástico. Y dicho cuadrúpedo lleva sobre sus espaldas un saco pesado y como jinete un mono. En la iconografía medieval y renacentista los monos se caracterizan por imitar o parodiar las acciones de las personas, como dice Alfonso Martínez de Toledo (Toledo, 1398-ca. 1468), más conocido como Arcipreste de Talavera, en su misógino libro, *El Corbacho* (escrito en 1438 y publicado en Sevilla en 1498) al compararlos con las mujeres:

... que ya la mujer del menestral, si ve la mujer del caballero de nuevas guisas arreada, aunque no tenga qué comer, cayendo o levantando, ella así ha de hacer o morir. No son sino como **monicas: cuanto ven tanto quieren hacer**. «¿Viste Fulana, la mujer de Fulano, la vecina, cómo iba el domingo pasado? Pues ¡quemada sea si este otro domingo otro tanto no llevo yo, y aun mejor!

... **el simio es una imagen del demonio**, pues de hecho tiene un principio, pero no tiene final, esto es, no tiene rabo, de la misma manera que el demonio... (Phys. griego: Zambon, 81-82, n.o 45). Este animal es muy travieso y aficionado a la imitación. Todo lo que ve hacer a los hombres, lo repite... (Phys. griego: Carlill, 185-186; Peters, 15-16). Se les llama simios (*simia*)..., porque la gente advierte en ellos gran similitud con la razón humana... El diablo se parece a estos animales, pues tiene cabeza, pero no Escritura (*caudex*) (Bestiario de Cambridge, 34-35) (cits. por Malaxecheverría, 1999).

Por consiguiente, podemos leer ahora con mayor seguridad la primera escena, la del monje con un saco enorme sobre su cabeza y espalda y encima de un caballo, que nada tendría que ver con la fábula de Esopo, aunque formalmente pueda proceder de ella. Son las variantes las que llevan al cambio drástico de significado. Un monje codicioso con un gran saco (quizá de monedas) a cuestas sería como un mono, un ser que se identifica con el Diablo y con diferentes pecados: en este caso, la codicia o deseo vehemente de poseer riquezas. Y el caballo sería como la Bestia del Apocalipsis (derivado de las miniaturas del Beato de Liébana), el Diablo, que le llevaría directamente al Infierno en donde le devoraría.



Fig. 130.- Probable avaro y codicioso, acaparador de monedas, en el coro de Celanova.



Fig. 131.- Acuñaador de moneda en la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes (s. XII).



Fig. 132.- Escena de brujería según Maeterlinck (1910: 85), pero, en realidad, de tentación en una misericordia de la iglesia de *Saint-Sauveur, à Bruges* (s. XV).

En Celanova hay otra imagen sorprendente (fig. 130) que puede estar relacionada con el dinero y todo lo que conlleva. Si las formas redondas que tiene delante son monedas, podría tratarse de un acuñador, a la manera de los de Carrión de los Condes (fig. 131), pero como no se le ve acuñando, parece más bien un avaro y un codicioso acaparador (su cara grotesca así lo sugiere), similar a la escena de una misericordia de la iglesia de *Saint-Sauveur, à Bruges* (s. XV), que Maeterlinck (1910: 85) califica de brujería, cuando en realidad no es más que una de tantas escenas de tentación: un demonio tienta a un monje, alimentándole su codicia ante un gran arca de monedas.



BIBLIOGRAFÍA

- AMENGUAL MIRA, Mar (2014): *Los modelos animalísticos de la razón de estado: usos del bestiario en la emblemática política del siglo XVII*. Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <https://eprints.ucm.es/30035/1/TFM_MarAmengual.pdf>
- ARCIPRESTE DE TALAVERA (1498): *El Corbacho*. Sevilla.
- ARENA, Héctor Luis (1966): «Las sillerías de coro del maestro Rodrigo Alemán». *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. 32, pp. 89-123.
- BAIGORRI JALÓN, Jesús (1999-2000): «La vuelta al mundo en ochenta lenguas: El intérprete de Magallanes». *Sendebarr: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, n.º. 10-11. Universidad de Granada
- BALTRUSAITIS, Jurgis (1994): *La Edad Media fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Ensayos, Cátedra, Madrid.
- BERAULT-BERCASTEL y el BARÓN HENRION (1854): *Historia general de la Iglesia desde la predicación de los Apóstoles, hasta el pontificado de Gregorio XVI*. Los 9 primeros volúmenes son de Berault-Bercastel y los cuatro últimos (desde 1719 hasta 1843) del Barón Henrion. Traducido al español por Epifanio Díaz Iglesias Castañeda. 2ª ed., t. VII, Imprenta de Ancos, Madrid.
- BERNIS, Carmen (1979): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos (II): los hombres*. Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid.
- CASTRO, Teresa de (2001): «El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H.ª Medieval*.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2002): «El pecado en la capilla de San Andrés de la catedral de Tui». *Quintana*, n.º 1.
- Crónica del rey Enrico otavo de Ingalaterra, escrita por un autor coetáneo ...* Madrid, Librería de los Bibliófilos Alfonso Durán, 1874.

Fig. 133.- La Muerte protagonista, como consecuencia del brutal cambio de mentalidades que supuso la Peste Negra (1347-s. XVIII), sorprendiendo a todos y a cada uno de los tipos sociales de la época. Estos son algunos ejemplos del libro, *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum*. BNE.

- COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Luis Sanchez, impresor del Rey N. S., Madrid.
- ENCINA, Juan de la (1496): *Cancionero de Juan de la Encina*, 1ª ed. (Salamanca). Edición facsímil de la Real Academia Española, Madrid, 1928. Disponible en línea: <<http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=1472>>
- ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo (2014): *Iconografía de las tres iglesias góticas de Betanzos: San Francisco, Santa María do Azougue y Santiago*. Briga Edicións y Xunta de Galicia, Betanzos.
- (2017): «A Historia de Betsabé da Porta Francixena ou a recuperación dun ciclo escultórico da catedral de Santiago». *Anuario Brigantino*, nº 40.
- (2018): «Imaxes medievais do mes de Xullo en León, Beleña de Sorbe e Galicia». *Rudesindus*, nº 11.
- (2018b): «Iconografía de los bufones en la Galicia bajomedieval y tardogótica». *Anuario Brigantino*, nº 41.
- (2019): «Iconografía de la plañidera en el mundo antiguo y medieval de Galicia y norte de Portugal». *Rudesindus* 2019, nº 12.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín (1964): *Expediciones al Maluco. Viaje de Magallanes y Elcano*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas.
- F. V. y M. B. (1841): *Colección de Refranes y locuciones familiares de la lengua castellana con su correspondencia latina*. Librería de Juan Oliveres, Barcelona. F. V. y M. B.
- GÁNDARA FEIJÓO, Javier (2013-2014): «Iconografía musical no mosteiro de San Salvador de Celanova». *Revista do Conservatorio de Música de Ourense*, nº 3-4.
- GÓMEZ-CHACÓN, Diana Lucía (2014): «El Roman de Renard». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, nº 12, pp. 43-62.
- HARO CORTÉS, Marta y otros (2007): *Calila e Dimna exemplario contra los engaños y peligros del mundo: estudios y edición*, dirigido por Marta Haro Cortés. Universitat de València.
- Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum* (latín y francés) (1496). Paris: Philippe Pigouchet, impresor, Simon Vostre, editor.
- LACARRA, Mª Jesús (2005): «El Exemplario contra los engaños y peligros del mundo y sus posibles modelos». *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, v. II. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana «Symposia Philologica», 11, Alacant.
- MAETERLINCK, Louis (1910): *Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne; les miséricordes de stalles (art et folklore)*. Jean Schemit Libraire, Paris.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1999): *Bestiario medieval*. Ediciones Siruela. Madrid.
- MANSO PORTO, Carmen (2004): «Escudo de los Reyes Católicos». En: MANSO PORTO, Carmen y SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (dirs.), *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia*. Real Academia de la Historia, Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1964): *Silleras de coro*. Cuadernos de Arte Gallego, 26. Ediciones Castrelos, Vigo.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española: las silleras de coro*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.
- (1976): «Temas profanos en la Sillería del Coro de la Catedral de Sevilla». *Boletín de Bellas Artes*, ISSN 0210-6531, Nº 4, págs. 151-180.
- (1989): «La Batalla de los Gigantes de Pollaiolo en la sillería del coro de Ciudad Rodrigo». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, ISSN 0210-9573, Tomo 55, págs. 369-372.
- MENDO, Andrés (1662): *Príncipe perfecto y ministros ajustados: documentos políticos y morales en emblemas*. Lyon: Horacio Boissat y George Remeus, 1662. [Reproducción digitalizada del ejemplar conservado en la Universidad Complutense: BH DER 4778].
- PECES RATA, Felipe-Gil (1986): «El tocado masculino en el retablo de San Marcos y Santa Catalina de la Catedral de Sigüenza». *Anales Seguntinos*, nº 3.
- ROMERO, Valerio Francisco y otros (1804): *Refranes o proverbios en castellano, Que contiene el Epicedio de Valerio Francisco Romero en la muerte del Comendador Hernan Nuñez: las quatro Cartas de Blasco de Garay, Racionero de la Santa Iglesia de Toledo: las coplas contra el Amor; de Rodrigo Cota: los*

- que recogió Lorenzo Palmireno en su estudioso Cortesano; y los que trae Juan de Malara en su edicion de Sevilla divididos en clases. Añadidos a esta última. Imprenta de don Mateo Repullés, Madrid, t. IV.
- ROCA BAREA, María Elvira (2016): *Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*. Ediciones Siruela.
- (2019): *Fracasología: España y sus élites: de los afrancesados a nuestros días*. Espasa, Madrid.
- ROSENDE VALDÉS, Andrés A. (1984-85): «Las representaciones de los vicios en las sillerías de coro gallegas del Renacimiento». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXXV, 100.
- (1986a): «Sobre la iconografía marginal de las sillerías de coro: Celanova, Mondoñedo y Xunqueira de Ambía». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXXVI, 101.
- (1986b): «Los refranes en las sillerías de coro de Celanova y Mondoñedo». *Boletín Auriense*, Año XIV-XV, Tomo XIV-XV.
- (1989): «La sátira religiosa en las sillerías de Celanova y Mondoñedo». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXXVIII, 103.
- SASTRE VÁZQUEZ, Carlos (2003): «Os sete tímpanos galegos coa loita de Sansón e o león: a propósito da posible recuperación dunha peza do noso patrimonio». *Anuario Brigantino*, nº 26.
- SEBASTIÁN, Santiago (1995): *Emblemática e Historia del Arte*. Cátedra, Madrid.
- TALAVERA, Hernando de (1477): *Tractado prouehoso que demuestra como en el vestir e calgar comunmente se cometen muchos pecados, y aun tambien en el comer y beuer, hecho y compilado por el licenciado Fray Hernando de Talauera, Indigno prior [entonces] del monesterio de Sancta María de Prado, que es extramuros de la villa de Valladolid, [y después primero arzobispo de la Santa Yglesia de Granada, y confessor de la muy catholica reyna de España Doña Ysabel, primera deste nonbre], /en el año del nascimiento de nuestro saluador Ihesuchristo de mili e quatroçientos y setenta y siete años, incitado y despertado a ello por la disciplina y açote de la grand sterilidad con que Nuestro Señor castigó sus pueblos este dicho año, especialmente a toda la Tierra de Campos/.*
- Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos. Con el Enchiridion de Epicteto, &c. Obra propria para enseñanza de Reyes y Príncipes. [Segunda obra, con portada propia:] Enchiridion de Epicteto gentil, con ensayos de Christiano. En Brusselas, Por Francisco Foppens, Impressor y Mercader de Libros. MDCLXIX (1569).*
- VEGAS SOBRINO, Laura (2013): «Indumentaria masculina en la corte de Castilla a mediados del siglo XV: prendas de ir desnudo en la Cámara Real de Juan II el último año de su reinado». *Anales de Historia del Arte*, vol. 23.
- YZQUIERDO PERRÍN (2008-2009): «Sillerías de coro gótico-mudéjares: de santa Clara de Toro a santa clara de Palencia». *Abrente*, 40-41.

Webs

<http://esculturacastellana.blogspot.com>
 <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=bdh0000012970>>
 <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047573&page=1>>
 <https://books.google.es/books?redir_esc=y&hl=es&id=qitRIkmyMt8C&q=cuerda#v=snippet&q=cuerda&f=false>
 <<https://www.nexos.com.mx/?p=36908>>
 <<http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=1472>>
 <<https://archive.org/details/legenesatirique00maetuoft/page/n17/mode/2up>>

AGRADECIMIENTO

Segundo L. Pérez López, Cesáreo Iglesias Grande, Miguel Ángel González García, Carmen Manso Porto, Ramón Yzquierdo Perrín, Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, Felipe Erias Morandeira, Xulio Rodríguez, Daniel Manso, Paula Conde, Javier Gándara, Estefanía Frago...