

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

ALFREDO ERÍAS 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).

### «Cabeza de moro»

Esta imagen de Celanova (fig. 134) es sin duda una muy elaborada «cabeza de moro» (busto, mejor) que vemos desde el s. XIII en distintas banderas y armas heráldicas europeas: Córcega, Cerdeña, Aragón, el Palazzo Pucci de Florencia, la ciudad de Coburgo en la actual Alemania, etc. (figs. 135-138) Y es quizás el hecho de que estas cabezas aparezcan en el escudo de Aragón lo que produce el contacto con Carlos V, también rey de Aragón. Y eso hace coherente que esta imagen la veamos en la sillería de Celanova, donde también se representa al rey y emperador Carlos y a la reina y emperatriz Isabel. La «cabeza de moro» responde a las guerras seculares entre cristianos y musulmanes donde, en clave propagandística, éstos se muestran derrotados, muertos o esclavizados (como esclavo o sirviente bufonesco lo vemos aquí, con cascabeles en las orejas).



Fig. 134.- «Cabeza de moro» en la sillería del coro tardogótico de Celanova con cascabeles de esclavo en las orejas.

\* **Alfredo Erias Martínez** es doctor en Historia del Arte y licenciado en Geografía e Historia por la Univ. de Santiago de Compostela. Hasta el 30-09-2021 fue 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.

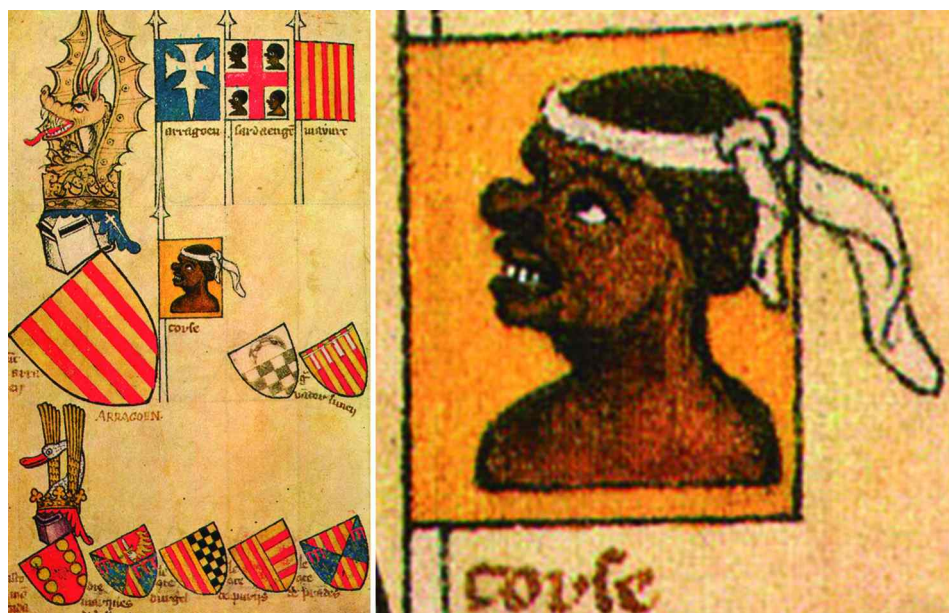


Fig. 135.- Folio 62r del *Armorial de Gelre* en el que podemos ver la bandera de Córcega con la cabeza de un moro. También aparecen cabezas de moro en la bandera de Cerdeña. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Armorial\\_de\\_Gelre#/media/File:Gelre\\_Folio\\_62r.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Armorial_de_Gelre#/media/File:Gelre_Folio_62r.jpg)>

Fig. 136.- Escudo de Aragón, con las cuatro cabezas de moro que ya aparecían en un sello de Pedro III de Aragón de 1281. Grabado de la *Crónica de Aragón* de Fabricio Vagad, incunable impreso en Zaragoza en 1499 por Pablo Hurus. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Cabeza\\_de\\_moro](https://es.wikipedia.org/wiki/Cabeza_de_moro)>

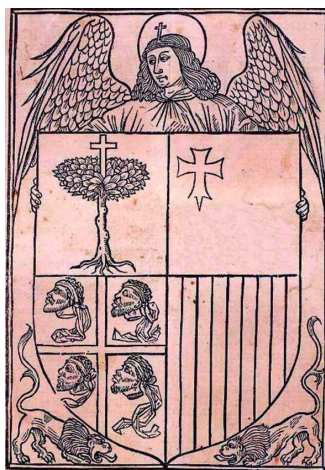


Fig. 137.- Labra heráldica polícroma, de las armas de los Pucci, en el Palazzo Pucci, de Florencia (diseñado y construido por Bartolomeo Ammannati entre 1528 y 1534). La evolución de la cinta, una vez atada detrás de la cabeza, es muy similar a la de nuestro hombre de Celanova y responden ambas a un claro concepto renacentista. El pelo corto también es similar y sólo faltan adornos en la cabeza y vestimenta para ser lo mismo.



Fig. 138.- Escudo de la ciudad alemana de Coburgo con cabeza de moro. <<https://www.tumblr.com/search/moorish%20coat%20of%20arms>>





Fig. 139.- Mago, prestidigitador, malabarista o trilero, y también (en el s. XII), «trasechador» o «juglar traictador» (Mateo, 1979: 330) en el coro de Celanova.

### **Mago, prestidigitador, malabarista o trilero**

Un cubilete en la mano izquierda, un cuchillo en la mesa, y la mano derecha sobre una especie de bolsita multifuncional que tapa algo (fig. 139), nos habla del oficio de mago, prestidigitador, malabarista o trilero. Es bastante similar a la imagen del Mago o carta primera del Tarot Visconti Sforza de 1454 (fig. 140) y del Tarot de Marsella (fig. 141). Por su parte, el cuadro de Hieronymus Bosch y su taller (ca. 1502) titulado, «El prestidigitador», nos muestra a un trilero (con todos los elementos del oficio) jugando al juego callejero del trile, de apuestas fraudulentas, que consiste en adivinar en qué lugar de tres posibles se encuentra una pieza manipulada (fig. 142). Y, obviamente, las imágenes de este tipo de personajes

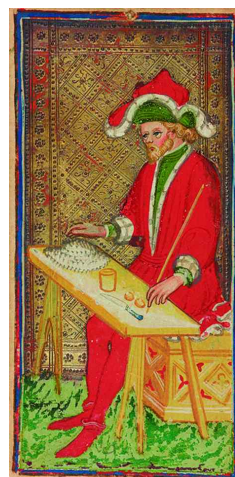


Fig. 140.- El Mago, carta primera del Tarot Visconti Sforza de 1454  
(Biblioteca Morgan de Nueva York).

<http://tarotwheel.net/history/the%20individual%20trump%20cards/el%20bagatella.html>



Fig. 141.- LE BATELEUR, el Mago del Tarot de Marsella en la versión (1701-1715) de Jane Dodal. <[https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_Mago\\_\(Tarot\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Mago_(Tarot))>

falsarios, que se nos aparecen como seres superiores, haciéndonos ver lo imposible donde solo hay una serie de trucos, entran dentro de la crítica social. Podrían ser incluso utilizados como metáforas del mundo eclesiástico al que se satiriza sin piedad por estas fechas. Y aunque dudo mucho que en nuestro coro se emplee con alguno de estos sentidos, es bueno saber que en la Cabalística es el planeta Mercurio y la letra hebrea Aleph; en los Elementos, el planeta Mercurio, el Invierno, el Aire y el signo de Aries; en la Numerología, el número 1, la primera fuerza primordial; y en el Tarot es una carta muy positiva que indica energía, salud y fuerza de voluntad.

Para Jung, el Mago se correspondería con el arquetipo del viejo sabio que conecta con el hechicero primitivo: «Es el iluminador, el preceptor y maestro, un psicopompo (conductor de almas)». Es decir (interpreto), una especie de sacerdote ancestral, un mediador con el Más Allá, un hacedor de prodigios. Y es por esta vía por donde se podría considerar a los sacerdotes como una especie de magos (confundidos a veces con los bufones) y a partir de ahí tendríamos en el coro de Celanova esta imagen del Mago como la otra cara de la moneda de los personajes eclesiásticos a los que se satirizaría indirectamente una vez más.

*IDEM IMPETRAVIT A DEO UT MAGUS A DEMONIBUS DISCERPERETUR*, es una inscripción del grabado de Brueghel el Viejo (fig. 143) que nos viene a decir que la magia ha salido de los demonios, que es cosa infernal. Y en esta obra hay dos grupos de personas

de características morales opuestas: 1) abajo, a la derecha, el apóstol Santiago, como peregrino, acompañado de sus fieles, bendice, a manera de protección, a toda una serie de personajes que ejercen oficios demoníacos y que pueden considerarse como tentaciones del camino que el peregrino debe enfrentar y vencer. 2) El grupo negativo, mucho mayor, parece centrarlo un mago trilero rodeado de bufones varios, de acróbatas, de contorsionistas, de prestidigitadores, de malabaristas, de trompeteros apocalípticos, etc., y todos esos seres tienen características grotescas propias de lo infernal, de lo pecaminoso. Es una obra que sin duda nos muestra la consideración negativa de todas esas profesiones tentadoras, frente al hecho positivo de seguir el buen camino, el que nos muestra el apóstol:



Fig. 142.- Hieronymus Bosch y su taller, «El prestidigitador», cuadro pintado entre 1496 y 1520. Uno de sus asistentes roba dinero a un espectador, lo que indica el carácter negativo del oficio. Museo Municipal de Saint-Germain-en-Laye.

<[https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_Prestidigitador#/media/Archivo:Hieronymus\\_Bosch\\_051.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Prestidigitador#/media/Archivo:Hieronymus_Bosch_051.jpg)>

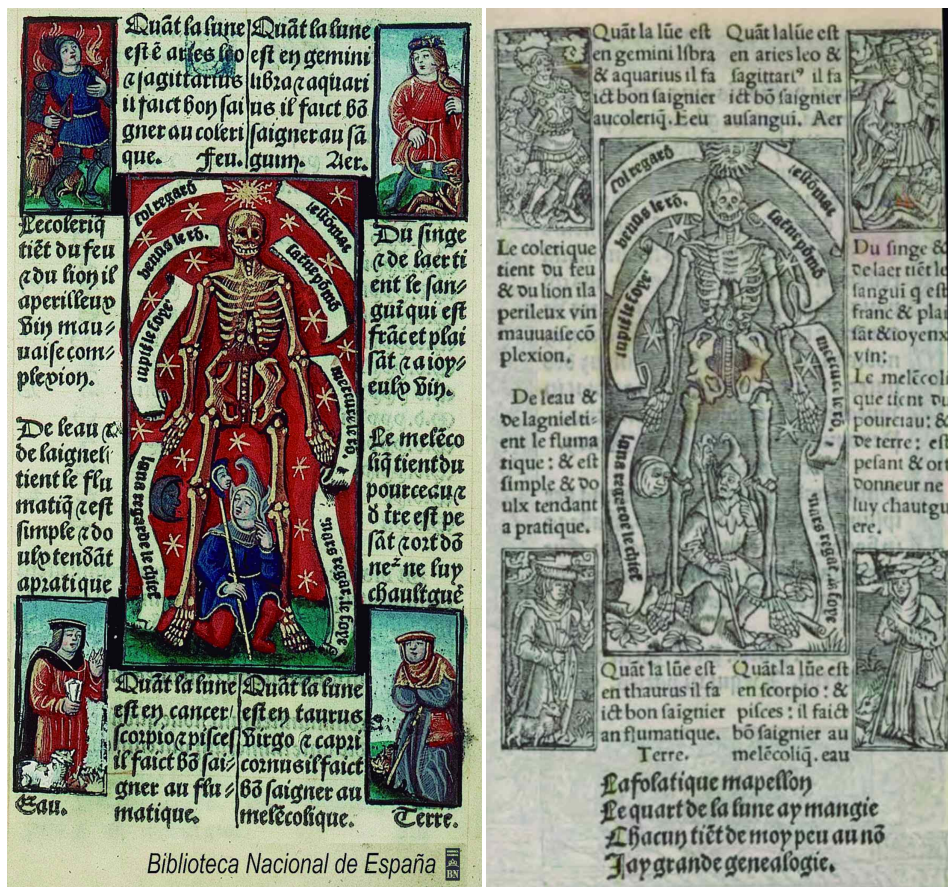




Fig. 143.- Grabado de 1565 cuyo autor es Pieter Bruegel el Viejo (1526/1530–1569). *The Metropolitan Museum of Art* de Nueva York <[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pieter\\_Bruegel\\_\(1565\)\\_Fall\\_of\\_the\\_Magician.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pieter_Bruegel_(1565)_Fall_of_the_Magician.jpg)>

Si bien es poderosa la naturaleza y plétórica de maravillas, el arte de utilizarla es más poderoso que sus facultades naturales, como vemos a menudo. Todo lo que es extraño a la naturaleza y al arte, o no es humano o es fruto de artimañas y engaños. Pues hay quienes, dando vida a falsas apariencias con el rápido movimiento de los miembros o la mutación de la voz o con instrumentos ingeniosos o con la ayuda de la oscuridad o con la complicidad de otro, presentan a los mortales cosas extraordinarias que a pesar de todo no existen. De éstos está lleno el mundo, como bien sabe quien averigüe en este sentido. Los estafadores engañan en realidad con el movimiento veloz de las manos, y las pitonisas, articulando voces diferentes en el vientre, en la garganta y en la boca, hacen que se oigan voces humanas distantes y próximas, según les plazca, como si el espíritu hablase con el hombre, o bien imitan los sonidos de los animales. (*Epistola fratris Rogerii Baconis de secretis operibus artis et naturae et de nullitate magiae* [1618], en Franco Cardini, 1999: 203).

Desde luego, el mago, trilerero, etc. de Celanova es una figura rara en las sillerías españolas, porque Isabel Mateo (1979: 330 y fig. 303) sólo cita uno en una misericordia del coro de la catedral de Sevilla. Está en el suelo entre dos árboles y con un cubilete en la mano izquierda (la mano derecha ha desaparecido) y otro y una bola en el suelo, haciendo el truco del «pasa-pasa», dando a entender que, con solo tocar un cubilete con un palillo, pasa la bola de un cubilete a otro (Covarrubias, *Tesoro*...). La consideración social y literaria de estos personajes es muy negativa en los refranes del s. XVI: «Juego de manos, juego de villanos»; «Juegos de manos ni a los piojos son gratos»... (Mateo: 1979: 331).



Figs. 144-145.- Bufón debajo del esqueleto humano en dos incunables de la misma obra: *Hore Beate Marie Virginis secundum usum Romanum*, ca1526-1527, BNE.

## Los bufones (a partir de Erias, 2018b)

Según el *Diccionario de la RAE*, bufón derivaría del italiano *buffone*, y éste de *buffo*: ‘personaje cómico encargado de divertir a reyes y cortesanos con chocarrerías y gestos’. O, simplemente, ‘truhan que se ocupa en hacer reír’.

... *buffo*, término de la baja latinidad con que se designaba á los que aparecían en el teatro con las mejillas infladas para recibir bofetones á fin de que el golpe fuera más ruidoso e hiciera reír de mejor gana á los espectadores (Ménage, según Saumaise, recogido por Gazeau, 1885: 11).

## La risa contra los malos espíritus

Desde lo más profundo del mundo antiguo, hacer reír no sólo era algo divertido, sino que además cumplía una función religiosa de primera magnitud, puesto que al reír se espantaban los malos espíritus y muy especialmente el temido mal de ojo (creencia que aún llega hasta nosotros), proporcionando las condiciones para todo lo bueno,





Fig. 146.- El dios Bes del antiguo Egipto en una imagen de época ptolemaica  
<<https://www.alexanderandantart.com/1210.php>>



Fig. 147.- El dios Min del antiguo Egipto en el templo de Karnak. <<https://commons.wikimedia.org/>>



Fig. 148.- El dios griego Pan enseña a Dafnis a tocar la siringa (ca. 100 a.C., Pompeya). <<https://commons.wikimedia.org/>>

especialmente para el amor, el sexo y la reproducción.

El dios egipcio, enano, barbudo y grotesco, Bes («Señor de Punt» o «Señor de Nubia») (fig. 146) es el protector del hogar, del matrimonio, de las mujeres embarazadas, de las gestaciones, de los partos y de los niños... Se asocia al amor y al placer sexual. Por su aspecto amenazador y por echar la lengua, protegía de las picaduras de reptiles e insectos y protegía también el sueño de las personas del ataque de los espíritus o genios malignos: por eso lo vemos en los reposacabezas de las camas o incluso de los sarcófagos. Esto explica que fuese uno de los dioses más representados, ya sea en estatuas o, sobre todo, en infinidad de amuletos, que se encuentran en todo Egipto y el Mediterráneo: también en la Península Ibérica.

Suele aparecer desnudo o cubierto con piel de león; en ocasiones lleva un cinturón de serpientes. Cubre la cabeza con largas y altas



Fig. 149.- El dios grecorromano Príapo, representado en una gema. Dibujo de J. Whatman, 1794. <<https://commons.wikimedia.org/>>



Fig.150.- Actores y máscaras del teatro grecolatino, antecedentes directos de las imágenes del bufón medieval. Grabados de Francesco De Ficoroni (1664-1747).



plumas desde la dinastía XVIII (fig. 146). A veces se acompaña de instrumentos musicales como el arpa y el tambor, pero también puede llevar un cuchillo en una mano para atacar a todo lo que amenace a la familia; y, en este sentido, sujeta en ocasiones el símbolo de protección «sa» (Castel, 2001: 100). En su forma animal puede ser un mono o un león, con los que se confunde, o que a veces le acompañan.

Bes es entonces el dios bufón, el dios grotesco que hace reír y, al mismo tiempo, el genio repulsivo que espanta, dando miedo, a los malos espíritus. Y el hecho de que tenga carácter fálico lo asemeja a otros dioses como, por ejemplo, al también egipcio Min (fig. 147), el del falo erecto, dios lunar de la fertilidad, de la vegetación y de la lluvia, protector de comerciantes y mineros, asociado por los griegos a Pan (fig. 148), y al romano Fauno. En una línea similar, nos encontramos en el mundo grecolatino con los dioses Príapo (fig. 149) y Fascinus, de exagerados miembros viriles, como símbolos de fertilidad, y cuyos amuletos (generalmente de bronce) contra el mal de ojo, encontramos en todo el Imperio Romano. El díscolo enano Marcolfo (fig. 151), con desproporcionado miembro viril y que representa al mes de febrero en algunos calendarios medievales, quizás sea un reflejo de estos dioses y un nexo con los bufones (figs. 144,145).

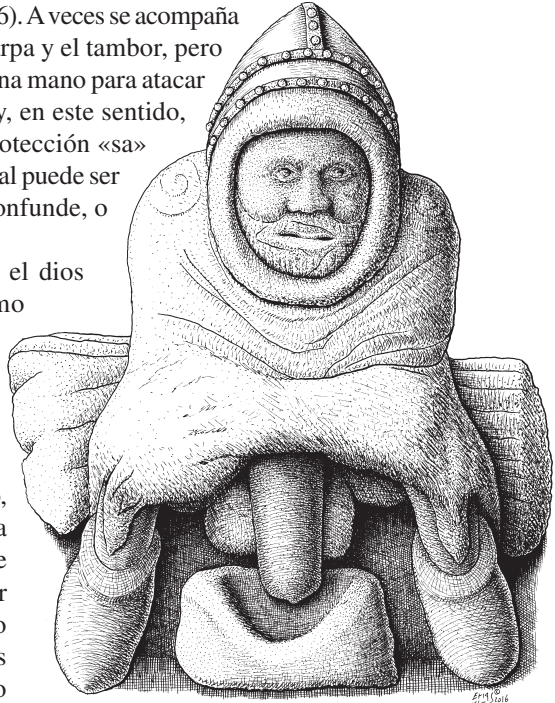


Fig. 151.- El enano de humor cambiante, Marcolfo, exhibe sus enormes genitales en acto provocativo (Castiñeiras, 1994: 120). Es el mes de febrero en el calendario románico (s. XII) de la iglesia de San Miguel de Beleña de Sorbe, Guadalajara (dibujo: Alfredo Erias). Semeja un eslabón entre los antiguos dioses fálicos y los bufones.

Podría pensarse, en consecuencia, que el oficio de bufón, con sus múltiples facetas, tuvo, al menos en parte, un origen religioso, pasando luego al teatro en el mundo antiguo (fig. 150) y parece evidente que hay que buscarlo en este tipo de dioses propiciadores de la risa, de la fecundidad, de la vida familiar; dioses que además estaban especializados en espantar todo lo malo, en lo cual la risa (o el miedo, llegado el caso) cumplía una función esencial. Cabe sospechar entonces que los bufones, que evolucionarán hacia nuestros payasos, arlequines, ventrílocuos y demás, ejercen un oficio que tiene una serie de rituales que enraízan, de alguna forma, con religiones de un pasado remoto. El bufón sería, por tanto, una especie de sacerdote o acólito de religiones perdidas que mantienen los secretos y los ritos básicos de la risa propiciadora de múltiples bondades: un loable y resistente objetivo, frecuentemente condenado por religiones y moralistas varios, que hizo que este tipo de personajes, más o menos metamorfoseados, llegasen hasta nuestros días.

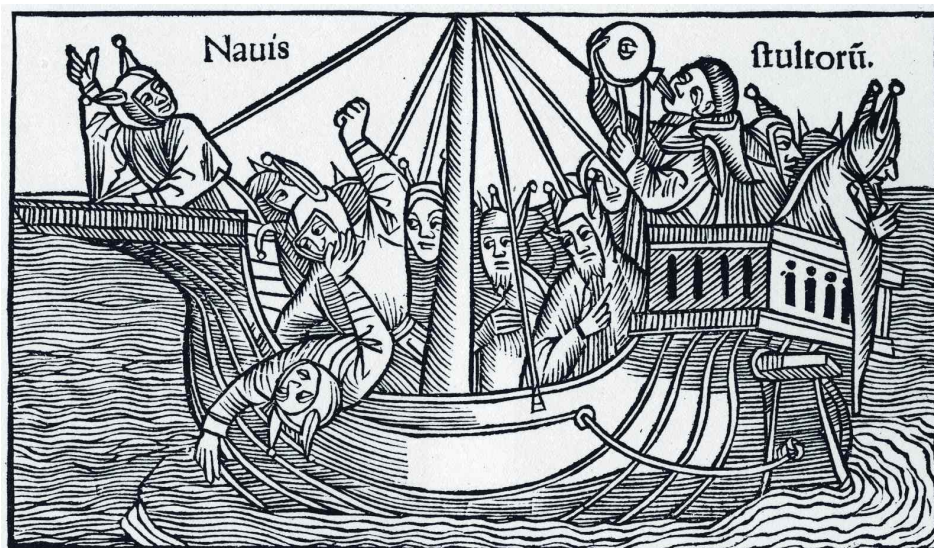


Fig. 152.- Imagen del 28-06-1498 de *La Stultifera Navis*, o *Nave de los Necios*, obra satírica y moralista escrita por Sebastian Brant. <<https://commons.wikimedia.org/>> Las bufonescas orejas de burro fueron y serán símbolo de la ignorancia («*Ignorantis digna laurus*» de Hernando de Soto, 1599).

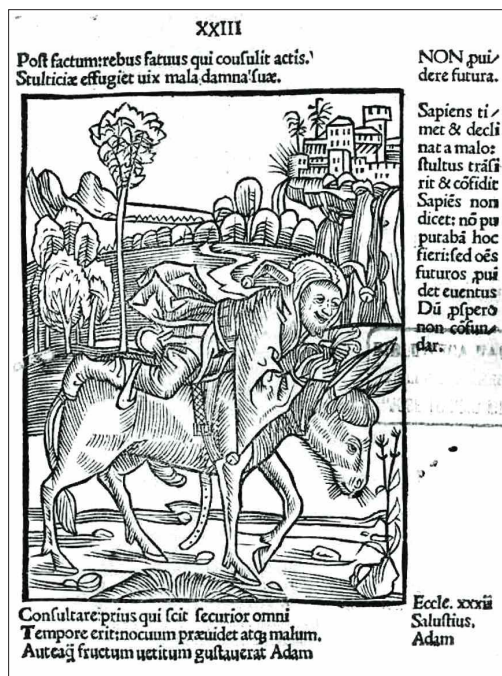


Fig. 153.- Bufón cabalgando un asno. «Quien no cincha antes de cabalgar y no toma precauciones a tiempo, recibe burlas si cae por un lado». *La Stultifera Navis*, de Sebastian Brant de 1498.

### Tontos y locos

Hay constancia arqueológica y literaria de bufones o similares en todas las grandes civilizaciones del mundo antiguo. Su imagen en Roma, con su careta teatral (fig. 150), nos recuerda un poco al dios Bes. Y el hecho de que, a lo largo del tiempo, una de sus características sea algún tipo de tara, mutilación o deformidad física o psíquica, real o aparente, nos puede indicar que la vieja huella del dios bufón enano propende a perpetuarse.

Convendrá decir que los bufones se hacen muy presentes en la Baja Edad Media y en el Renacimiento y que su imagen como seres enanos y/o contrahechos al lado de reyes y grandes señores, a los que podían decir lo que nadie se atrevería (fig. 154), acaba en España con la llegada de los Borbones a principios del s. XVIII. Velázquez, por lo tanto, retrató no sólo a los bufones de la corte de los Austrias, sino, al mismo



tiempo, a los últimos bufones a la manera antigua. Pero el bufón no desapareció del todo, puesto que evolucionó en otros tipos como el polimórfico Arlequín de la *Commedia dell'Arte*, aparecida ya en Italia en el siglo XVI, compañero del astuto Brighella y la pícara Colombina. Recordemos que la imagen de Arlequín llega hasta el s. XX, donde es pintado por los pintores más famosos. Y los payasos siguen con nosotros. Los circos aún perviven y las veraniegas ferias medievales, como la de Betanzos, actualizan todos estos personajes bufonescos.

Los bufones antiguos y medievales podían ser hombres, mujeres y niños. Si eran enanos, deformes o decididamente grotescos, mucho mejor, puesto que la desgracia del otro produce risa con facilidad. Y podían ser o parecer listos, pero también tontos o locos, lo que les situaba fuera de las normas sociales y, desde esa posición, se permitían decir lo que de otro modo sería imposible. Por eso los había que ocupaban lugares de privilegio junto a reyes y grandes señores. Naturalmente, dependiendo de sus habilidades, podían ser también músicos, danzantes, acróbatas, malabaristas, mimos y, en cualquier caso, actores en diversas representaciones histriónicas o burlescas.

En la antigüedad había bufones domésticos, bufones de mesa, bufones parásitos que sólo se dedicaban a comer y beber, *aretálogos* que eran pretendidos filósofos que sustituían a los bufones y pronunciaban una sarta de tonterías... Estaban tan presentes que, según Dionisio de Halicarnaso, se les veía en los funerales detrás de las plañideras y los *tibicines* o flautistas (Dion. lib. VII, cap. LXXII). Y quedan los nombres de alguno de estos bufones antiguos, siendo Esopo el más famoso. Una característica de los bufones de todos los tiempos fue su proclividad a la bebida. Y en cuanto a los colores de sus trajes, los buscaban dentro de los más despreciados por la sociedad (figs. 154, 156, 157, 208):

El traje era abigarrado de amarillo y verde, colores que no tuvieron nunca, especialmente en la Edad Media, mucha estimación. Verde era el gorro con que se llevaba a la picota al mercader quebrado; verde también el casquete del forzado ó presidiario. El amarillo fué indicio ó señal de felonía, de deshonor, de baja ó desprecio... El verdugo marcaba de infamia la cara de un criminal de lesa majestad, pintorreándola de color amarillo. Era también el color de los lacayos, y más particularmente de la gente empleada en las ejecuciones de justicia. Habiendo decretado el Concilio de Arles, en 1254, que los judíos llevaran sobre el estómago una señal redonda que los distinguiera de los cristianos, resolvió San Luís, que esta señal fuera amarilla (Gazeau, 1885: 51-53).

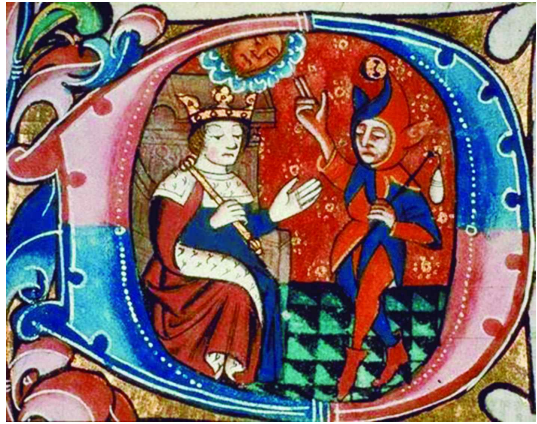


Fig. 154.- El bufón dice al rey David, siguiendo el Salmo 53: "El necio ha dicho en su corazón que no hay Dios". David responde: "Dios miró desde el cielo". Miniatura del s. XV. El bufón no sólo divertía, sino también criticaba e incluso aconsejaba a los reyes. *The Ranworth Antiphoner*. <[https://www.broadsideparishes.org.uk/bspicons/antiphoner/david\\_fool.htm](https://www.broadsideparishes.org.uk/bspicons/antiphoner/david_fool.htm)>

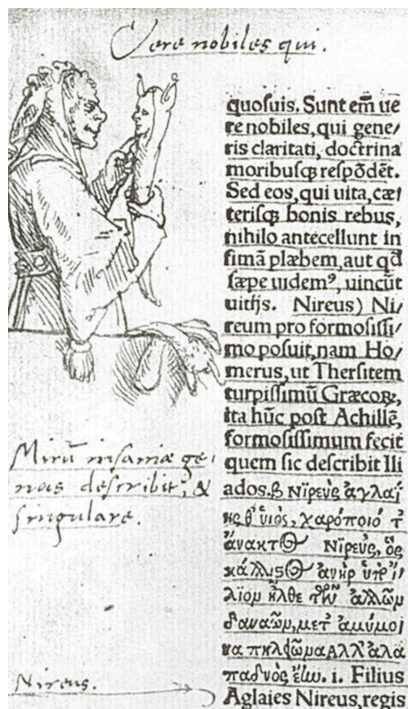


Fig. 155.- Dibujo marginal de Hans Holbein el Joven en una hoja del *Elogio de la locura*, de Erasmo, edición de 1515. <https://commons.wikimedia.org/>.



Fig. 156.- Bufón de 1519-20, contemporáneo de los bufones de Celanova. Yale University Art Gallery. <https://commons.wikimedia.org/>.

En el mundo cristiano, lo grotesco y lo deforme se asimila al pecado y al hecho de estar debajo, como ocurre, entre otros ejemplos, con los enanos que soportan las estatuas de los reyes de la fachada de la catedral de Tui (fig. 158) o con el vencido por la tentación y animalizado a cuatro patas que soporta la estatua del arcángel san Gabriel en la puerta sur de la iglesia de San Francisco de Betanzos (Erias, 2014: 347, 512).

El tarot, cuyo origen data, al menos, del s. XIV, procediendo sus cartas más antiguas del XV, asimila al bufón con el loco. Por otra parte, una obra muy famosa, *La nave de los necios*, o *de los locos* (*Das Narrenschiff* en el original alemán o *Stultifera Navis* en latín), de Sebastian Brant (1458-1521), publicada en Basilea en 1494, identifica en la mayor parte de sus 112 cuadros críticos de los vicios de su tiempo, acompañados de los correspondientes grabados (muchos de Alberto Dürero), la necedad con la imagen del bufón, claramente distinguible por su gorro o capirote con grandes orejas asnales (figs. 152, 153, 164, 190, 191). Esto significa que, si la mejor imagen de un tonto o de un loco era dibujar un bufón, es porque los bufones jugaban habitualmente a parecer tontos o locos. Y no distingue el autor entre los tipos clásicos de necios (*stultus*, *fatuus*, *insipiens* y *demens*): lo que le importa es el viaje de esos personajes al País de los Tontos y sus desventuras, en clave moralizante y acaso crítica con la Iglesia (la nave como nave de un templo).

Jugar literariamente con la necedad o la locura estaba de moda y será Erasmo de Róterdam quien lleve el género a su máxima expresión en su libro *Elogio de la locura*



(1511) o *Elogio de la estulticia*, inspirado a su vez en *De triumpho stultitiae* del italiano Faustino Perisauli. El *Elogio de la locura* (fig. 155), que tuvo un enorme éxito, puede entenderse como el elogio de Tomás Moro y supone un apoyo fundamental a la Reforma protestante. En él, en clave satírica, se multiplican los argumentos en favor de la necesidad.

El cristianismo, como hizo con tantos aspectos del mundo antiguo, tenderá a asimilar a los bufones (y a otros oficios festivos) con agentes de la tentación. El bufón, por tanto, es un ser negativo por ser proclive a la maledicencia y, también, por propiciar, con sus maneras festivas, que la gente se desvíe por territorios lujuriosos. Sin embargo, y aunque parezca muy extraño, la bufonería entró también desde muy temprano en iglesias y conventos a través de la llamada «Fiesta de los locos»:

Según Tilliot, la fiesta de los locos debe de tener origen en las Saturnales que se celebraban en Roma el 16 de las calendas de enero, ó sea el 17 de diciembre, y en las cuales los esclavos llevaban los vestidos de sus amos y se sentaban con ellos a la mesa... Cuando los paganos abrazaron el catolicismo, difícilmente se avinieron á perder el hábito de tales fiestas... Para facilitar la transición de un culto á

otro, hubieron de tolerar los obispos en la nueva Iglesia, fiestas en que los clérigos y los ministros inferiores oficiaban públicamente, como en las antiguas Saturnales, y los esclavos ocupaban el puesto de sus amos... San Agustín, en su sermón *De Tempore*, á principios del siglo V, y el Concilio de Toledo, en 633, condenaron estos oficios sin grandes resultados... La fiesta de los locos se mantuvo pues, y siguió celebrándose aún por espacio de largos siglos. Tenía efecto en ciertos días, sobre todo, de Navidad á Epifanía, y especialmente el día de Año Nuevo, de que se dijo: *fiesta de las calendas*. En las iglesias catedrales se elegía un obispo ó un arzobispo de locos, cuya consagración se solemnizaba con mil bufonadas. Después oficiaban de pontifical los elegidos y daban la bendición pública, con la mitra en la cabeza y el báculo y la cruz en las manos. Y todavía, en las iglesias que dependían inmediatamente de la Santa Sede, se nombraba un papa de locos, como se elegía un abad de locos (*abbas fatuorum* ó *stultorum*) en muchas abadías. Al lado del obispo, del papa y del abad, un clérigo licenciado, con máscara y en traje de mujer ó de teatro, bailaba en el coro, cantaba canciones más que libres, comía morcilla ó salchichón en el mismo altar al lado del celebrante, jugaba á los dados ó la baraja, o echaba en el incensario pedazos de zapatos viejos para producir mal olor. Después de la misa, el clérigo profano, corría y saltaba en la iglesia, se despojaba enteramente de sus vestidos, y luego, arrastrado por calles y plazas en carros

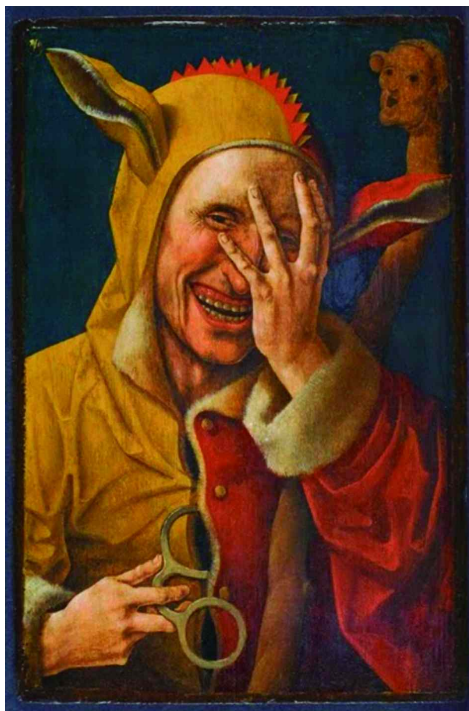


Fig. 157.- Bufón «de risa» de los Países Bajos (posiblemente Jacob Cornelisz van Oostsanen), ca. 1470-1533, contemporáneo de los bufones orejudos de Celanova. Sin duda, grabados y pinturas, además de los modelos reales, sirvieron de base a los tallistas de las sillerías.  
<<https://commons.wikimedia.org/>>.



Fig. 158.- Dos personajes enanos y grotescos soportan las estatuas de los reyes en la fachada de la catedral de Tui (s. XIII). ¿Es el enano Marcolfo modelo para los dos o para uno de estos personajes, quizás el de la derecha, como pensó Moralejo y otros (Castiñeiras, 1994: 120)? Podría ser. Pero también podrían representar bufones contrahechos de la corte, además de lo opuesto a la belleza y rectitud moral de los reyes.

llenos de basura, se complacía en arrojar inmundicias al populacho que lo rodeaba. Con frecuencia los seglares más libertinos se unían al clérigo para representar algunos personajes de locos, vestidos con traje de monje ó de monja... Á las veces, la fiesta de los locos se confundía en algunas partes con la llamada del *Asno*, ó con otros regocijos, que probaban también que el espíritu de bufonería, no siempre era anatemizado por la Iglesia en la Edad Media... La fiesta de los locos era conocida igualmente en los monasterios y conventos de monjas, donde subsistió hasta bien entrado el siglo XVII... Erasmo, en el *Elogio de la locura*, llega á comparar á estos predicadores burlescos con los comediantes y bufones. «Gran Dios! Exclama. Vedlos cómo gesticulan, mudan inoportunamente de voz, cantan, hacen la rueda, se desfiguran en un abrir y cerrar de ojos y atruenan el aire con sus gritos»... (Gazeau, 1885: 32-41)

De todo esto cabe deducir que la imagen del bufón estaba más cerca de las comunidades eclesiásticas de lo que podríamos pensar y, por tanto, no debería sorprendernos que la viésemos representada en una sillería de coro, como la tardogótica de Celanova. Eso sí, se nos aparece en el territorio inferior y, consiguientemente, negativo, el de las llamadas misericordias, bajo el asiento, y las posaderas, de los monjes.





Figs. 159-161.- Bufón danzante del palacio de los Soutomaioir de Tui (Pontevedra), representado en un capitel del arco de ingreso a la capilla absidal del evangelio en la Iglesia conventual de Santo Domingo. Responde al tipo de «bufón señorial». El que haya enfrente, de contrapunto, en la otra esquina del capitel, un sireno ave, con la misma barba corta, significa que nuestro bufón, aparentemente simpático, es en realidad un sireno ave, un ser demoníaco, versión masculina de las sirenas ave de la *Odisea*, creadas para condenar el carácter maledicente de algunas mujeres, que saben todo de todos y además lo dicen, lo cantan (Érias, 2014: 503); esto es, lo cacarean como las aves. Esa y no otra es la razón por la que volvían locos a los marineros. Los bufones, por lo tanto, hemos de verlos, según el filtro dominico de este capitel, como agentes de la tentación.



### *El bufón de Tui*

Hasta no hace mucho, cuando pensaba en imágenes de bufones medievales de Galicia, siempre se me venía a la cabeza uno y sólo uno: el que se encuentra en un capitel del arco de ingreso a la capilla absidal del evangelio en la iglesia de Santo Domingo de Tui. Por el contexto (sepulcros, escudos y demás), estamos delante de un bufón conocido y admirado en el palacio de los Soutomaioir. En este sentido, responde perfectamente a la definición que de bufón da el *Diccionario da RAG*: ‘*personaxe ou actor que, nun pazo, estaba encargado de divertir e facer rir aos reis, nobres e cortesáns*’. Pero nada sabemos de este hombre y de sus andanzas (figs. 159, 161, 165). En lo esencial, su iconografía resulta clásica y aún perdurará algunos siglos, puesto que estamos delante de un enano. Muestra una cabellera relativamente larga, que termina a la altura del mentón. Su barba, en cambio, es corta y remite a la moda de los caballeros gallegos de finales del s. XIV y de todo el s. XV. Pero los dominicos lo demonizan al compararlo con un sireno ave (ver figs. 159-161).



Fig. 162.- Bufón grotesco y danzante del *Luttrell Psalter*, British Library Add MS 42130 (medieval manuscript, 1325-1340), f72v.



Fig. 163.- Bufón. Pieter Jansz Quast, 1638. Rijksmuseum. <<https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/136482--sharon-fraser/theatrical/objecten#/RP-P-1895-A-18919,49>>



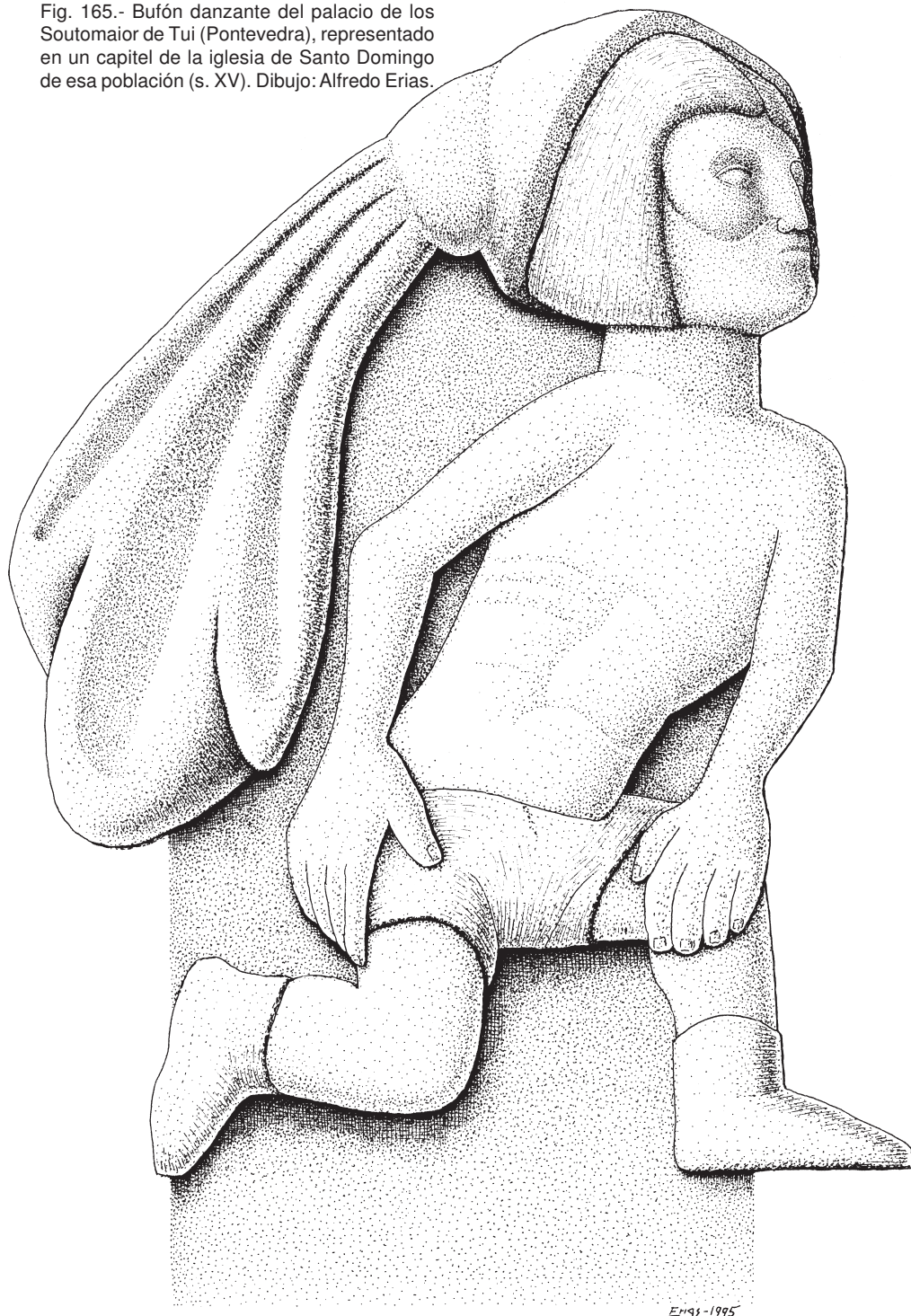
Fig. 164.- El bufón como un deslenguado maledicente. «Quien custodia su lengua y su boca, protege de miedo su alma y su voluntad». *La Stultifera Navis*, o *Nave de los Necios*, de Sebastian Brant (1498).

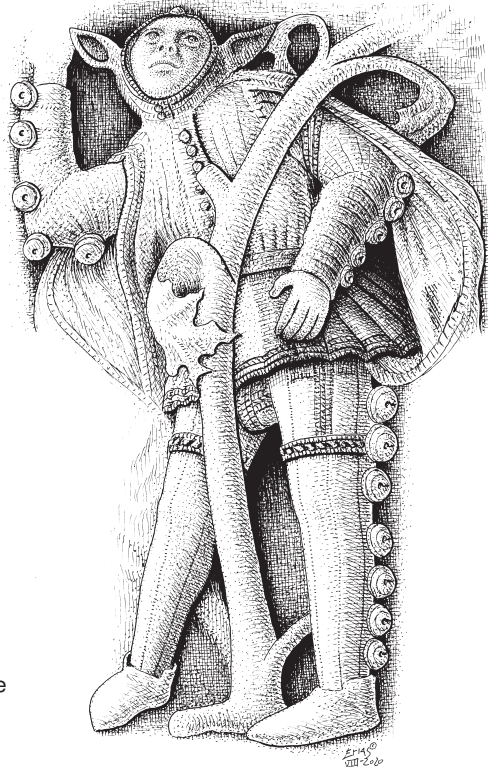
Se nos muestra en la esquina de un capitel danzando semidesnudo (ver también figs. 150, 162 y 163) y con un pantalón corto, calzado sencillo y un gorro espectacular de su oficio, que es lo que más destaca y le caracteriza, al contrastar sus grandes dimensiones con la pequeñez del personaje. Es un gorro que se desarrolla ampliamente hacia atrás, dividiéndose en tres partes. El hecho de estar semidesnudo no es demasiado corriente en las representaciones de bufones bajomedievales, aunque sí lo sería si nos remontamos a imágenes del mundo antiguo. Por lo tanto, esta figura podría datarse en las dos primeras décadas del s. XV, en coherencia con lo manifestado por Carmen Manso Porto (1993-I: 337) al hablar de las obras de la iglesia.

El sireno ave que aparece enfrente, en la otra esquina del capitel (figs. 160, 161), descodifica al bufón, calificándolo de maledicente, que es lo que representa el sireno ave, versión masculina (para reflejar la masculinidad del bufón) de las sirenas ave, que lo saben todo de todos y lo dicen, lo cantan, volviendo locos a todos.

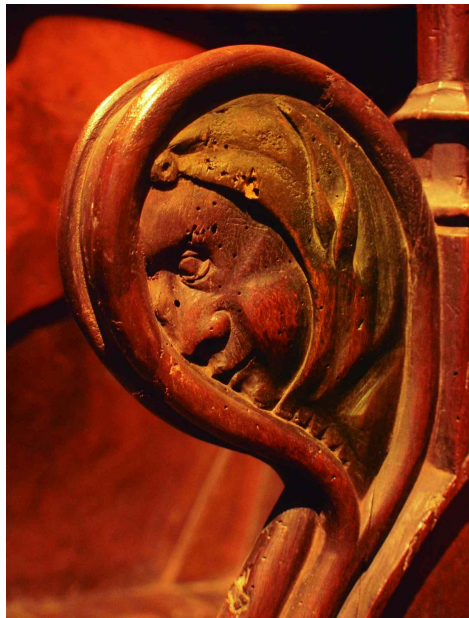
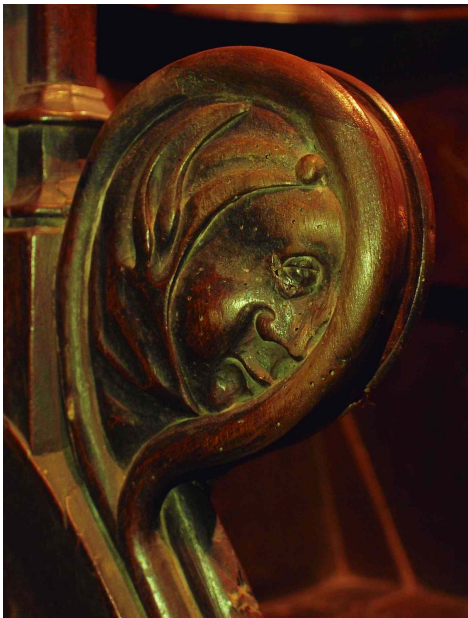


Fig. 165.- Bufón danzante del palacio de los Soutomaioir de Tui (Pontevedra), representado en un capitel de la iglesia de Santo Domingo de esa población (s. XV). Dibujo: Alfredo Erias.





Figs. 166-167.- Cabeza de bufón en un canecillo de la catedral de Ourense y bufón de cuerpo entero en la capilla renacentista del hostel de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela (s. XVI).



Figs. 168-169.- Cabezas de dos bufones en la sillería tardogótica de la catedral de Mondoñedo.  
Fotos: Roberto Reigosa.





Figs. 170-171.- Dos bufones representados en otras tantas misericordias de la sillería tardogótica de Celanova. Su estilo es tan similar al de algunos de los bufones de la sillería de Bourg-en-Bresse (Ain, región de Rhône-Alpes, Francia) que nos permite hablar de que el taller de Celanova está manejando un programa similar, en forma de dibujos o grabados (figs. 172-182).



Figs. 172-182.- Cabezas de bufones en misericordias de la sillería del siglo XVI de la iglesia de Notre-Dame en Bourg-en-Bresse (Ain, región de Rhône-Alpes, Francia), muy parecidas a las que vemos en Celanova. <[https://es.m.wikipedia.org/wiki/Siller%C3%ADa\\_del\\_coro](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Siller%C3%ADa_del_coro)>

En un **canecillo de la catedral de Ourense** vemos la cabeza de otro bufón (166) y en la sillería del coro de la catedral de **Mondoñedo** hay al menos dos cabezas de bufones (figs. 168, 169). Y no podemos olvidarnos del bufón de cuerpo entero de la capilla del **hostal** de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela (fig. 167), con cascabeles en el capirote, en los brazos y en las piernas.

### *Los bufones de Celanova*

Desde luego es la sillería del coro tardogótico de Celanova la que contiene más bufones que ningún otro monumento de Galicia. De dos de ellos (figs. 170, 171), en sendas misericordias, vemos únicamente su cabeza cubierta por capirote del que sobresalen grandes orejas de burro, cuyo antecedente ya aparece en Roma (fig. 150). Son muy similares y los dos sonríen, aunque uno más claramente que el otro. Y el capirote de uno de ellos (fig. 170) se distingue por tener cascabeles en su parte superior central, de delante hacia atrás. Se parecen mucho a las cabezas de bufones de la sillería de la iglesia de Notre-Dame



Fig. 183.- Bufón tonto de la sillería de coro de Celanova, con las típicas orejas de burro y acentuando su supuesta estulticia al meter el dedo índice de su mano izquierda en la boca.

en Bourg-en-Bresse (Ain, región de Rhône-Alpes, Francia). ¿Acaso alguien de ese taller trabaja en Celanova o simplemente se copian modelos establecidos?

Otro bufón, en cambio (fig. 183), en otra misericordia, nos proporciona más detalles, porque se representa de cintura para arriba, siendo probablemente un enano, un contrahecho o ambas cosas a la vez. Está claro que quiere mostrarse como un burro, es decir, como un ignorante o tonto, cuyas ocurrencias, fuera de las normas sociales, harían reír a la gente a carcajada limpia; y para acentuar esa característica, mete el dedo índice de su mano izquierda en la boca, como lo haría un niño o, lo dicho, un tonto. Dos bufones más, esta vez de cuerpo entero, los vemos en sendas repisas. Son bufones contorsionistas (figs. 184, 185).

Caso singular es el de dos cabezas jóvenes, similares y unidas, mirando en direcciones opuestas (figs. 186 a-b y 187a-b), que podrían corresponder a un bufón que tiene una máscara con su cara mirando hacia atrás, siguiendo alguno de los múltiples tipos de máscaras del teatro grecolatino (fig. 150), pero también puede ser otra cosa: figuras de Jano bifronte con dos caras iguales, jóvenes e imberbes, las vemos en Betanzos en un calendario cósmico de San Francisco (hay otra versión similar en un capitel de Santo Domingo de Pontevedra), en la clave de bóveda del ábside de Santa María do Azougue y





Figs. 184-185.- Dos bufones contorsionistas en sendas repisas de la sillería del coro tardogótico de Celanova.

en un canecillo de la iglesia de Santiago (todos de finales del s. XIV o principios del XV -Erias, 2014-). La fig. 187a (del *Luttrell Psalter*, 1325-1340) nos muestra lo que parece una sátira del Jano bifronte sabio, convirtiéndolo, con ese tocado caprichoso, en una especie de bufón bifronte. Sin embargo, esa imagen, pero a la manera clásica, ausente de sátira, regresa a la escena en el emblema XVIII de Alciato. Y es lógico que signifique «Prudentes», puesto que la prudencia es propia de los ancianos y de los sabios, que en el mundo grecolatino se representan como viejos barbados. Rosende (1985: 9) cree que hay una conexión entre este emblema y las dos caras de Celanova, pero de haberla (que es dudoso, entre otras cosas, por la cronología de la obra de Alciato en España) el resultado sería el opuesto en clave satírica: si las dos caras de ancianos significan la sabia «Prudencia», las dos de los jóvenes significarán la ignorante Imprudencia. No deja de ser una opción lógica para las caras de Celanova. Y la otra es volver al Jano bifronte joven como imagen de la regeneración de la vida en Primavera y todo lo que ello conlleva en clave lujuriosa.

La gaita o cornamusa, uno de los instrumentos musicales más antiguos y difundidos, también aparece en Celanova. Surgió en Asia, considerándose que ya fue utilizada por los pueblos babilonios, hebreos, fenicios, romanos y celtas. Y debió de ser el Imperio Romano el que la difundió por Europa, si bien sus representaciones más abundantes las vemos en la Baja Edad Media. Se alude a ella en la historia de Grecia y el historiador romano Suetonio en el s. I parece hablar de ese instrumento al decir que Nerón tocaba el *utricularius* (o *tibia utricularis*). En Celanova vemos dos gaiteros (figs. 188, 189), en otras tantas misericordias, que han de leerse de manera cruzada, porque uno descodifica al otro. En



Figs. 186 a-b y 187a-b.- A la izquierda, la cara anciana de Jano y el Jano bifronte joven en el calendario cósmico de San Francisco de Betanzos (fines del s. XIV, Erias, 2014). Le sigue la cabeza bicéfala con dos caras jóvenes muy similares en una misericordia del coro tardogótico de Celanova. A continuación, detalle de cabeza bicéfala con dos caras barbadas similares del *Luttrell Psalter*, (British Library Add MS 42130, medieval manuscript, 1325-1340, f206v). Y emblema XVIII, «Prudentes» (con otra cabeza bicéfala de dos caras barbadas similares), del libro *Emblemata*, de Alciato, en edición de 1676, sucesora de su edición príncipe, *Trattati degli Emblemi*, de 1522-1531; la primera edición española es de 1549.

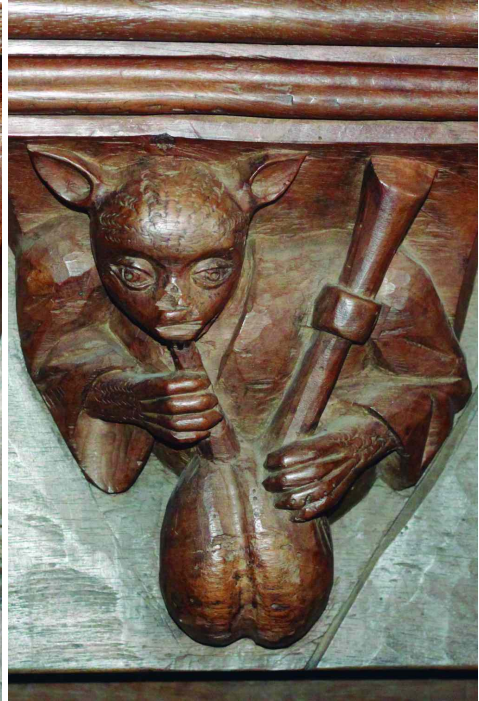


primer lugar, un gaitero con capirote orejudo, lo que nos dice que estamos delante de un gaitero bufón. La cara está erosionada de antiguo y no sabemos si era o no grotesca, aunque no lo parece: de hecho es lógico que no lo sea, porque su aspecto negativo lo explica el otro gaitero. Se trata de un animal, una especie de macho cabrío, cuya gaita tiene un *fol* (fuelle) que imita claramente dos testículos descomunales. Vemos pues la estrecha franja que separa al hombre del animal. La lectura entonces es sencilla: se nos dice que tengamos cuidado con el primer gaitero, aparentemente bueno, porque en realidad es el segundo: un ser de bajas pasiones, un animal (véase la identificación sabio laico / demonio en dos capiteles que se explican el uno al otro en la iglesia de Santiago de Betanzos, Erias, 2014: 502-503, 635, 638).

El animal gaitero aquí hace el mismo papel que el sireno ave en Santo Domingo de Tui: en Tui dice que el bufón es un maledicente y en Mondoñedo que el gaitero es en realidad un animal de bajas pasiones (sexuales, claro).

La gaita o cornamusa se empleaba para el baile en la Edad Media. Jean Wirth (2008) dice que «el único instrumento que parece más o menos indisociable del simbolismo sexual es la cornamusa cuya forma no podría ser más sugestiva. Es por excelencia el instrumento del vagabundo y del mono [en los manuscritos]...». Por tanto, es un instrumento proclive a aparecer en contextos marginales (márgenes de los manuscritos iluminados) y pecaminosos, siendo tocada en ocasiones por animales, con todo lo que ello supone. Isabel Mateo (1979: 90) dice que «el mono tocando instrumentos musicales, sobre todo el laúd y la gaita, se asocia con los placeres amorosos y las intrigas galantes»: y así, por ejemplo, vemos un mono tocando la gaita en una misericordia de la sillería de Belmonte. Por tanto, ser gaitero en este contexto es malo, porque está ligado al descontrol de las bajas pasiones que se derivan de la fiesta: algo que ya vimos en un capitel de la iglesia de Santa María do Azougue en Betanzos (Erias, 2014: 522, fig. 15) y que también





Figs. 188-189.- Bufón gaitero y animal gaitero, cuya gaita semeja testículos enormes, en sendas repisas de la sillería del coro tardogótico de Celanova.

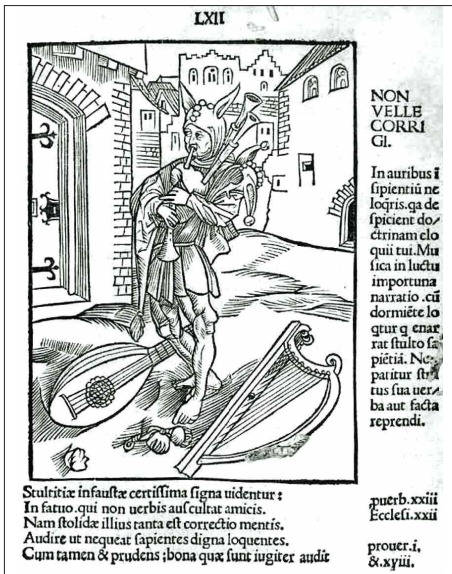


Fig. 190.- Bufón gaitero: «Al que la gaita da alegría y solaz y no presta ninguna atención al harpa y al laúd, tiene su sitio ciertamente en el trineo de los necios». *La Stultifera Navis*, de S. Brant (1498).

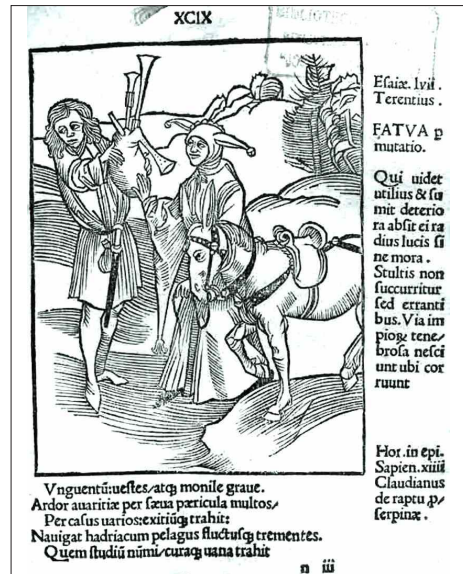


Fig. 191.- Bufón gaitero: «Quien su mula da por una gaita, no disfruta de su trueque, y a menudo tiene que caminar cuando desearía cabalgar». *La Stultifera Navis*, de S. Brant (1498).





Fig. 192.- Crestería de la cajonería de la sacristía de la catedral de Tui, cuyo autor es Domingo Rodríguez de Pazos en 1712, natural de Fornelos, autor también de la sillería de la sala capitular (Iglesias, 2000). En estilo formal barroco, pero siguiendo el espíritu medieval, la fiesta lleva al pecado y para plantearlo, al escultor no se le ocurrió otra cosa que figurar tres músicos tocados de plumas a la manera de los indios americanos (obviamente los indios para él tenían una imagen negativa por aproximarse, debía pensar, a los salvajes y, por ello, a los animales). El del centro es gaitero, pero aparece desnudo, lo cual ya es turbador para un occidental. Y los de los lados están animalizados; uno (acaso un zorro) toca una especie de cuerno de caza (el mundo al revés); y el otro (un mono, quizás) toca un tambor que tiene grabada la estrella pentalfa como signo demoníaco.

Fig.- 193.- La tradición de los animales músicos o de los músicos animalizados por ser pecadores, está muy extendida en la Baja Edad Media. Detalle de una miniatura del s. XIV. "The Lute Player @BIUStGenevieve, Ms. 143, 14th c."





Figs. 194-207.- Entre lo humano y lo animal, pasando por lo grotesco, y derivadas de las caretas del teatro grecolatino, vemos estas caras de las misericordias de la sillería del coro tardogótico de la iglesia de San Salvador de Celanova (Ourense).



Fig. 208.- Crucifixión de San Pedro al que además le hacen burla dos bufones o locos. Catedral de Mondoñedo, escenas de la vida de San Pedro. Se emplaza actualmente en la nave central bajo el órgano y lado del evangelio. Foto: Antonio Herrera Huerta <[http://rinconesdelamarina.blogspot.com/2014/12/pinturas-murales-de-la-catedral-de\\_80.html](http://rinconesdelamarina.blogspot.com/2014/12/pinturas-murales-de-la-catedral-de_80.html)>

veremos en la crestería barroca de la cajonería de la sacristía de la catedral de Tui, de 1712 (Iglesias, 2000), con tres músicos grotescos (figs. 192, 193) en una fiesta que no puede llevar a nada bueno. Y es probable que el bufón gaitero, o el «fou» (loco, tonto, bobo...) gaitero, tenga también relación con los gaiteros que se representan en *La Stultifera Navis*, obra satírica y moralista escrita por Sebastian Brant en 1498 (figs. 190, 191).

Otras caras de la sillería tardogótica de Celanova (figs. 194-207) se mueven entre lo natural, lo grotesco y lo animal y algunas de ellas podrían responder a la imagen del bufón, si bien carecen de símbolos propios del oficio.

Por último, y gracias a una magnífica fotografía de Antonio Herrera Huerta, podemos acercarnos a las pinturas murales de la catedral de Mondoñedo, que nos cuentan la vida de San Pedro (fig. 208). Pues bien, en una de las escenas vemos una imagen de dos bufones burlescos que ejercitan su labor malvada nada menos que ante San Pedro crucificado. Pero lo importante es que nos permiten tener una idea más cercana de los bufones en la Galicia de finales del s. XV, al tiempo que constatamos una vez más la consideración absolutamente negativa que de ellos tenía la Iglesia. Observándolos, es fácil adivinar todo un amplio repertorio de saltos y gestos burlescos, acompañados de las correspondientes ventosidades y otras cosas por el estilo. El de nuestra izquierda, con una pierna desnuda, semeja defecar mientras se tapa la nariz; y el de la derecha está desnudo de cintura para abajo y nos muestra el culo, emisor de las hilarantes ventosidades.





Fig. 209a.- Contorsionista de la sillería tardogótica de Celanova.

### Contorsionista

Ya vimos en esta sillería tardogótica de Celanova bufones contorsionistas, pero lo que mostramos ahora es un contorsionista sin más (fig. 209a). Y, como todo lo que tenga que ver con la fiesta, ha de enmarcarse en el extenso grupo de agentes de la tentación. Ahora bien, su iconografía se rastrea hasta el mundo antiguo.

Esta figura, masculina y femenina, la vemos en todas las altas culturas antiguas (fig. 209b) y no siempre sabemos con certeza si su papel era simplemente festivo o si se enmarcaba en un contexto religioso o, más concretamente, funerario. El románico y el gótico contiene numerosos ejemplos de acróbatas contorsionistas y, a modo de ejemplo, sólo añadido algunas imágenes de Galicia (figs. 210-211a-b).



Fig. 209b.- Contorsionista egipcia. Foto: Museo de Turín.



Fig. 210.- Al ritmo de la música del rabel de un juglar, Salomé se nos aparece de dos maneras: 1) arriba, muestra con su mano izquierda la caja entreabierta donde lleva la cabeza de Juan el Bautista, mientras tiene una castañuela en su mano derecha; y 2) abajo, se contorsiona al tiempo que acompaña la música con sus castañuelas en ambas manos. Tímpano de la puerta sur (s. XII) de la iglesia de San Miguel do Monte (Chantada, Lugo).



Fig. 211a.- Contorsionista de la colegiata de Santa María do Sar (s. XII), situada a orillas del río Sar a su paso por Santiago de Compostela.

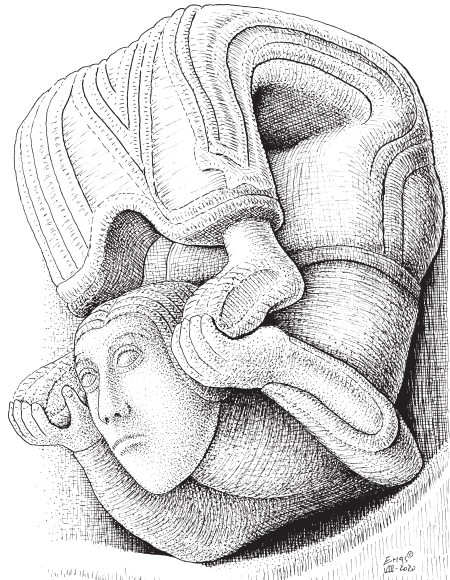


Fig. 211b.- Contorsionista de la iglesia monasterial de San Salvador de Sobrado (Pobra de Trives, Ourense, s. XII).





Fig. 212.- Uno de los emblemas más reconocibles de la Envidia: dos perros (o acaso, un perro y su reflejo) peleándose por un hueso en la sillería de Celanova.



Fig. 214.- Perro con hueso, emblema de la Envidia en un canecillo de San Francisco de Betanzos.



Fig. 213.- Dos perros disputándose un hueso mientras un culo humano defecando asoma en el centro. Sillería de coro de la catedral de Zamora, realizada por Jan Yneres y su taller (conocido en España por Juan de Bruxeles o de Bruselas)  
<www.esculturacastellana.blogspot.com>

### La Envidia, engendradora de avaricia y rivalidad

La «Fábula del perro envidioso», de Esopo (figs. 212-218), parece ser la base del emblema de la Envidia. Sintetizando, un perro tenía un hueso en la boca y estaba muy contento, pero al verse reflejado en el río, creyó que el reflejo era otro perro y que, además, tenía un hueso mucho más grande y más apetitoso, por lo que le ladró para conseguir ese hueso y así tendría dos, pero al hacerlo le cayó el suyo y se dio cuenta del error. Moraleja: la avaricia rompe el saco.

Maeterlinck liga la escena de dos perros disputando un hueso (fig. 215a) a refranes flamencos «Dos perros disputándose un mismo hueso raramente se entienden». En España se diría: «Ni roen el hueso ni lo dexan roer», o «Cuando dos perros se pelean por un hueso llega un tercero que se lleva el objeto de la disputa».

La presencia en España de maestros flamencos, como Jan Yneres en la sillería de la catedral de Zamora, hace que deban tenerse en cuenta los dichos y refranes flamencos, como los recogidos en 1559 por Pieter Brueghel el Viejo en su obra pictórica «Nederlandse Spreekwoorden» (*Los proverbios flamencos o El mundo al revés*), donde aparecen cerca de cien proverbios de su época.

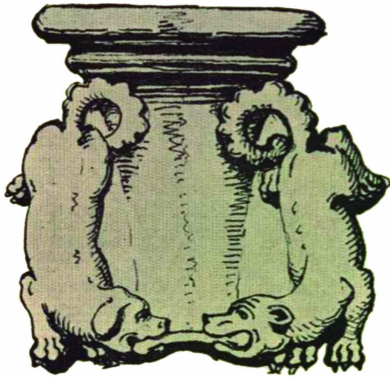


Fig. 216.- Parece el perro de la fábula de Esopo que, por envidia perdió su hueso al ladrar. Sillería del coro de Mondoñedo. Foto: Roberto Reigosa.

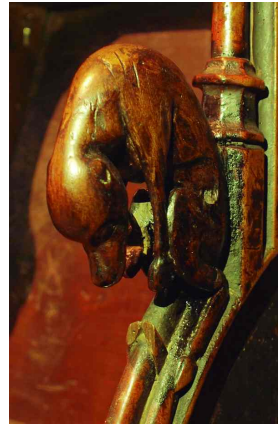


Fig. 215a-b.- Arriba, dos perros (o un perro y su reflejo en el agua) disputando un hueso (Maeterlinck, 1910: 277). Abajo, el mismo tema en la sillería del coro tardogótico de la catedral de Mondoñedo. Foto: Roberto Reigosa.



Fig. 217.- Emblema de la Envidia en una misericordia de la *Collegiata di Sant'Orso*, Italia. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aoste\\_\(ITA\)\\_coll%C3%A9giale\\_St\\_Ours\\_29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aoste_(ITA)_coll%C3%A9giale_St_Ours_29.jpg)>

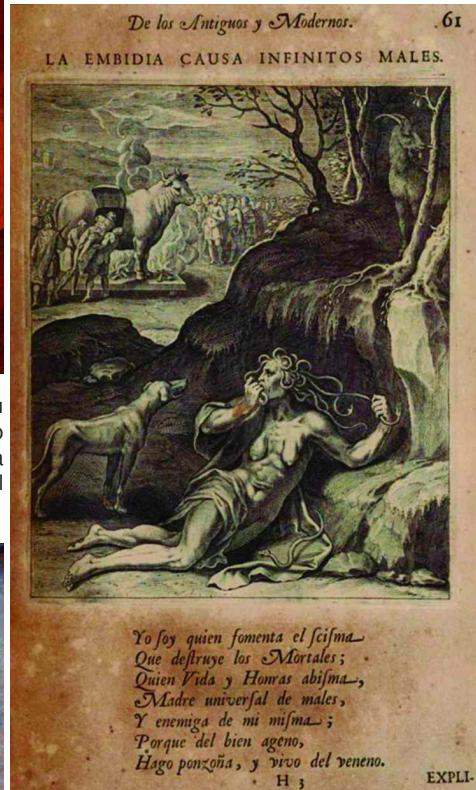
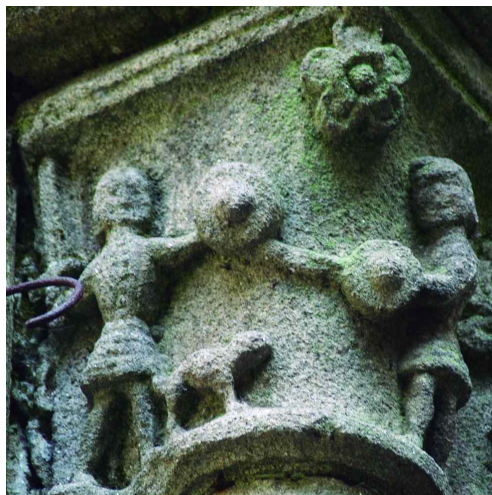
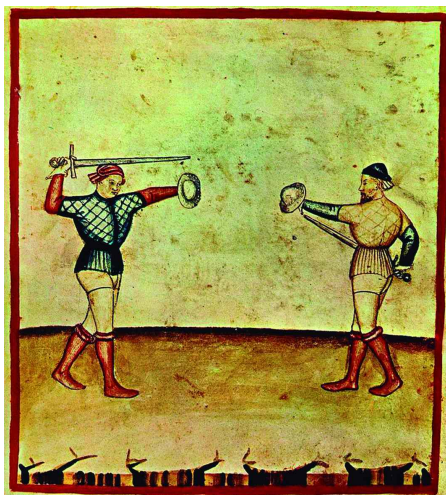


Fig. 218.- Imagen de la **Envidia** en el *Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos...* (1569). La Envidia convierte a quien la padece en un perro que es el envidioso por excelencia y emblema establecido desde el mundo antiguo.





Figs. 219-220.- Combates de caballeros con espadas y broqueles. La primera escena pertenece al *Tacuinum Sanitatis* ilustrado en Lombardía, c. 1390, y se titula *Luctatio* (<<https://es.wikipedia.org/wiki/Broquel>>). La segunda, probablemente derivada de la del *Tacuinum Sanitatis* (de alguna de sus ediciones), está en un capitel de la iglesia en ruinas de Santo Domingo de Pontevedra (s. XV).

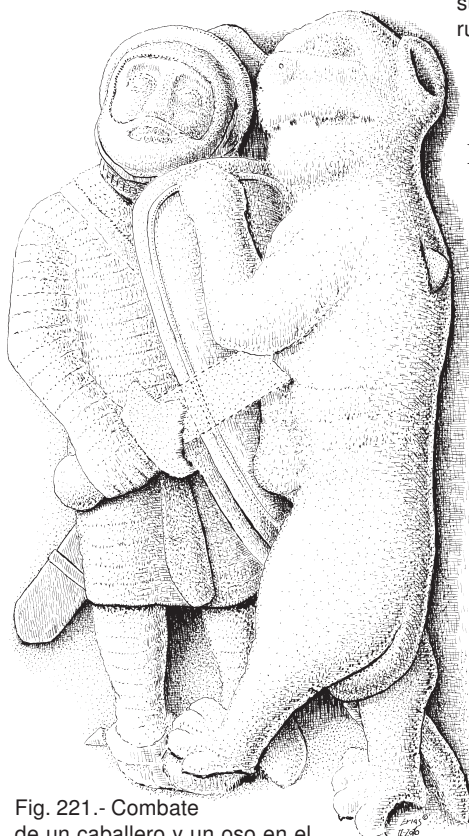


Fig. 221.- Combate de un caballero y un oso en el refectorio del palacio de Gelmírez.

### La lucha (*luctatio*)

El *Tacuinum Sanitatis* (c. 1390, ed. 1995: 80) dice de la lucha que, si es de elección, al final produce alivio y que «conviene a los cuerpos robustos que no tienen humores» y «a los temperamentos calientes y húmedos, [a] la juventud, en primavera y sus proximidades y en todas las regiones». Pero «no es buena para el pecho y a veces produce la ruptura de alguna vena», aunque se repone uno «durmiendo después del baño». Se representa (fig. 219) por dos caballeros luchando con espada y broquel (pequeño escudo de madera o corcho) y así la vemos, probablemente derivada de esta ilustración del *Tacuinum Sanitatis* (alguna de sus ediciones), en un capitel de la iglesia en ruinas de Santo Domingo de Pontevedra (s. XV) (fig. 220).

Una versión de esta escena de *luctatio* del *Tacuinum Sanitatis* la vemos también en la sillería del coro alto de Celanova (fig. 222), pero con un cambio sustancial: los contendientes son un hombre y un oso, algo



Figs. 222-223.- Hombre a penas armado con un cuchillo luchando con un oso que no solo tiene un cuchillo sino también un broquel. Sillería del coro tardogótico de Celanova. A la derecha, una imagen del género «el mundo al revés» (*The 'Smithfield Decretals'*, Francia, c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV).

que nos recuerda la que aparece esculpida en un capitel del refectorio del palacio de Gelmírez (s. XIII) en Santiago de Compostela (fig. 221), aunque allí el caballero aparece bien protegido por un casco, por su escudo grande almendrado y por un arnés de malla que le cubre todo el cuerpo; y terminará atravesando a la fiera con su espada poderosa. Pero el caso de Celanova es distinto: parece derivar de algún relato del género del «mundo al revés» (fig. 223). ¿Quién matará a quién? Por referencia al fiero jabalí de las clásicas y heroicas escenas de caza, el cazador debería vencer. Abalan este criterio preciosos manuscritos medievales, sepulcros portugueses y el de Andrade en Andrade, todos del s. XIV, decoraciones de laudas sepulcrales en latón flamencas que se exportaban en los siglos XIV y XV y, de fondo, escenas venatorias grecolatinas, por no ir más allá (Erias, 2014). Pero, en este caso, el hombre aparece semidesnudo ante la fiera y ello también puede significar que no tiene armas espirituales (el rezo, el hábito del monje, etc.) con que enfrentarse al monstruo de la tentación y, por lo tanto, perderá, como ocurre en dos capiteles de la iglesia de San Francisco de Betanzos del s. XIV (Erias, 2014). Claro que todo esto se pasaría a segundo plano si la escena de Celanova se refiere a una fábula o a alguno de los proverbios a que tan aficionados eran en Flandes, puesto que la impronta flamenco es muy evidente en esta y otras muchas sillerías góticas y tardogóticas europeas. En tal sentido, no sería imposible una contaminación a tres bandas entre la escena del *Tacuinum*, el género del «mundo al revés» y la fábula de Esopo de los viandantes y el oso:

Al aparecérselo un oso a dos viandantes, el joven se sube a un árbol y el anciano se tira al suelo, haciéndose el muerto; el oso, después de olerlo mucho y creyéndole cadáver, se marcha; entonces el que estaba subido al árbol pregunta al anciano qué le dijo el oso al oído y éste le responde, que no viaje con amigos que huyen ante el peligro; es decir, la amistad se comprueba en las ocasiones.





Fig. 224.- Sirena pez con peine y espejo de la sillería del coro tardogótico de Celanova.

### **La sirena pez: un emblema de la Lujuria**

La primera vez que tenemos noticia de las sirenas es en el canto XII de *La Odisea* y son mitad mujer (parte superior) y mitad ave (inferior). Habrá que esperar hasta finales del s. VII o comienzos del VIII para tener noticia de las sirenas pez en el manuscrito anglo-latino, *Liber mostrorum de diversis generibus*, en donde se las describe como «doncellas marinas, que atraen a los navegantes por su hermosura y la belleza de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo tienen forma de mujer y tienen colas escamosas de peces, moviéndose en las profundidades». Su modelo formal fueron las tritonisas, compañeras de los tritones en el *thíasos* marino. Será desde la época gótica cuando se le añada el espejo y el peine, ambos de larga tradición cultural, acentuando el papel de seductora femenina en unión del largo cabello. La cola indicaba prostitución, y el espejo, que era una mujer impura, además de servir para reflejar la imagen de la Muerte o para dar culto al Diablo. Desde luego, el



Fig. 225.- Sirena pez tenante de lo que parece un escudo perdido en la sillería del coro tardogótico de Celanova.



Fig. 226.- Sirena y sireno (o tritón). *Smithfield Decretals of Gregory IX with glossa ordinaria* (the 'Smithfield Decretals'), Francia, c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 3.  
<<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&I11ID=40404>>

espejo es un símbolo muy repetido que acompaña a las prostitutas en la Biblia (Corintios 13, Isaías 3... Erias, 2020). Y así encontramos a este ser híbrido en Celanova: como un emblema de la lujuria (fig. 224).

Pero existe otra sirena en Celanova que semeja operar como tenante de un escudo (fig. 225), aunque éste se ha perdido; lleva en su mano derecha un palo roto, por lo que no sabemos si es el mango de un arma (lanza, alabarda...) o un palo sin más, utilizado como arma. En la Edad Media, y en ambiente eclesiástico, tanto las sirenas ave (las primeras que aparecen, en *La Odisea*) como las sirenas pez (fig. 226), son generalmente agentes de la tentación, a menos que se utilicen (sobre todo la sirena pez) como tenantes de escudos (fig. 227) o como mero adorno. Las sirenas ave son seres demoníacos, embaucadores, que atacan los oídos de los incautos para llevarlos por el mal camino (Erias, 2014: 499-522).

El componente metafórico es evidente en alusión a las mujeres como origen de tentación y fuente de pecado. Son estas sirenas una especie de mujeres demonio con cara atractiva, preparadas para engañar en cualquier momento.

En *La Odisea*, Ulises u Odiseo, advertido por Circe, mandó taponar los oídos de sus remeros con cera y se hizo atar al mástil del barco para defenderse de las sirenas ave. Pero, en contra de lo que suele suponerse, el peligro no era su canto en el plano musical, sino lo que decían o cantaban. Dicho de otra manera, lo que los griegos representan con estos seres híbridos (y debo esta brillante observación a mi hijo Felipe Erias) es la demonización de ciertas mujeres maledicentes que lo saben todo de todos y lo dicen, lo cacarean como las gallinas, volviendo locos a quienes las escuchan:



Vamos, famoso Odiseo, gran honra de los aqueos, ven aquí y haz detener tu nave para que puedas oír nuestra voz. Que nadie ha pasado de largo con su negra nave sin escuchar la dulce voz de nuestras bocas, sino que ha regresado después de gozar con ella y saber más cosas. **Pues sabemos todo cuanto los argivos y troyanos trajinaron en la vasta Troya por voluntad de los dioses. Sabemos cuanto sucede sobre la tierra fecunda.** (tr. Calvo Martínez). <<http://www.apocatastasis.com/odisea-homero.php#12>>

-¡Ea, célebre Odiseo, gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca; sino que se van todos después de recrearse con ella, **sabiendo más que antes; pues sabemos cuántas fatigas padecieron en la vasta Troya argivos y teucros, por la voluntad de los dioses, y conocemos también todo cuanto ocurre en la fértil tierra.** (tr. Luis Segala y Estalella).

<<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/otrosautoresdelaliteraturauniversal/homero/Odisea/cantoXII.asp>>

Por tanto, la demonización de estos seres clásicos por parte del cristianismo fue muy fácil y lógica, ya sea en clave de maledicencia (sirenas ave) o de lujuria o «*fornicatio*» (sirenas pez). Y, obviamente, la lujuria lleva aparejado en este caso otros vicios como el del orgullo o «*superbia*», la vanagloria y la envidia.

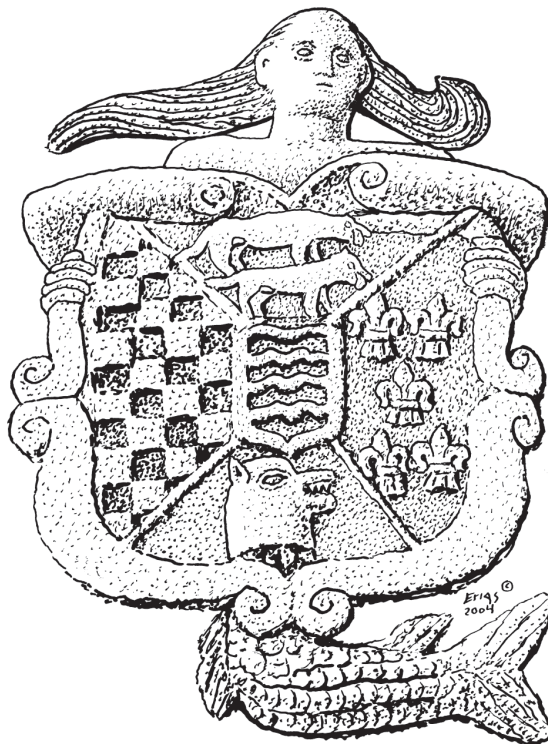
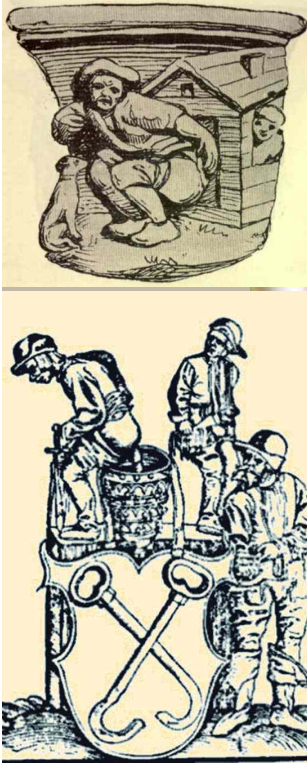


Fig. 227.- Sirena como tenante de escudo en el de los Mariño de Lobeira, en la ciudad de Pontevedra.



Figs. 228-230.- Óleo sobre tabla de roble de Pieter Brueghel el Viejo, titulado, «Los proverbios flamencos» (*Netherlandish Proverbs*) o también, «La capa azul», «El mundo del revés» o «La locura del mundo». Fue pintado en 1559 (117x163 cm) y en él se exponen cerca de 100 proverbios del Flandes de su época. Su influencia en el arte es evidente y también en las sillerías de coro. Por eso se muestran aquí algunas escenas en las que su denominador común es la defecación, cosa que también vemos en Celanova: 1) Un hombre se frota su trasero desnudo en una puerta (desafía algo o trata algo grave con excesiva ligereza). Pero el mismo hombre lleva sobre sus hombros una carga (pensar que las cosas son peor de lo que son o, por el contrario, cargar con su desgracia). Una lectura conjunta podría ser la de un hombre que, a pesar de cargar con su desgracia, desafía al mundo. 2) Dos hombres defecan juntos, cagan por el mismo agujero (amigos inseparables). 3) Un hombre defeca en la horca (no le teme a ningún castigo). Gemäldegalerie de Berlín. <[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pieter\\_Brueghel\\_the\\_Elder\\_-\\_The\\_Dutch\\_Proverbs\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Pieter_Brueghel_the_Elder_-_The_Dutch_Proverbs_-_Google_Art_Project.jpg)>





Figs. 231a-b y 232.- Arriba, izquierda, *Chieur* (cagón) (Maeterlinck 1910: 251) en Saints-Gervais et Protais (Seine). Abajo, izquierda, grabado de *La descripción del papado*, de Lutero (Wickiana, 1545) en el que unos villanos defecan en la tiara papal, mientras las llaves de su escudo están convertidas en ganzúas de ladrones. Derecha, cagón del coro tardogótico de Celanova, quizás lanzándonos una figa mal resuelta por el tallista.

### Defecar en el orbe católico o en lo que sea

El territorio del Infierno, derivado del Juicio Universal, presenta seres marginales, hechos aborrecibles, figuras híbridas, monstruos, seres que caen en la tentación y el pecado o que simplemente subvierten lo establecido... Y vemos esto en el cagón de Celanova (fig. 232) que, mientras defeca, parece apretar su puño derecho levantado, lanzándonos con él una figa mal resuelta. Sus posaderas están desnudas, pero, en otros casos, bajo ellas está el mundo en forma de orbe católico (fig. 233), siguiendo un tipo iconográfico muy extendido desde el norte de Europa. Lo vemos en el cuadro «Refranes» de Bruegel del Museo de Berlín, en el cuadro «Los Proverbios» de David Teniers de la *National Gallery* de Londres, etc., y también está en la Península Ibérica (brazal de la sillería de Astorga).

Es un tipo que parece enraizarse en los refranes populares y en los tacos (fig. 231a), adoptado por el luteranismo como medio fácil para denigrar la Iglesia católica de un solo golpe de vista (fig. 231b). Pero lo interesante en el caso de Celanova es precisamente la indefinición que el



Fig. 233.- Un bufón o un loco se caga en el mundo en forma de orbe imperial (Saint-Seurin, Gironde). (Maeterlinck 1910: 246).



**D E S E B E S C H Y E T D E W E R E L T .**

Fig. 234.- Cagándose en el orbe imperial caído. ¿Tendrá que ver esta y otras escenas similares con el hecho de que Lutero concibió sus 95 tesis reformistas (clavadas en la puerta de la catedral de Wittenberg en 1517) mientras estaba haciendo sus necesidades? Imagen popular grabada en Gand en el s. XVIII, según documentos más antiguos (Maeterlinck 1910: 289).



Fig. 235.- Sátira de los lujuriosos (léase puteros) que muestran sus enfermedades venéreas a un médico especialista (ayuntamiento de Damme, s. XV) (Maeterlinck 1910: 104).

tallista imprime a la figura, al no dejar claro sobre qué defeca. Y esto es así porque defecar sobre el mundo era algo más concreto que eso: se trataba de hacerlo sobre el orbe del Sacro Imperio Romano Germánico (a veces con la cruz hacia abajo) y Celanova, donde se retrata al emperador Carlos V y a su esposa Isabel, no era el lugar más adecuado para semejante insulto. Así pues, la imagen de nuestro cagón de Celanova, derive o no de una crítica contra el Imperio y la Iglesia, se queda solo en eso, en un cagón a la manera popular.

Isabel Mateo (*Archivo Español de Arte*, 274, 1996), matizando las interpretaciones de López-Ríos Fernández (1991) ve en el tipo iconográfico del hombre que defeca sobre el mundo al revés un desprecio por ese mundo, entendiendo que la cruz caída significa la decadencia de valores eclesiásticos del s. XV. Pero más notorio es el hecho de que Lutero dijo haber concebido sus 95 tesis contra la Iglesia Católica mientras defecaba, clavándolas luego (1517) en la puerta de la catedral de Wittenberg, con lo que desencadenó todo tipo de cambios (guerras incluidas) en Europa y el mundo.

Puede verse la escena, también, desde otro punto de vista, más en línea con la zona infernal del Juicio Universal, presente en esta sillería. Estaríamos entonces en presencia de un ser marginal, un pecador que en vez de seguir las reglas de la Iglesia y del Sacro Imperio, las subvierte por su maldad y defeca en ellas, simbolizadas por el orbe imperial. Téngase en cuenta que los juramentos que emplean el concepto de defecación contra Dios y el mundo fueron muy populares y todavía se oyen en ciertos ambientes. Luego, esta escena puede ser simplemente la visualización de un popular juramento, por definición pecaminoso y rechazable por las normas del Sacro Imperio (*me cago no mundo*, se oye todavía en Galicia). No sería así un crítico de un mundo decadente, sino un antisistema, tanto en el terreno religioso, como en el político. Y al mismo tiempo que hago estas reflexiones, no debe olvidarse que este tipo iconográfico es un ejemplo más del género literario y artístico del «mundo al revés», en el que los de abajo pasan arriba, y viceversa.

Aparentemente más fácil de interpretar parece la escena de un caballero (fig. 236) que, vestido a la manera cortesana y palaciega de la «moda elegante», de traje y calzado muy ajustado, y que abarca desde el s. XIV hasta principios del XVI, se presenta en un acto impropio de tanta distinción, al estar defecando de pie, al tiempo que nos mira sin pudor





Fig. 236.- Caballero «elegante» defecando, atendido por dos sirvientes (o por un médico y su ayudante), en una misericordia de la sillería del coro tardogótico de Celanova.

alguno. Defeca sobre un recipiente que sostiene un individuo, que semeja su sirviente, al tiempo que otro le coloca el bonete o sombrero o se lo sostiene para que no se caiga, dada su forzada posición. Y como no se ven elementos que permitan adivinar otra cosa, se estaría criticando la supuesta elegancia de estos caballeros, que no son lo que parecen y se les hace burla exponiéndolos en un acto tan humano como éste, pero, eso sí, hasta para eso, teniendo que ser ayudados por unos sirvientes, dado que las ajustadas calzas les impedirían ponerse en cuclillas, como sería lo propio del caso.

Hay toda una corriente literaria que ataca a estos hombres «bellos contra natura». Así, Enrique de Villena (1384-1434), dice que hay hombres que «por bien parecer» ofenden la naturaleza, la cual «ni recibe por ventura menor ofensa quando el estrecho cuerpo, por el angosto jubón, tiradas calzas e justo calzado, a grant pena, mayormente reposando, puede respirar» (Sempere, 1788, I: 178, tomado de Bernis, 1979, II: 12).

Ahora bien, en la sillería del s. XV del ayuntamiento de Damme (Bélgica) (fig. 235), vemos en una misericordia una escena parecida a la de Celanova: tres personajes y el del centro (de espaldas) enseñando sus partes pudendas. El primero, con vestimenta talar de prestigio, es un médico que lleva en su mano izquierda un recipiente con muestra de orina



Figs. 237-240.- Probables escenas médicas en la sillería de la catedral de Zamora. Se analiza el trasero y, en ocasiones, se emplean piedras curativas. Fotos: <esculturacastellana.blogspot.com>

Fig. 241.- En la sillería de la catedral de Mondoñedo vemos la simple provocación de mostrar la defecación de un burgués bien vestido, al tiempo que se tapa la nariz. Foto: Roberto Reigosa.



del enfermo y, por tanto, tiene razón Maeterlinck (1910: 104) al considerar la escena como una sátira contra los lujuriosos (léase, puteros) que muestran sus enfermedades venéreas.

¿Es esto lo que también vemos en Celanova? Desde luego, esta posible lectura no está clara en un primer golpe de vista. Sin embargo, iconográficamente, la escena de Celanova sí parece una variante de la escena de Damme. Y si de posibilidades hablamos, además de la crítica al hombre de «angosto jubón, tiradas calzas e justo calzado», que no es incompatible, podría ocurrir que en Celanova también se representase, con variaciones, esta sátira, de tal manera que los dos personajes que flanquean al protagonista serían médicos, o un médico y su ayudante, que estarían tomando muestras de heces y probablemente de orina, que es lo que corrientemente se hacía en la época.

En cuanto a la cara erosionada del protagonista, siguiendo cualquiera de las dos lecturas, podría tender a la fealdad o incluso ser decididamente monstruosa, imitando las deformidades de la sífilis u otras enfermedades venéreas.

Para el doctor López-Ríos (1991), proctólogo y cirujano, las enfermedades que podían estar tratándose en algunas escenas de la sillería de la catedral de Zamora serían las siguientes (figs. 237-240), según la *Chirurgia* de Teodorico de Lucca: «Las pasiones de fondón quanto es de presente son diez y son estas: emorroydes, apostemas, atrices, condilomata, figo, resquebrajaduras, paralisís, fistola, el salir del fondon y começon». (<esculturacastellana.blogspot.com>).





Figs. 242-243.- Izquierda, mito del castor autocastrado. *Bestiarium "de castore et natura ejus"*; Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 6838 B, fol 5v; Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 6838 B, fol 5v. Derecha, gato lamiéndose en la sillería tardogótica de Celanova.

Según Isabel Mateo (1979) piedras curativas eran: la «*Vidiana*» para las hemorroides, la «*Zamoricaz*» para la castidad («*que los sabios antiguos dábanla a los religiosos, a los ermitaños y a aquellos que prometían de tener castidad y a alguno de los gentiles que tenían por ley no yacer con sus mujeres*», Lapidario del rey Alfonso el Sabio). Y se aplicaban muchos enemas. Eso es lo que Isabel Mateo cree ver en la tercera escena de Zamora (fig. 239), pero el doctor López-Ríos (1991) dice que se trata del «Soplaculos» o «*Soufflacul*», según Van Gennepe: «*Jóvenes disfrazados de mujer (generalmente vestidos con camisetas blancas de mujer), provistos de un fuelle, se siguen en fila. Cada uno sopla bajo la camiseta del que le precede. A veces cantan coplas. La procesión puede ser lineal o circular*». ¿Era una forma de cazar al Maligno como aún se hace en el Jura (los Alpes) el miércoles de Carnaval?: «*los monjes de la abadía de Condat (el Saint-Claude de otra época) recorrían en fila la villa llevando un fuelle que orientaban en dirección del que les precedía*» (<esculturacastellana.blogspot.com>).

### Gato lamiéndose y no castor autocastrado

El mito del castor autocastrado ya se encuentra en Plinio, en Juvenal (Mateo, 1979: 59) y en los escritores medievales, empezando por Pierre de Beauvais, francés del s. XIII (fig. 242). Lo que en su bestiario hace es presentar un castor que, al ser perseguido por un cazador, decide autocastrarse con los dientes y lanzar sus testículos al cazador a la cara, con lo que éste se para y detiene la persecución. Esto ocurre porque en esa época el castor era muy perseguido, además de por su piel, por una secreción (el castóreo), olorosa y oleosa, que erróneamente se consideraba que procedía de sus testículos y que en realidad se contiene en un par de glándulas aromáticas en la base de su cola. Con ella se acicala y marca su territorio. Réau (1955: v. I, 101) hace al castor, junto al elefante, la abeja y el unicornio, emblema de la castidad, por su autocastración y por un juego con su nombre: castor / casto.

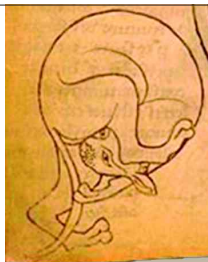


Fig. 244a.- Gato lamiéndose en el Cuaderno o Livre de portraiture de Villard de Honnecourt (1220-1240). (<<https://www.mmfilesi.com/>>)



Fig. 244b.- Uno de los gatos lamiéndose en la sillería de la catedral de Ciudad Rodrigo (<<http://esculturacastellana.blogspot.com/>>).



Fig. 244c.- Gato lamiéndose y anunciando mal tiempo, sobre un fuele para ventear el fuego. Imagen de *Hore intemerate Virginis marie secundum Vsum Romanum cum pluribus oratioibus tam in gallico q[uam] in latino*, impreso por Thielman Kerver en París en 1503 (BNE).

Pero, ¿es un castor la imagen de Celanova? (fig. 243) Después de algunas dudas, no: es un gato.

En el tratado editado en Brujas (ca. 1480), titulado, *Évangiles des quenouilles* (*Evangelios de las ruecas*), lleno de saberes populares, se relatan las conversaciones de seis mujeres que van hablando de dichos, enfermedades, consejos, recetas, etc. con su particular visión del mundo bajomedieval. Y se dice en su edición de 1855 (P. Jannet, Paris):

*Quant ung chat de toutes parts se pouleque, et la pate qu'il leque porte au desus de l'oreille, il ne fault faire la buée: car c'est tout signe de pluye et lait temps* (II, 22.p. 121).

**Cuando un gato cualquiera se lame, y la pata que lame la sube por encima de la oreja, no hará niebla, ya que es señal de lluvia y mal tiempo** (II, 22).

Es decir, el acto de lamer la pierna que sube por encima de la oreja, marca perfectamente un tipo iconográfico y, al mismo tiempo, liga ese gesto con el hecho de anunciar lluvia y mal tiempo, puesto que si hiciese niebla (que no habrá, como dice el texto) sería señal de anticiclón y buen tiempo (figs. 244a-b-c).

He visto, en cambio, alguna otra traducción (sin duda de otra edición) que dice justo lo contrario: “Si veis un gato sentado en una ventana al sol, lamiéndose el trasero y levantando la pata para pasarla por encima de la oreja, no dudéis que ese día no lloverá” (<<http://esculturacastellana.blogspot.com/>>). Pero esta traducción debe ser incorrecta (o incorrecta la edición), porque le sigue este texto que la contradice: “Entonces Dama Mahault de Caillotte se levantó y dijo que esto es cierto y que **ella no hacía nunca la colada cuando veía a su gato lamerse el trasero**”. Claro, no la hacía porque iba a llover. De hecho, el refranero castellano lo confirma: «**Gato que se lava, anuncia agua**» y en mi aldea de Presedo se cree esto.

Esta escena del gato lamiéndose se repite mucho en manuscritos, primeros libros impresos y sillerías, como las de Toledo, Talavera de la Reina, Plasencia, Ciudad Rodrigo, León, Barcelona... (Mateo, 1979: 58). Y, aunque parezca increíble, los gatos tuvieron enemigos en algunos papas como Inocencio VIII (1432-1492) que publicó una bula ordenando que se quemaran vivas a las brujas y a sus gatos.





Fig. 245.- Gran cabeza monstruosa de la sillería del coro tardogótico de Celanova.

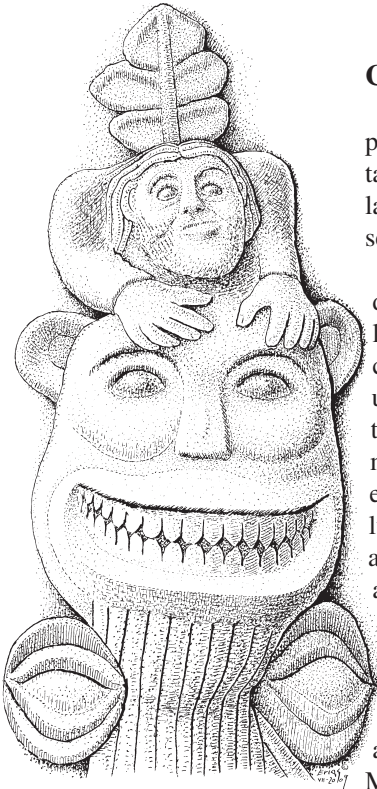


Fig. 246.- Hombre cabalgando una gran cabeza monstruosa en el arranque de un arcosolio de la capilla de San Andrés de la catedral de Tui. Dibujo: Erias.

### Cabeza monstruosa

Una cabeza monstruosa (figs. 245-246) representa por definición algo malo, negativo, pecaminoso y, por tanto, infernal. Se une a los innumerables monstruos de la tentación que pueblan el románico y el gótico y que se nos aparecen todavía en el renacimiento y más allá.

Es bastante similar a una gran cabeza monstruosa de la catedral de Tui (en el arranque de un arcosolio de la capilla de San Andrés), cabalgada por un hombre. Y como casi siempre, hay más de una lectura posible: por una parte, puede suponer que ese hombre vence la tentación, pero, por la otra, que cabalga la Bestia a la manera de la Gran Meretriz de Babilonia, en cuyo caso es llevado a la perdición por el propio Demonio. Desde luego no tiene nada que ver con Sansón desquijarando al león (Cendón, 2002: 206), porque además aquí no hay atisbo de lucha. ¿Y podría ser algo festivo, un precedente de los cabezudos que llegan hasta nosotros? Sí, y en ese caso probablemente el significado sería parecido al de la coca (de *cocatrix*, ‘cocodrilo’) cabalgada por alguien, puesto que ese alguien es el vencedor del monstruo, del pecado, del Mal (pensemos en san Jorge o en santa Marta y el dragón), con lo cual volveríamos a la primera lectura. El que cabalga o el Sacramento eran los vencedores y así se mostraron toda una serie de seres infernales en las procesiones del Corpus desde la Baja Edad Media.



Fig. 247.- Fábula del cuervo y la culebra (ya descrita por Rosende, 1986). Sillería del coro tardogótico de Celanova.

### Fábula del cuervo y la culebra

Es una de las fábulas de Esopo que tienen representación en esta sillería de Celanova (figs. 247, 248) y en otras. Como es lógico, de ella se hicieron varias versiones, pero en lo esencial nos sirve ésta:

Andaba un cuervo escaso de comida y vio en el prado a una culebra dormida al sol; cayó veloz sobre ella y la raptó. Mas la culebra, despertando de su sueño, se volvió y le mordió. El cuervo viéndose morir dijo: ¡Desdichado de mí, que encontré un tesoro pero a costa de mi vida! Moraleja: Antes de querer poseer algún bien, primero hay que valorar si su costo vale la pena (*Fábulas de Esopo*, 620-564 a.C., <<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/>>)

Se castiga aquí a quien se deja llevar incautamente por un apetito desmedido, sin mirar las consecuencias.



Fig. 248.- Fábula del cuervo y la culebra en una edición de *Las fábulas de Esopo* de 1788. <<https://es.paperblog.com/la-antigua-silleria-del-coro-de-la-colegiata-de-talavera-de-la-reina-misericordias-y-ii-3463602/>>





Figs. 249a-b.- Arriba, «fábula del oso y las abejas» en la sillería de la catedral de Ciudad Rodrigo (foto: <<http://esculturacastellana.blogspot.com>>). Abajo, un cuervo parece picotear un panal de miel en la Sillería del coro tardogótico de Celanova.

### El cuervo y el panal de miel

Esta imagen (fig. 249a-b) parece representar un cuervo picoteando un panal de miel, en cuyo caso cabe imaginarse que se refiere a otra fábula de Esopo. Podría ser una versión de las varias que tienen por protagonistas a las abejas y su preciada miel: quizá la «fábula del oso y las abejas» (como en la sillería de la catedral de Ciudad Rodrigo, fig. 249a), cambiando el oso por el cuervo.

Cierto día de verano, un oso salió en busca de miel puesto que tenía mucha hambre. Se encontró con un enjambre y dijo:

- ¡Hola! ¿Me dais un poco de esa rica miel?

- ¡No!, es nuestra, que la llevamos trabajando todo el año.

El oso, enfadado, cogió un palo y empezó a darle golpes hasta que el enjambre cayó. Las abejas, rabiosas, salieron y empezaron a picotearle. El oso se puso a correr en busca de un río y al llegar se salvó sumergiéndose en el agua. Moraleja: es más sabio superar una ofensa o lesión en silencio que provocar mil perdiendo la paciencia.

(<[https://mieladictos.com/2011/08/17/fabulas-de-esopo-miel-abejas-y-moscas/#Esopo\\_y\\_las\\_abejas](https://mieladictos.com/2011/08/17/fabulas-de-esopo-miel-abejas-y-moscas/#Esopo_y_las_abejas)>)

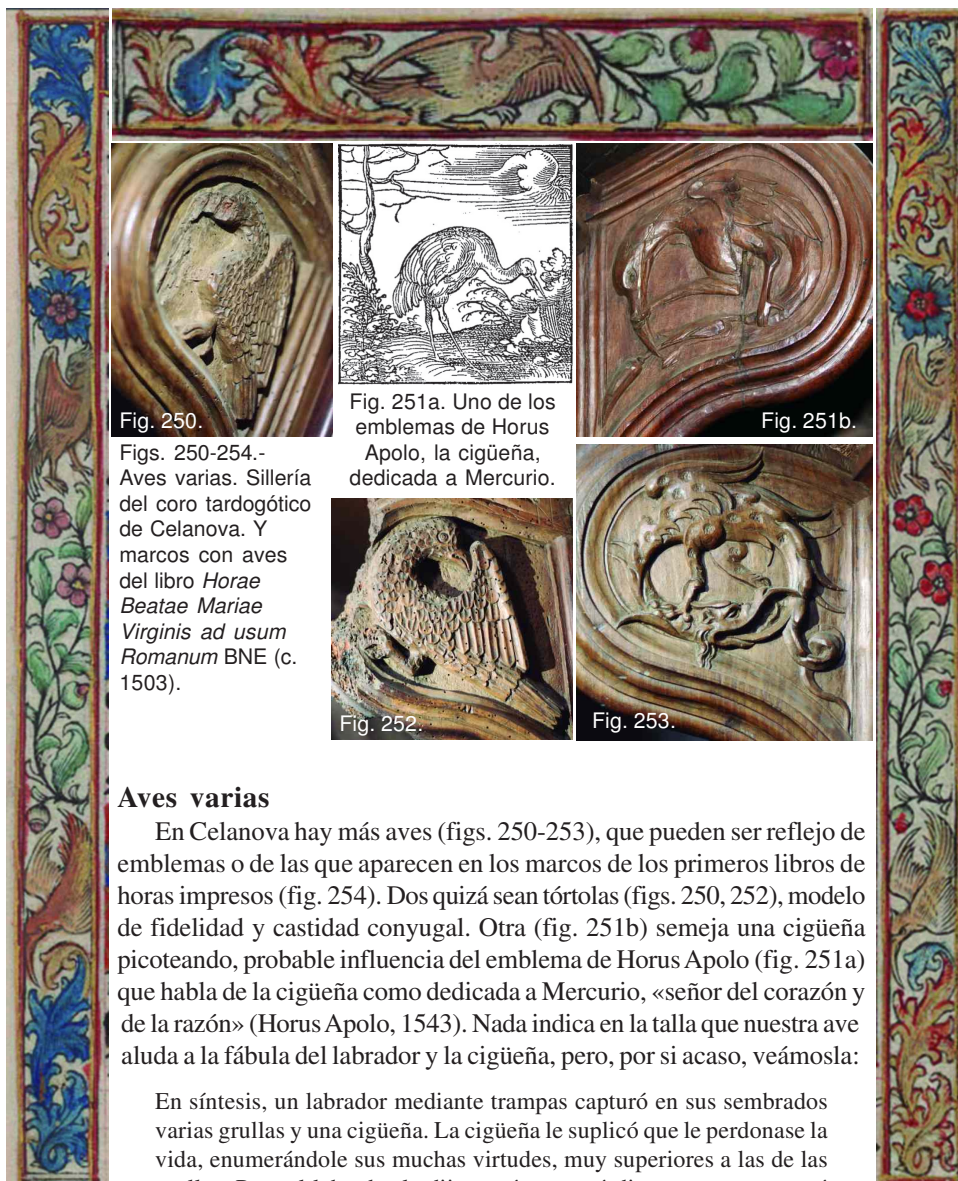


Fig. 250.

Fig. 251a. Uno de los emblemas de Horus Apolo, la cigüeña, dedicada a Mercurio.

Fig. 251b.

Figs. 250-254.- Aves varias. Sillería del coro tardogótico de Celanova. Y marcos con aves del libro *Horae Beatae Mariae Virginis ad usum Romanum* BNE (c. 1503).

Fig. 252.

Fig. 253.

### Aves varias

En Celanova hay más aves (figs. 250-253), que pueden ser reflejo de emblemas o de las que aparecen en los marcos de los primeros libros de horas impresos (fig. 254). Dos quizá sean tórtolas (figs. 250, 252), modelo de fidelidad y castidad conyugal. Otra (fig. 251b) semeja una cigüeña picoteando, probable influencia del emblema de Horus Apolo (fig. 251a) que habla de la cigüeña como dedicada a Mercurio, «señor del corazón y de la razón» (Horus Apolo, 1543). Nada indica en la talla que nuestra ave aluda a la fábula del labrador y la cigüeña, pero, por si acaso, veámosla:

En síntesis, un labrador mediante trampas capturó en sus sembrados varias grullas y una cigüeña. La cigüeña le suplicó que le perdonase la vida, enumerándole sus muchas virtudes, muy superiores a las de las grullas. Pero el labrador le dijo: será como tú dices, pero te capturé junto a las grullas ladronas y te corresponde morir junto a ellas. Moraleja: quien se asocia con el malvado, con él perezca (Esopo, 2000: 325).

Fig. 254.

Y, finalmente, hay otra (fig. 253) que excede lo natural para representar un ave apocalíptica que, a semejanza de otros seres infernales representados en los beatos, muerde una parte de su cuerpo, en este caso la cola, al tiempo que pisotea su propio cuello; sus formas grotescas mezclan lo punzante con lo curvilíneo y su cabeza es monstruosa: Babilonia como «*guardida de toda clase de aves inmundas y detestables*» (Apocalipsis 18). Es posible que influya aquí algún emblema de aves de la *Hieroglyphica* de Horus Apolo.





Fig. 255.- Esta es la transcripción en Celanova de la fábula de Esopo del lobo y el asno (aquí transmutado en caballo).

### **Fábula del lobo y el asno (en Celanova transmutado en caballo)**

De las numerosas fábulas atribuidas a Esopo, existe una del lobo y el caballo, pero nada tiene que ver con la imagen de Celanova. Sin embargo, y en esto creo que tiene razón Rosende (1986c: 99-100), existe otra del lobo y el asno atados, que sí es coherente con la escena de Celanova, por más que en ella veamos al asno transmutado en caballo.

... Encontrando el lobo a un asno le saluda diziéndole: 'hermano asno yo he grand gana de comer, por que es necesario que te aya de comer'. Respondió el asno: 'como te plazera señor assí sea cumplido, porque a ti pertenesce mandar e a mí obedescerte. E si me comes librarme has de muchos trabajos... mas sola una cosa te ruego que me oyas: pídotte que no me comas en este camino porque havría grand vergüença de los vezinos e de mi señor... vamos a la montaña e fagamos velortas retorcidas e átame por los pechos assí como si fuesse tu esclavo, segund que lo soy, y yo ataré a ti en el cuello como a señor que trahe consigo siervo, e levarme has abaxo al monte e comerme has allí en paz a tu sabor'. El lobo.

que no sintió el engaño, dixo: ‘fagamos como dizes’..., e dixo entonces el asno: ‘vamos donde quisieres, el lobo dixo: ‘muestra tú el camino’’. Respondió el asno: ‘de buenamente faré yo eso’, e assí comiença el asno caminar para casa de su señor, e como el lobo vio la vezindad e poblado dize: ‘cata que non imos por camino derecho’, el asno dize: ‘señor, non digas eso, ca si te plaze bien derecho camino es’, el lobo conociendo el engaño començo de tirar atrás, e el asno tira por fuerça para casa e llegan ambos a la puerta de su señor. E viendo esto el señor sale con toda su campaña e firieron al lobo quasi fasta la muerte. Uno dellos, queriendo dar un grand golpe en la cabeça con una acha, erró el golpe y cortó la atadura, e assí, suelto, el lobo fuyó para la montaña, e entrando el asno en el palacio de su señor, turbado del miedo que avía passado, e con grand gozo viéndose escapado del poder del lobo començo de rebuznar e dar altas bozes, lo qual oyendo el lobo en el monte dizía: ‘por cierto por muchas bozes que tú des non me tomarás allá. Enséñanos esta fábula que non creamos ligeramente a aquéllos a quien nos mesmos queramos fazer mal e dampño, e como fuéremos engañados que mejor e más diligentemente dende en adelante nos guardemos. (*Fábulas de Esopo*, ed. facsímil a cargo de la Real Academia Española, fols. 78-79, Rosende, 1986c: 99-100).



Fig. 256.- Unicornio de la sillería tardogótica de Celanova.

### El unicornio

Es un animal mitológico, por tanto irreal en la naturaleza, pero, sin embargo, como otros, muy persistente en la literatura y en la iconografía. Con variaciones, se suele figurar como un caballo de color blanco con ojos y pelo de cabra, patas de antílope y, lo que más le caracteriza, un largo cuerno en la frente. Modernamente se representa como un caballo blanco sin más, con cuerno en la frente. Ya se figura en la cultura del Indo, pero a nosotros nos llega por la cultura grecolatina y muy especialmente a través del *Physiologus*. Réau (1955: v. I, 101) hace de él un emblema de la castidad. Pero unas veces representa a Cristo y otras al Diablo. En Celanova (fig. 256), en una misericordia y con sus partes sexuales prominentes, lo más probable es que represente al Diablo.

Según el *Physiologus* es un animal pequeño, como una cabra; pero muy huidizo, y los cazadores no pueden acercarse a él pues tiene gran astucia. Tiene un cuerno en mitad de la cabeza. Para atraparlos los cazadores envían a una doncella pura revestida de una túnica. El unicornio salta al regazo de la doncella; ella lo amansa y él la sigue; así lo conduce al palacio del rey. Vemos así que **el unicornio es la figura de nuestro Salvador**, el cuerno de salvación alzado para nosotros en la casa de nuestro padre David. Los poderes celestiales no pudieron realizar la obra por sí solos, pero Él tuvo que hacerse carne y morar en el cuerpo de la verdadera Virgen María (Malaxecheverría, 1999).

El unicornio representa al **diablo**, ya que es tan terrible y malvado que no puede ser atrapado si no es con el olor de la virginidad, es decir, con buenas obras y virtud, tal como está escrito: «Con Dios lograremos la virtud, y Él aniquilará a los que nos atormentan». Libellus, 284 (XXIX) (Malaxecheverría, 1999).





Figs. 257-258.- Dos grifos en la sillería tardogótica de Celanova.

### El grifo

En Celanova hay dos grifos (figs. 257, 258). Se trata de otra criatura mitológica e híbrida, con cabeza, cuello, pecho y patas frontales de águila gigante, con plumas blancas, garras enormes y pico muy afilado, mientras la parte posterior es la de un león de patas muy musculosas, cola larga y pelo amarillo. Es ocho veces más grande y fuerte que un león común. Recientemente se ha propuesto que su origen pudo estar en la

interpretación de restos fósiles de dinosaurios de la familia *Ceratopsidae*, que existen en abundancia en Asia central, sobre todo en Mongolia.

Se origina entre los babilonios, asirios y persas, en donde tenía una función similar a la de los dragones para los chinos. De hecho, en algunos relatos arrojaban fuego por un orificio junto a su nariz y aire helado por su boca, generando maremotos al batir sus alas y terremotos al rugir.

Los vemos en la cultura minoica y en Grecia. Aquí estaban consagrados a Apolo (protegían sus tesoros de los Arimaspos) y también custodiaban las cráteras de vino de Dionisos. En Roma son más bien motivos decorativos, pero en la Edad Media suele emplearse como símbolo de la fuerza, el valor y la vigilancia.

Según el *Physiologus* viven en una parte de los desiertos de la India y no salen jamás de ellos. Su fuerza es tan grande que se pueden llevar volando un buey a sus polluelos.

Este pájaro **representa al diablo**; el buey significa el hombre que vive en pecado mortal y no quiere apartarse ni retirarse de él. Cuando llega la muerte, tiene que morir; entonces,

viene volando el grifo de los desiertos y busca su pitanza. Y agarra el alma desdichada, y se lanza a volar con ella hacia los desiertos, y la arroja ante sus polluelos; y los polluelos la cogen y la arrastran al nido. Y allí chilla y grita la desgraciada, como un toro, por la vergüenza que sufre. El desierto representa el infierno, del que vino volando el grifo. Los polluelos significan los diablos que viven en los desiertos; es en las tinieblas del infierno donde la pobre alma mora en manos de sus enemigos. (Fisiólogo, PB: Cabier 11, 226, Malaxecheverría, 1999).

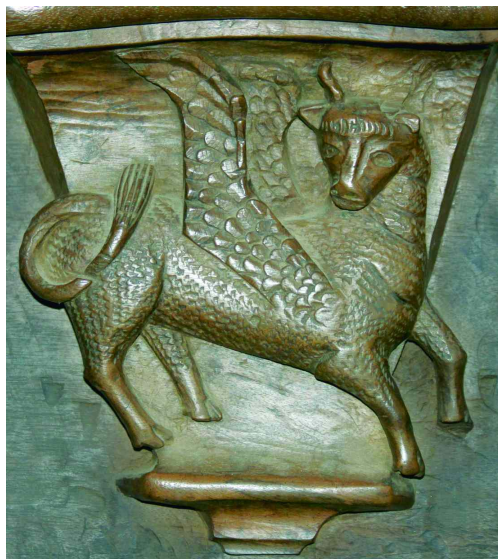


Fig. 259.- Toro alado en la sillería tardogótica de Celanova.

### El toro alado

El toro alado Lammasu, otro ser mitológico híbrido, tiene su origen en las culturas babilónicas en donde era una divinidad protectora, especialmente entre los asirios. Tenía cuerpo de toro o de león, alas de águila y cabeza de hombre. Su función era guardar las puertas de palacios o ciudades y suelen aparecer en parejas. Son muy altos, superando en algunos casos los 4 m y, obviamente eran también un símbolo de poder.

Es probable que en Celanova (fig. 259) este toro alado tenga poco que ver, más allá de su forma, con su simbología babilónica. En todo caso, no tiene cabeza de hombre. Como otros animales híbridos antiguos retomados ahora, o bien pueden formar parte de un concepto puramente ornamental (el Renacimiento retoma mucho de lo antiguo en un plano

meramente decorativo) o bien tienden a una simbología negativa, infernal, en el plano cristiano.

En este sentido quizás su negatividad pudiera venir ya de «los becerros de oro de Betel y de Dan», condenados en el Antiguo Testamento. Se condenaría al ídolo sustituto del supuestamente verdadero dios.

16 Abandonaron todos los mandamientos de Yahveh su Dios, y se hicieron ídolos fundidos, los dos becerros; se hicieron cipsos y se postraron ante todo el ejército de los cielos y dieron culto a Baal (2 Reyes 17).



### Fábula del ciervo enfermo

En la primera parte de este trabajo (Erias, 2020: 51, figs. 81, 82a) situé al ciervo dentro de los emblemas de Cristo. Y puede serlo, ciertamente, como también que su tipo iconográfico fuese tomado de los marcos de los primeros libros de horas impresos. Pero no reparé en otra posibilidad más plausible en este contexto: la de que, al menos uno de los ciervos (fig. 260) de nuestra sillería tardogótica de Celanova, ilustrase alguna fábula de Esopo; concretamente la del ciervo enfermo (Rosende, 1986c: 101-102):



Fig. 260.- Ilustración de la fábula de Esopo del ciervo enfermo en la sillería tardogótica de Celanova.

Un ciervo que tenía sus ligeros miembros entumecidos de haber vivido en el bosque, estaba echado en un campo cubierto de espesa hierba y lentiscos, del que conseguía fácilmente forraje cuando le entraba el hambre. Comenzaron a hacerle visitas rebaños de animales de todas clases, pues se trataba de vecinos muy amables. Cada uno que llegaba pastaba un poco de hierba y se volvía al bosque, olvidándose del enfermo. El ciervo, por hambre y no por enfermedad, se fue quedando en los huesos, sin haber alcanzado la duración de la vida doble de la de un cuervo. Si no hubiera tenido amigos habría llegado a viejo.

La moraleja también podría ser: más vale estar solo que mal acompañado. Y efectivamente «se creía (Hesíodo, *Fr.* 304) que los ciervos vivían cuatro veces más que los cuervos, de manera que el protagonista de esta fábula habría muerto antes de alcanzar la mitad de su vida. Los cuervos, a su vez, tenían fama de longevos en comparación con los hombres (cf., por ejemplo, Aristófanes, *Aves* 609)» (tomo el relato y esta nota, de *Fábulas y vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, 1985: 328, nota 16).

### Fábula del reinado del león justo

También en la primera parte de este trabajo (Erias, 2020: 44, fig. 62) consideré que el león coronado (fig. 261) se refería al mítico David, rey león por antonomasia e incluso referencia al rey del momento. Pero en este contexto es más probable que se refiera a la fábula de Esopo del reinado del león justo (del «león rey» para Rosende, 1986c: 102):



Fig. 261.- Ilustración de la fábula de Esopo del reinado del león justo en la sillería tardogótica de Celanova.

Reinó una vez un león nada irritable ni cruel ni, en absoluto, propicio a la violencia, sino afable y justo como pudiera serlo un hombre. Dicen que durante su reinado se convocó una asamblea de animales salvajes y que se ofrecieron reparaciones legales y se presentaron reclamaciones unos a otros. Cuando todos los animales rindieron cuentas, el lobo al cordero, el leopardo a la cabra montesa, al ciervo el tigre, y todos estuvieron en paz, dijo la liebre asustadiza: «¡Cuánto deseé yo siempre que llegase este día en el que incluso los débiles habrían de resultar temibles a los violentos!» (*Fábulas y vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, 1985: 358).



Fig. 262.

Figs. 262-264.- Dragón infernal gastrocefálico en la sillería tardogótica de Celanova. *Grylla* de Mondoñedo. Foto: Roberto Reigosa. Y marco de *Hore intemerate Virginis marie secundum Vsum Romanum*, 1503, BNE.



Fig. 263.

### Dragón infernal gastrocefálico

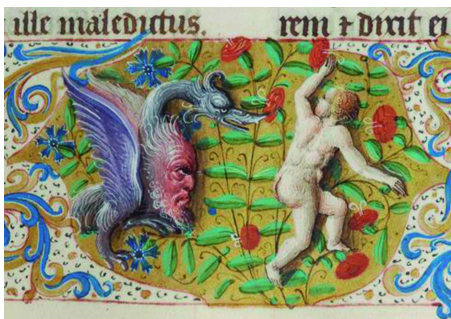
Estas imágenes (figs. 262, 263, 264, 270) han sido aisladas de una escena en la que este dragón infernal, una forma del Demonio, aparece conduciendo a uno o más *puttos* (léase, homosexuales) al Infierno (figs. 265, 267, 268). Y la vemos, primero, en miniaturas de manuscritos del s. XV y, acto seguido, en los marcos de los primeros libros de horas impresos (fig. 267).

En algún caso este monstruo es atacado por los conducidos al Infierno, que, reconvertidos en adultos con barba, pero siguiendo desnudos, se rebelan. Es el caso de una escena tallada en la sillería de Crowcombe, Somerset, de 1534 (fig. 269).

(fig. 264).



Fig. 265.- Dragón infernal gastrocefálico conduciendo un *putto* al Infierno.  
Pierpont Morgan Library, MS M 463, f.85r - Francia (Toulouse?) breviario, c.1495.



Figs. 266-267.- Dragón gastrocefálico persiguiendo a tres *puttos* en el marco de un libro de horas impreso en París (c. 1500). La misma escena la vemos en la parte inferior de este marco del libro, *Hore intemerate Virginis marie secundum Vsum Romanum*,1503, BNE.



Figs. 268-269.- Dragón infernal gastrocefálico en la sillería de la catedral de Bristol, conduciendo a un grupo de *puttos* al Infierno. A la derecha, *puttos* adultos rebelándose contra el dragón gastrocefálico en la sillería (1534) de la Iglesia del Espíritu Santo de Crowcombe, Somerset. Fotos: Malcolm Jones.



(fig. 267).





Fig. 270.- Dragón infernal gastrocefálico en clave de grutesco renacentista en la sillería de Mondoñedo.  
Foto: Roberto Reigosa.



Figs. 271-272.- Híbrido, arriba, y monstruo tentador como apoyamanos de la sillería de Celanova.

### Otro animal híbrido y un pequeño monstruo tentador

Semeja ser híbrido de perro, en su parte anterior, y de serpiente en la posterior, separadas por una especie de cinturón ornado (fig. 271). Su papel ha de enmarcarse entre los seres infernales, puesto que el perro amigable y cariñoso que se acerca esconde en realidad un ser rastrero como una serpiente, un ser demoníaco. E infernal es también el pequeño cuadrúpedo gatuno de orejas afiladas y en posición de acecho (monstruo tentador) en un apoyamanos de la sillería de Celanova (fig. 272).

### Centauros y otros

Los centauros aparecen en numerosas sillerías de la Península (catedral de Ciudad Rodrigo, ex colegiata de Belmonte, catedral de Plasencia, catedral de Zamora, Talavera de la Reina...). En la Edad Media son conocidos a partir de una leyenda romana que los figura como hijos del amor libidinoso entre Ixión y Juno, convertida en una nube por Júpiter. Eran mitad hombre mitad caballo y vivían en lo más profundo del bosque, teniendo costumbres brutales y cazando y alimentándose de carne cruda. A veces llevan arco y flecha, que son atributos de dioses y reyes y así se nos aparece el Sagitario del Zodíaco.

Su imagen es símbolo de tentación, de violencia y de lujuria, además de otra encarnación del demonio para el cristianismo.

En la sillería de Celanova tenemos dos centauros: uno lanza flechas con su arco a un objetivo invisible, y otro lanza flechas a un ciervo:





Figs. 273-275.- Un centauro lanzando flechas a un enemigo invisible; otro lanzando flechas a un ciervo. Y un extraño animal cuadrúpedo con cara de mono sonriente: un monstruo híbrido más de la tentación.

Los adornos florales de la fig. 274 se parecen en su composición a otros de esta sillería de Celanova (figs. 55, 76, 123, 128 y 257) y a otros muchos de sillerías británicas: Canterbury, Bristol, Chester, etc.



2 porque he aquí, los malos tensan el arco, disponen sus saetas sobre la cuerda, para lanzarlas en oculto a los rectos de corazón. 3 Si son destruidos los fundamentos, ¿qué puede hacer el justo? (Salmos 11, 2-3, *Biblia Reina Valera*).

Rosende (1985: 9-10), refiriéndose al lanzador de flechas de nuestra fig. 273, descrito como «leontocentauro», se remite a Zenón de Verona para verlo como «encarnación del diablo» contra el cual es preciso revestirse «con la armadura de Dios». Esto le lleva a una derivación positiva de este tipo de imagen en el emblema «FVGIS VT VINCAS» (‘vences cuando huyes’, como los partos) de Sebastián de Covarrubias en sus *Emblemas Morales* (1610), de tal manera que tú, cual centauro, vences la tentación al huir y al volverte de vez en cuando para lanzar flechas a tu enemigo, el Diablo. Pero, naturalmente, este emblema no influye en nada en la imagen de Celanova, muy anterior, que seguiremos viéndola como encarnación del Diablo, y sus flechas, como tentaciones, especialmente lujuriosas.

El centauro de la fig. 274, enfrentado al ciervo, debemos seguir viéndolo como el Diablo tentador, mientras que el ciervo, imagen del alma, identificado con Cristo, con el cristiano y símbolo de inmortalidad, no duda en enfrentarse al Mal. Es la eterna lucha entre la tentación y el tentado, relato central de la doctrina cristiana y fuente de innumerables tipos iconográficos.



Fig. 276.- Uróboros en un dibujo de 1478 de Theodoros Pelecanos sobre un tratado alquímico griego-bizantino cuyo texto se atribuye a Stephanus de Alejandría (s. VII). Fol. 279, *Codex Parisinus graecus* 2327 <<https://commons.wikimedia.org>>



Figs. 277-278.- En la edición francesa de 1543 (texto descubierto en 1419, 1ª ed. 1505) de *Hieroglyphica*, de Horus Apolo (egipcio del s. V) sus dos primeros emblemas, confundidos entre el s. V y el XV, eran éstos: 1º) el **ureus** o **basilisco**, primitivo símbolo de eternidad al formar un círculo con su cola, y 2º) el **uróboros**, que es una serpiente o un dragón que se muerde la cola como símbolo del universo, de eternidad, de la naturaleza cíclica de las cosas, del eterno retorno de todo lo existente.



Figs. 279-280.- Uróboros en forma de dragón que se muerde la cola, en la sillería tardogótica de Celanova. En la derecha, uróboros en forma de serpiente que se muerde la cola, en el emblema CXXXII de Alciato: «*Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri*» ('Adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras').

## Dragones

Desde el mundo antiguo, con obras como el *Physiologus*, el dragón era visto como una serpiente evolucionada. Y todavía Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611, fols. 328r-328v) le define así: «Serpiente de muchos años, que con el tiempo ha venido a crecer desafortadamente: y algunos dizen que a los tales les nascen alas y pies en la forma que les pintan». De hecho, la leyenda de que había serpientes con alas, todavía estaba muy viva en la aldea gallega de la niñez de quien esto escribe.

Uno de los dragones de Celanova se muerde la cola (figs. 279), con lo que se convierte en un uróboros (figs. 276-280), lo que significa que es muy probable que se haya tomado





Figs. 281-284.- Cuatro dragones más en la sillería tardogótica de Celanova. Los tres primeros son similares, aunque el autor quiso singularizarlos en las contorsiones y en el tratamiento de la piel, poniéndole además al tercero un collar. El primero tiene la boca destrozada y los dos siguientes lanzan una lengua afilada, símbolo quizás del daño que hace la maledicencia. El cuarto remite a una fórmula distinta, siendo el único que tiene alas, pero está bastante destrozado.



del mundo de la emblemática, ya sea de la *Hieroglyphica* de Horus Apolo o de la *Emblemata* de Alciato, fundamentalmente (figs. 278, 280). Su imagen y los relatos principales, alquímicos, que nos hablan del uróboro son el *Marcianus graecus* 299 y el *Parisinus graecus* 2327.

El dragón y la serpiente, frecuentemente confundidos, son de las figuras mitológicas que aparecen en más culturas y su análisis a fondo excedería este trabajo. En el contexto cristiano el dragón representa al Demonio, al Infierno o al Mal. Algunos de los primeros emperadores cristianos se representan venciendo y así aparece también en relatos en que es vencido por un guerrero cristiano o por diversos santos: san Sinsinnios, san Teodoro, san Menas, san Demetrio, san Mercurio, san Procopio, san Nicolás obispo... Sincretizando la leyenda egipcia



del hidrus y el cocodrilo, santa Margarita de Antioquía, luego de haber sido devorada por un dragón, al hacer la señal de la cruz logró desgarrarle el vientre y salir, por lo que es la patrona de las parteras.

Pero acaso el más famoso vencedor del dragón sea san Jorge, nacido en Lidia y martirizado en Nicomedia en 303, que aparece en el s. IX como protagonista de la muerte de un dragón que hizo un nido en la fuente de una ciudad y la gente debía ofrecerle diariamente un par de ovejas para poder acceder al agua, aunque pronto tuvieron que ofrecerle un sacrificio humano al azar, hasta que resultó elegida la princesa. Y cuando ésta estaba a punto de ser devorada, apareció cabalgando el caballero cristiano Jorge y lo mata, salvando a la princesa. Con ello los habitantes de la ciudad se hacen cristianos.

Ya en el contexto de las Cruzadas, el dragón será sustituido por los infieles musulmanes a los que, de igual manera, era imperativo vencer. Sus diversas imágenes en la sillería de Celanova parecen deudoras, en general, de los primeros libros de emblemática, pero tampoco deben descartarse los modelos que aparecían en los marcos de los primeros libros de horas impresos, sin olvidarnos de los manuscritos medievales y de la escultura románica y gótica. O dicho de otra manera, el dragón era una figura familiar desde hacía siglos.

¿Podría tener algo que ver en Celanova con una fábula? Es difícil saberlo, pero como las fábulas son un género tan socorrido en las sillerías, también en ésta, no puede descartarse. Y en este sentido, hay una leyenda medieval titulada, «El dragón y el hombre» en la que un dragón encarga a un hombre, supuestamente fiel compañero, que le cuide su huevo, en el cual (le dijo el dragón) están sus bienes y su fuerza, de manera que morirá si el huevo se rompiese. El «villano», tan pronto se quedó solo, no lo dudó, rompió el huevo, porque así mataría al dragón y se quedaría con su tesoro. Cuando el dragón regresó vio qué clase de amigo tenía y la compañía quedó rota. Moraleja: «ni a un impostor ni a un traidor debe uno confiar nunca su oro ni abandonar su preciado tesoro, pues nadie del avaro y egoísta debe fiarse» (France, 1989: 83).

## CONCLUSIONES

1.- La sillería de coro tardogótica de Celanova se enmarca en una corriente muy amplia de sillerías de madera (de nogal, generalmente) similares, en iglesias y catedrales, en los distintos reinos de la Península Ibérica y en otros del resto de Europa. En la Península Ibérica, la gran mayoría se realizan en los últimos años del reinado de Enrique IV de Castilla (rey desde 1454 hasta 1474) y en el de los Reyes Católicos: los esposos Isabel I de Castilla (reina de 1474 a 1504) y Fernando II de Aragón (rey de 1479 a 1516). En Celanova se iniciarían los trabajos poco después de 1492 y lo principal de los mismos se extendió quizá hasta 1525 (fecha de la renacentista capilla del Arcediano en la iglesia de Santiago, de Betanzos), produciéndose a partir de aquí adiciones puntuales como los retratos de Carlos V y su esposa Isabel de Portugal, poco después de 1548.

2.- Como consecuencia de esta datación, la obra se encuentra a caballo entre el gótico y el renacimiento, pero al existir pocos temas renacentistas en la misma, su estilo debe definirse como esencialmente tardogótico, tanto en la estructura general de la obra, como en las maravillosas tracerías y en la inmensa mayoría de sus imágenes y escenas.

3.- Su rica temática escultórica y la calidad de la talla nos hablan de un taller itinerante, con experiencia en otras sillerías peninsulares, aunque, de momento, no es fácil atribuir una autoría con seguridad. Eso sí, el programa general y la similitud de algunas escenas con otras de filiación flamenca o alemana, permite lanzar la hipótesis de que el maestro de



la obra pudo ser flamenco o alemán, como flamencos y alemanes fueron Rodrigo Alemán, Juan de Bruselas (o Jan de Yneres) y otros que trabajaron en la Península Ibérica. A esto se suma la recepción de modelos de pintores y grabadores flamencos y alemanes como el maestro del «Hausbuch», Israel van Meckenem, Martin Schongauer, Pieter Brueghel el Viejo, Hieronymus Bosch, Alberto Durero, etc. Además, influyeron las miniaturas de manuscritos bajomedievales y las contemporáneas orlas o marcos grabados en los primeros libros de horas impresos, los primeros libros de emblemas (Horus Apolo, Alciato) y toda la tradición escultórica románica y gótica.

4.- El soporte conceptual de la inmensa mayoría de estas imágenes, individuales o en escenas (y ello vale para el resto de sillerías de la época), proviene de la Literatura, oral o escrita: Antiguo y Nuevo Testamento, fábulas clásicas y relatos asociados a animales emblemáticos, propaganda (o crítica) política o religiosa, tacs, dichos, refranes, proverbios, sentencias, meses del calendario agrícola, vicios y oficios tratados satíricamente, animales híbridos de filiación grecolatina, etc. Nada parece haber que no tenga detrás algún tipo de soporte literario, un relato culto o popular, lo hayamos descubierto o no. En este sentido, los dibujos, grabados y pinturas de los artistas flamencos y alemanes, que tienen el mismo soporte literario, son de conocimiento obligado para entender muchas de las imágenes de esta y otras sillerías europeas.

5.- Podemos considerar como temas de carácter positivo: los heráldicos, los retratos del emperador y de la emperatriz, las figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento, el mes de julio del calendario agrícola y también los que ilustran fábulas o animales emblemáticos con sus correspondientes enseñanzas.

6.- Temas negativos serían: los relativos a vicios y oficios (casi siempre en clave de crítica, la veamos o no), los animales híbridos y otros animales tentadores... La evidente crítica a las gentes de la Iglesia, por sus costumbres decadentes, era algo común en las sillerías de la época. Pero esta decadencia iba a experimentar pronto reformas, ya sean en clave ortodoxa (Cisneros en España) o heterodoxa (Reforma luterana). Curiosamente, Cisneros muere el 8-11-1517, ocho días después de que Lutero clavase sus 95 tesis en la puerta de la catedral de Wittenberg (31-10-1517). Y este ambiente de turbulencia eclesiástica europea se manifiesta en varias figuras y escenas de nuestra sillería de Celanova, mostradas con mirada satírica.

7.- En conjunto, del centenar de imágenes aisladas y de escenas, los temas positivos son el 39% y los negativos el 61%. Afinando más, el grupo de vicios y oficios (el más numeroso) engloba el 51%; Antiguo y Nuevo Testamento, 22%; híbridos y animales tentadores, 10%; fábulas, 9%... Por tanto, el conjunto de la obra escultórica pone su acento en la crítica social a través de vicios y oficios, con especial atención a los eclesiásticos. Pero, con todo, los temas bíblicos y las fábulas ejercen un cierto contrapeso.

8.- Sin duda, dentro de su época, esta sillería del coro alto de la iglesia de San Salvador de Celanova es la mejor y más completa conservada en Galicia, aunque, como tantas otras joyas de nuestra tierra, precisa cuidados. Su estudio no se acaba aquí, quedan incógnitas por resolver y es evidente que las lecturas iconográficas se prestan casi siempre a la conjetura, a la matización y a la controversia. Y esto se acrecienta por el hecho de movernos en una época en la que se pasa de la crítica eclesiástica al desgarramiento de la Reforma luterana, momento en el que se produce también el choque y la fusión de formas góticas, que llevan los artistas flamencos y alemanes por buena parte de Europa, con el resurgir a borbotones de todo un mundo clásico de elementos que constituirán el Renacimiento

triumfante, rescatado de las «grutas» del pasado. Y, por si fuera poco, con el Renacimiento llega también a todas partes la moda de la literatura emblemática que tanta influencia tuvo a todos los niveles.

Resumiendo, para mí ha sido una experiencia increíble sumergirme en este mundo de ideas y formas en ebullición y espero haber contribuido al conocimiento de esta obra. Con ello he intentado también cumplir con una deuda que tenía con Celanova y conmigo mismo desde la primera impresión que sentí al ver entre tinieblas esta maravillosa sillería.

## 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](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». *Sendebar: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, nº. 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.
- BIANCOTTO, Gabriel (1980): *Bestiarios de la Edad Media*, en francés moderno.
- CAMBRAY, Fouquart de, DUVAL, Antoine, y ARRAS, Jean d' (ca. 1480): *Évangiles des quenouilles*. Colart Mansion, Brujas. Edición de 1855, P. Jannet, Paris.
- 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*, nº 1. *Crónica del rey Enrico otavo de Ingalaterra, escrita por un autor coetáneo ...* Madrid, Librería de los Bibliófilos Alfonso Durán, 1874.
- 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>>
- ERÍAS MARTÍNEZ, Alfredo (2014): *Iconografía de las tres iglesias góticas de Betanzos: San Francisco, Santa María do Azogue 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.
- (2020): «Iconografía del coro tardogótico de la iglesia monasterial de San Salvador de Celanova (I)». *Rudesindus*, 2020, nº 13.
- ESOPO (1985): *Fábulas de Esopo*. Vida de Esopo. Fábulas de Babrius. Gredos, Madrid.
- ESOPO (2000): *Fábulas de Esopo*. Formato y edición por Renato Rodríguez para Educación y Desarrollo Contemporáneo S. A. San José de Costa Rica <[www.edyd.com](http://www.edyd.com)>



- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín (1964): *Expediciones al Maluco. Viaje de Magallanes y Elcano*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas.
- FICORONI, Francesco (1736): *De Le Maschere sceniche e le figure comiche d'antichi Romani descritte brevemente da Francesco de Ficoroni e dedicate all Eccellentissimo Signore Paolo Ippolito De Beawillier*. Rome, Nella Stmperia di Antonio de Rossi.
- 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.
- FRANCE, Marie de (1989) *Fábulas medievales (Ysopet)*. Anaya, Madrid.
- 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.
- JUNG, Carl Gustav (2013): *Obra completa*. Volumen 9/I. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Capítulo 1: Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo, página 36, párrafo 77.
- LACARRA, M<sup>a</sup> 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.
- LÓPEZ-RÍOS FERNÁNDEZ, Fernando (1991): «Arte y medicina en las misericordias de los coros españoles». *JCyL*, Salamanca.
- LOREA, F. Antonio de (1674): *David Pecador. Empresas Morales Político-Cristianas. David Penitente*. Madrid.
- 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): *Sillerías de coro*. Cuadernos de Arte Gallego, 26. Ediciones Castrelos, Vigo.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías 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 Pollaiuolo 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].
- ORVS APOLLO DE AEGYPTE (1543): *De la signification des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens, cest a dire des figures par les quelles ilz escripuoient leus mysteres secretz, & les choses saintes & diuines*. Paris, Jacques Keruer,.
- 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.
- RÉAU, Louis (1955): *Iconographie de l'art chétien*, Paris.
- ROMERO, Valerio Francisco y otros (1804): *Refranes o proverbios en castellano, Que contiene el Epicedio de Valerio Francisco Romero en la muerte del Comendador Herman 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.
- (1985): «Carácter emblemático de las sillerías de coro gallegas». Goya, Revista de Arte, núms. 187-188, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
- (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.
- (1986c): «Iconografía marginal: «las fábulas en las sillerías de coro gallegas». Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, Nº 24.
- (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.
- SOTO, Hernando de (1599): *Emblemas moralizados*. Madrid.
- TALAVERA, Hernando de (1477): *Tractado prouechoso 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 propia 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.
- WIRTH, Jean (2008): “Les marges à drôleries des manuscrits gothiques”, Genève.
- YZQUIERDO PERRÍN (2008-2009): «Sillerías de coro gótico-mudéjares: de santa Clara de Toro a santa clara de Palencia». *Abrente*, 40-41.

### Webs

- <[https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=10073471](https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10073471)>
- <<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://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, Alberto López Fernández, Carmen Manso Porto, Ramón Yzquierdo Perrín, Eduardo Pardo de Guevara y Valdés, Felipe Erias Morandeira, Anne Heyvaert, Xulio Rodríguez, Daniel Manso, Paula Conde, Julio González Montañés, Javier Gándara, Estefanía Frago...