

SERAFIN MORALEJO ALVAREZ

**ARTISTAS, PATRONOS Y PUBLICO EN EL ARTE
DEL CAMINO DE SANTIAGO**

Separata de «COMPOSTELLANUM»
Vol. XXX - Números 3-4

SANTIAGO DE COMPOSTELA
1 9 8 5

ta
gu
la
M
m
C
m
el
no
gu
olv

de
un
sla
me
val

C
misi
sobr
Uni
conf
cierc
resp
Com
han
cebie
(1
A. R
(2
origi
Le s

Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago (*)

SERAFIN MORALEJO

Resultará más que paradójico que, a la sombra de la monumental evidencia de nuestra Catedral, tengamos que empezar por preguntarnos por el sentido y alcance reales del impacto artístico de las peregrinaciones jacobeanas. Pero lo cierto es que, desde que Emile Mâle y Arthur K. Porter llamaron la atención sobre dicho fenómeno (1), no siempre se lo ha planteado de una manera adecuada. Con frecuencia se ha abusado de él como de un cómodo *deus ex machina* con que explicar cuanto de inexplicable se presentaba en el dominio del arte medieval. Cualquier paralelismo formal o iconográfico, por dudoso o remoto que fuera en sus términos, ensanguida encontraba su oportuna y sospechosa justificación en alguna olvidada ruta secundaria de peregrinos.

No nos extrañe pues que, por inevitable ley pendular, la idea de un "arte de peregrinación" o del "Camino de Santiago", como una corriente o escuela definida, se vea hoy envuelta en controversia —no faltando incluso quien certifique su defunción—, desde el memorable artículo que Jean Hubert dedicó a los caminos medievales (2). Superponiendo el mapa de las rutas jacobeanas de Francia

(*) Con el presente estudio y el firmado por el Prof. Joaquín Yarza en este mismo volumen, concluye la publicación de cuatro de las conferencias del ciclo sobre "La Peregrinación a Santiago y el arte románico" que tuvo lugar en la Universidad Compostelana del 24 al 26 de mayo de 1982. Los textos de otras dos conferencias, a cargo del Dr. Robert Plötz y del Prof. John Williams, aparecieron en esta misma revista, en su vol. XXIX (1984), pp. 239-265 y 267-290, respectivamente. En nombre de todos los autores, agradezco a la dirección de *Compostellanum* la generosa hospitalidad de sus bien prestigiadas páginas, que han permitido mantener al ciclo, en su publicación, la unidad con que fue concebido.

(1) E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1923, 288-313; A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923.

(2) J. Hubert, "Les routes du Moyen Age", *Les Routes de France depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1959, 25-56; *id.*, "Routes et circuits commerciaux", *Le siècle de Saint-Louis*, Paris, 1970, 75-82 (reproducidos, ambos trabajos en *id.*,

al de los más importantes focos escultóricos románicos, el arqueólogo francés creyó constatar un total desacuerdo entre la orientación de las unas y la concentración de los otros. En consecuencia, y dando por sentado que la geografía artística medieval era más sensible a los caminos que a las fronteras, las "leyes" de distribución de la escultura románica tenían que encontrarse en otro sistema viario, que él identificó con el que unía al gran centro monástico de Cluny con sus prioratos en el Sur de Francia, base éstos a su vez para la acción cluniacense en la Península.

No voy a ser yo quien se atreva a minimizar la trascendencia cultural de una red itineraria a la que la propia Compostela rendía pleitesía. En la Edad Media, no todos los caminos llevaban a Roma. Cuando Gelmírez se dirigió allí, en busca del palio, hubo de describir un extraño rodeo pasando por Cluny, a donde llegó precisamente por una de las rutas a las que se refería Hubert, a través de centros tan sugerentes como Auch, Toulouse, Moissac, Cahors y Limoges (3). Santiago mismo y la fortuna de su peregrinación dependían pues, en buena medida, del sistema de comunicaciones y de influencias cluniacense. Ahora bien, si Hubert hubiera procedido a una similar superposición de los mapas viario y artístico de la Península, sus conclusiones tendrían que haber sido forzosamente muy diversas. Aquí, los caminos de Cluny se disolvían en los de los peregrinos y éstos no eran a su vez sino el eje de vertebración económica de los reinos cristianos occidentales; un eje cuya importancia sólo se valora suficientemente cuando se considera su desplazamiento por la posterior vertebración hispana de Norte a Sur, abierta por la conquista de Andalucía, y causa última del declinar de Galicia y de su peregrinación como factor cultural decisivo. Este camino llamado Francés, con sus raíces ultrapirenaicas inmediatas —hasta Toulouse y Conques por las vías tolosana y *podiensis*, junto con los tramas gascones de las rutas de Vézelay y de Tours— constituyó sin duda alguna un espacio artístico integrado, que no tendría explicación al margen del fenómeno que consideramos. Es para este espacio, y no para toda la ambiciosa red itineraria europea que soñó Porter, para el que ha de reservarse, en pleno rigor, el término de "escultura de peregrinación"; y ello, en un marco cronológico que, aun comprendiendo para ciertas manifestaciones todo

Arts et vie sociale de la fin du monde antique au Moyen Age, Ginebra, 1977, 42-48); M. Durliat, "The pilgrimage roads revisited?", *Bull. Mon.*, CXXIX, 1971, 113-120.

(3) *Historia Compostelana*, trad. M. Suárez, Santiago de Compostela, 1950, 50-56 (lib. I, caps. 16-17).

el románico, se intensifica y restringe, para las vinculaciones ultrapirenaicas, al medio siglo que va de 1075 a 1125 (4).

Para salir al paso a toda las objeciones que se han hecho a la teoría artística de las rutas de peregrinación, conviene también plantear correctamente los factores o causas que substancian tal fenómeno. Dicha teoría nació marcada por cierto naturalismo o "biologicismo" por el que se sintió tentada la Historia del arte desde la segunda mitad del siglo XIX. Más de una vez, y no por pura retórica, se ha aludido a las rutas de peregrinación como a un complejo sistema arterial, intensamente capilarizado, cuya sola existencia parecía bastarse para dar cuenta de la libre circulación de un misterioso fluido o plasma artístico. Pero las metáforas naturalistas

(4) La triple acotación aquí propuesta —geográfica, cronológica y temática (cifándonos sobre todo a la escultura monumental)— coincide fundamentalmente con la que define las contribuciones, ya clásicas, de M. Gómez-Moreno (*El arte románico español*, Madrid, 1934) y de G. Gaillard (*Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle, Paris, 1938*). La mayor prueba en favor de la consistencia de este espacio artístico y de lo que ésta debe al fenómeno de las peregrinaciones, nos la proporciona una simple ojeada a la fortuna hispánica de la escultura tolosana. Si los estilos de la *Porte des Comtes*, de Gilduino, de la Puerta de Miègeville y hasta del claustro de Saint-Sernin tienen, todos ellos, su correspondiente reflejo o correlato en León, Jaca, Pamplona, Compostela o Silos, los ecos de los posteriores desarrollos tolosanos, desde Gilaberto hasta la portada de la sala capitular de la Daurade, habrán de buscarse en Solsona, en Ripoll, en Sant Cugat del Vallés o en Girona; en una Cataluña que, pese a su proximidad a Aragón y al Languedoc, se había mantenido práctica y sintomáticamente al margen del renacimiento escultórico del 1100. Las razones últimas de este radical giro en la orientación de las influencias tolosanas escapan a los límites y posibilidades de este trabajo, pero sí parece suficientemente claro que la inicial fase de vinculaciones predominantemente occidentales ha de tener mucho que ver con los intereses y demandas artísticas suscitados por el Camino Francés. La peregrinación no es, por supuesto, el único factor a tener en cuenta. El patronazgo regio quizá se bastara para explicar San Isidoro de León, de la misma manera que la acción de Cluny —no directa, sino a través de sus prioratos del Mediodía francés— puede dar cuenta del papel que cabe conjeturar para Sahagún en el precoz florecimiento artístico experimentado por las tierras de entre el Cea y el Pisuerga (véase al respecto, S. Moralejo, "The Tomb of Alfonso Ansúrez (†1093): Its place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture", *Continuity and Change in the León-Castile of Alfonso VI (1065-1109)*, Nueva York, en prensa). Pero, en cualquier caso, la incidencia de estos y otros factores no hubiera sido la misma sin el atractivo marco de una tierra de peregrinación y de cruzada, elementos ambos indisociables en el culto jacobeo. Un problema diferente —de lo que entendemos por "arte del Camino de Santiago"— es ya el de la "iglesias de peregrinación", concepto en principio de orden tipológico, aunque se involucren en él cuestiones estilísticas, y del que ofrece una novedosa panorámica el ya referido trabajo de J. Williams, "La arquitectura del Camino de Santiago", *Compostellana*, XXIX, 1984, 267-290. Véase también S. Moralejo, "Notas para una revisión da obra de K. J. Conant", en K. J. Conant, *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983, 90-116.

son traidoras y habría que recordar aquí, con Perogrullo, que los edificios y la escultura monumental no viajan, no circulan. Que un camino y el tráfico que posibilita, pueden explicar la difusión de un ritmo musical, de una fórmula métrica o de una leyenda épica, que no necesitan de otro vehículo que los labios o el zurrón del peregrino. Pero si queremos entender el impacto real de la peregrinación sobre el arte monumental, tenemos que pensar en el camino no tanto como *cauce* o *vehículo* —lo que es obvio y dado por añadidura— sino como *empresa*, como quehacer y como institución.

En efecto, en la época románica y particularmente en el medio siglo antes acotado, es el camino mismo el que está en construcción o en trance de renovación, desde su infraestructura de calzadas y puentes, albergues y hospitales, hasta burgos enteros suscitados o resucitados por un tráfico que no es sólo espiritual, y, en fin, santuarios secundarios que remozan sus fábricas para distraer algo de flujo de una peregrinación que, como su arquetipo místico, reconoce sucesivas mansiones o moradas. Esta intensa concentración de la demanda artística, en tiempo y espacio limitados, fue la que propició una inevitable homogeneidad de pensamiento y de estilo que nadie pudo ni pretendió programar de antemano. Fue el fruto obvio de un tipo de artista itinerante que recorrió, de un cabo a otro y más de una vez en su vida, un camino en el que nunca faltaba trabajo, al ritmo de campañas marcadas por donaciones y mandas testamentarias. El camino era su *empresa* y, en consecuencia —y esto es ya secundario— acabó por ser también su *cauce*.

La figura del artista itinerante no es pura conjetura extraída de estrechas similitudes entre edificios distantes. Acta formal de su existencia, con prosa de unción casi hagiográfica, nos ha quedado en la guía del *Liber Sancti Iacobi*, que da cuenta de los *viatores* que repararon una sección del camino jacobeo, en el primer cuarto del siglo XII: Andrés, Rogerio, Alvito, Fortún, Arnaldo, Esteban y Pedro eran sus nombres (5). Los traductores del *Liber* han llamado la atención sobre la oportuna impropiedad del término con que se los designa —*viatores*—, que en rigor equivaldría a “vian-dantes” o “peregrinos”. Pero caminantes y camineros —haciendo el camino con sus manos y con sus pies— hubieron de ser a la vez.

(5) *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, ed. W. M. Whitehill, Santiago de Compostela, 1944, IV, v, 353; trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago de Compostela, 1951, 509 y n. 10; J. Viellard, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Mâcon, 1938, 11 y n. 5. Sobre el tenor de este pasaje, es interesante la impresión de C. Hohler de que “it can only be taken from an inscription or a list of intentions for a mass” (“A Note on Jacobus”, *Jour. of the Warburg and Courtauld Inst.*, XXXV, 1972, 55).

A uno de ellos se le identifica con Pedro Peregrino, que hizo el hospital y el puente de Portomarin. Otro Pedro, también posterior, fue el arquitecto de San Isidoro de León (6), muerto por cierto en olor de beatitud, en una época en que la santidad fue frecuente y significativa culminación de una carrera de ingeniero o de constructor (recordemos los casos de santo Domingo de la Calzada, san Lesmes, san Juan de Ortega y, en Toulouse, Raymond Gayrard). A otro de los citados, Esteban, cabría en fin identificarlo con el maestro del mismo nombre que suena en 1101 al frente de la obra de la Catedral de Pamplona, procedente de la de Santiago, y protagonista de una ambiciosa teoría, de escasa fundamentación, con la que se ha querido explicar y simplificar buena parte de las relaciones artísticas suscitadas por el Camino Francés (7).

Dada la parquedad de las fuentes de que disponemos, resulta difícil sustraerse a tentaciones de este tipo, tratando de exprimir al máximo la información que cualquier nombre de artista conservado nos pueda proporcionar acerca de su actividad. Lo importante no es tanto la recuperación de una "firma" —obsesión a veces pueril y morbosa— como lo que tales nombres puedan tener de "parlantes", transparentando una procedencia geográfica y, en consecuencia, una filiación cultural. De lo provechoso de esta onomástica artística da cuenta ejemplar el caso de Bernardo Gilduino, decorador de Saint-Sernin de Toulouse, en cuyo apellido han señalado Thomas W. Lyman y M. F. Hearn una raíz germánica —*geld-* o *gild-*— que, a la vez que de una procedencia geográfica, quizá remota, nos ilustra de su posible pertenencia a una dinastía familiar de orfebres (8). La vieja y sugestiva tesis de que la escultura románica tuvo fundamentalmente su origen en las artes suntuarias, encuentra así la confirmación de una verdadera "marca registrada".

(6) M. Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925, 212-213; *id.*, *El arte románico*, 106; L. Vázquez de Parga, J. M.^a Lacarra y J. Uria Riu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1949, II, 336, y III, 15-16 (para Pedro Peregrino).

(7) Sobre Esteban, véase Williams, *La arquitectura*, 282-283, y Moralejo, "Notas para unha revisión", 105-107. El punto débil de la teoría se encuentra en la identificación del arquitecto con una manera escultórica —definida, por lo demás, con abusiva latitud— y en la dificultad resultante de concordar su cronología documental con la que correspondería a su pretendida obra. Recientemente, M. Durliat ha apuntado la posibilidad de que Esteban hubiera simultaneado la dirección de las obras de Santiago y Pamplona, con lo que su presencia en esta última ciudad, en 1101, no significaría su relevo en el *chantier* compostelano (*L'art roman*, Paris, 1982). Tal hipótesis haría más comprensible la historia constructiva de nuestra catedral.

(8) T. W. Lyman, "Arts somptuaires et art monumental: Bilan des influences auliques pré-romanes sur la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France et en Espagne", *Cahiers de Saint-Michel de Cuza*, IX, 1978, 115-127; M. F. Hearn, *Romanesque Sculpture*, Ithaca, 1981, 80 y n. 37.

Para los artistas que suenan en los comienzos del románico hispánico, tendremos que contentarnos con indicaciones más modestas, de orden geográfico y, en su mayoría, de resonancia ultrapirenaica. Tal es el caso de los *viatores* Rogerio y Arnaldo, sin duda extranjeros. Indígenas serían en cambio Fortún, que suena a aragonés, y Alvitto, que pudo ser incluso gallego. Del ya mencionado Esteban, sabemos que al menos su suegra y esposa eran navarras (9). De los otros dos maestros de Compostela, Bernardo el Viejo y Roberto, nadie ha dudado seriamente de que fueran franceses, pero sus nombres no son nada indicativos. Ambos se cuentan entre los más reiterados de la onomástica artística románica y no hay tampoco lugar a especular con genealogías o tradiciones gremiales (10). Podemos en cambio suponer que Guillelme y Ostent —o Austindo—, que firmaron la hoy amenazada ruina de San Pedro de Arlanza, fueran gascones o, en todo caso, de un país de Oc, como apuntó Meyer Schapiro, juzgando por sus nombres (11). Una procedencia similar cabe conjeturar para el Raimundo de Monforte que, según se cree, contrató en 1129 la obra de la Catedral de Lugo. Que este Monforte fuera el de Lemos era ya problemático. Habrá que buscarlo en el Mediodía francés, donde el nombre de Raimundo sería por otra parte más castizo. En la decoración más antigua de la basílica lucense se encuentran ecos gascones (Fig. 1), al margen de la tradición compostelana, que abundarían en la filiación aquí propuesta (12).

(9) J. M.^a Lacarra, "La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos", *Arch. Esp. de Arte y Arq.*, VII, 1931, 73-89.

(10) Véanse los censos de firmas y nombres de artistas documentados que recogen M. Durliat, *L'art roman*, 586-590, y F. García Romo, *La escultura del siglo xi*, Barcelona, 1973, 33-34.

(11) M. Schapiro, "From Mozarabic to Romanesque in Silos", *The Art Bulletin*, XXI, 1939, 312-374, reproducido en *Romanesque Art*, Nueva York, 1977, 48-49.

(12) La decoración de palmetas del cimacio de la cuarta responsión, en la nave de la Epístola, tiene paralelos relativamente próximos en Nogaró, iglesia que se vincula por cierto, en otros motivos, a los talleres compostelanos (véase M. Durliat, "Eglise de Nogaró", *Con. Arch. de France*, CXXVIII, Gascogne, Paris, 1970, 91-110, figs. 5, 7 y 8; *id.*, *L'art roman en France. Languedoc et Sud-Ouest*, Paris, 1961, fig. p. 42). Los híbridos que decoran uno de los capiteles lucenses recientemente puestos al descubierto —en el tercer pilar de la nave, del lado de la Epístola—, recuerdan, en sus contornos y composición, los monstruos que organizan un capitel de Saint-Maurin (véase J. Gardelles, "L'abbatiale de Saint-Maurin", *Con. Arch. de France*, CXXVII, Agenais, Paris, 1969, 271-278, fig. p. 277). Ya C. Enlart se había referido a Raimundo —ignoro con qué fundamento— como a "un maître d'oeuvres de Carcassonne" ("L'architecture romane", en A. Michel, *Histoire de l'art*, I, 2, Paris, 1905, 565) y, por el azar de una traducción poco atenta, aparece "Raymond" como francés, cobrando su salario en "sous", en la obra de J. Gimpel, *La revolución industrial en la Edad Media*, Madrid, 1981, 95. Sobre los problemas que plantea el contrato de este maestro, conocido sólo por la glosa que de él hace Pallares y Gayoso, véase A. García

Pasando al campo de las artes suntuarias, desde López Ferreiro se ha venido queriendo identificar a los autores del frontal y baldaquino primitivos de la Catedral de Santiago entre los oficiales de la casa de la moneda, cuyos nombres, apuntando al Norte de Italia, recoge la *Historia Compostelana*: Randulfo, Gaufrido y Juan Lombardo (13). Si así fuera, habría que reconocer que Gelmírez se equivocó una vez más en la elección de su gente de confianza, pues un Randulfo aparece citado en Zaragoza, en 1122, como monedero de Alfonso I el Batallador (14). Con nombre tan poco frecuente y con idéntico oficio, habrá que concluir que se trata del mismo personaje, que se habría pasado, pues, al bando del más cordial enemigo del prelado compostelano. Pero peor sería el caso del pretendido orfebre Juan Lombardo, si es que hay que identificarlo con el personaje del mismo nombre al que se confiscan sus bienes, en 1137, en represalia por su participación destacada en un asalto a la catedral, del que resultó, precisamente, el apedreamiento del altar mayor y de su baldaquino (15). Tengo la impresión de que en la nómina de los artistas románicos resultaría anacrónica esta figura de artista *enragé*, precursor del Courbet de la Comuna y más

Conde, "El contrato con el Maestro Raimundo", *Bol. de la Com. prov. de Mon. Hist. y Art. de Lugo*, VIII, 1965-1966, 15-18; *id.*, "La Románica Catedral de Lugo", *ibid.*, 270-272.

(13) *Historia Compostelana*, lib. I, cap. 28, 72; A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, III, Santiago, 1900, 53 y 282, n. 2. Del pasaje de la *Compostelana*, sólo se desprende que fuera monedero, con seguridad, Randulfo ("Tandulfus", por error, en la ed. de Flórez, *E. S.*, XX, 65). Para la decoración primitiva del santuario compostelano, véase S. Moralejo, "Ars Sacra et sculpture romane monumentale: le Trésor et le chantier de Compostelle", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XI, 1980, 189-238.

(14) P. Beltrán Villagrasa, *Obra completa II. Numismática de la Edad Media y de los Reyes Católicos*, Zaragoza, 1972, 430 y 540-541.

(15) Reproduce el documento, sin haber reparado en la coincidencia, el propio López Ferreiro, *Historia*, IV, 212, ap. X, 28-29. Se trata o no del mismo personaje, el caso sirve para ilustrar lo arriesgado de la reconstrucción de personalidades y genealogías en el arte medieval. Sin salirnos del campo de la metalurgia, también suenan parecido el "Ademario monetario" citado en una escritura compostelana del 1100 (López Ferreiro, III, 26, ap. XV) y el "Aeimar campanarius", testigo en un documento de San Martín Pinario en 1134 (López Ferreiro, IV, 71, n. 3). Pero este Aymard, indudablemente francés, tiene más posibilidades de identificarse, como el mismo autor apunta, con el "magistrum ultraportensem significae artis peritum" traído por Gelmírez en 1125 (*Historia Compostelana*, lib. II, cap. 77, 383; ed. Flórez, 426-427). No faltan, sin embargo, menciones de verdaderos orfebres en la Compostela de entonces, recogidas ya por López Ferreiro, a quienes sí cabría relacionar con las empresas gelmirianas, como es el caso del "aurifrige" Vital (*Historia*, III, 305), citado como testigo en 1115, o del "aurifex" Juan Núñez, antepasado de los compradores de una casa, en 1189, a un supuesto hijo del maestro Mateo (*El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor*, Santiago, 1975, 99).

radical incluso, al llevar la destrucción hasta su supuesta propia obra.

Hay sin embargo una base muy razonable en la hipótesis de López Ferreiro, y es su presunción de que los talladores de cuños y batidores de moneda pudieron reclutarse en esta época entre orfebres cualificados y aun entre practicantes de otras artes. Prueba de ello nos lo brinda un dinero de vellón aragonés, de los últimos años de Sancho Ramírez († 1094), en el que la efigie regia, reducida en otros tipos a un informe garabato, adquiere una entidad plástica como común en el arte monetario de la época. Tal calidad no se explica, a mi entender, más que por intervención, directa o por mediación de modelos, del maestro que por entonces dirigía la decoración de la Catedral de Jaca, situada, por cierto, enfrente mismo de la casa de la moneda (16). La pieza en cuestión sirve además de contundente argumento para situar la actividad de dicho maestro, de cronología tan discutida, en una fecha anterior a 1094, al menos para su comienzo.

“Por sus obras los conoceréis” es máxima que rige particularmente en el desesperante anonimato en que está envuelta buena parte de la actividad de los artistas románicos. De un cabo al otro del Camino Francés, podríamos seguir aquí los desplazamientos de maestros y talleres, que vendrían a resumir los programas decorativos de los más importantes santuarios en una única y compleja estratigrafía, en la que se interpenetrarían diversas secuencias estilísticas. Este sería un tema que rebasaría con mucho los límites y objetivos de este trabajo, y prefiero por ello abordar el problema que plantean otro tipo de intercambios artísticos, no por excepcionales, menos sugestivos. Me refiero al caso de ciertas esculturas que se presentan como bloques erráticos, total o casi totalmente aisladas en sus respectivos conjuntos, y que obligan a plantear la cuestión de si son los artistas los que se desplazan para tan parca e insólita producción, o si no son las obras mismas las que han viajado, como una suerte de escultura *prête-à-porter*. Ambas opciones se han sostenido para el capitel de Sant'Antimo, en Toscana, que se atribuye al maestro de Cabestany —un *viator* por excelencia, cuya producción se rastrea desde Navarra a Toscana, pasando por Cataluña y el Languedoc Mediterráneo— (17). También se incluiría

(16) Véase al respecto S. Moralejo, “Un reflejo de la escultura de Jaca, en una moneda de Sancho Ramírez († 1094)”, *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, 29-35. La moneda en cuestión la reproduce Ph. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, Friburgo, 1976, fig. 156.

(17) E. Junyent, “L'oeuvre du maître de Cabestany”, *Actes du 96e Congrès national des sociétés savantes*, section d'archéologie, Montpellier, 1961, 169-178, fig. p. 175. El aislamiento del capitel en Sant'Antimo es sólo relativo, pues como apunta ya el mencionado autor, es muy posible que se deban también al maestro

en este capítulo el único capitel de mármol de la tribuna de la Catedral de Santiago (Fig. 2), que difiere además de los restantes en módulo y estilo (18). Habría que contar igualmente con el escultor tolosano que labró un único modillón para la Catedral de Jaca y, en contrapartida, en la cortés devoción de visita por un artista jaqués que dejó un único capitel en Saint-Sernin de Toulouse (19).

Otros casos que se han señalado son sólo aparentes, como los capiteles compostelanos en los que Gaillard creyó ver una suerte de ofrenda o *ex voto* de un artista peregrino de Conques (20). Los

los leones estilóforos que formaron parte de la portada de la misma iglesia (J. Raspi Serra, "Contributo allo studio di alcune sculpture dell'abbazia di Sant'Antimo", *Commentari*, XV, 1964, 135-165, figs. 29-31). El mejor conservado permite incluso comparaciones con los leones que decoran dos capiteles de Sant Pere de Galligans (véase J. Calzada i Oliveras, *Sant Pere de Galligans*, Gerona, 1983, figs. pp. 233 y 241), iglesia en la que, según he tratado de demostrar, se definiría el personal estilo del maestro, bajo el impacto de los sarcófagos tetrárquicos y constantinianos de la vecina iglesia de San Félix ("Le maître de Cabestany dans la sculpture du XII^e siècle", conferencias pronunciadas en la *session d'été* de 1982, en el *Centre d'études supérieures de civilisation médiévale de Poitiers*, en curso de publicación). La referencia a este singular escultor no nos aleja tanto como pudiera parecer del marco espacio-temporal aquí delimitado. Por una parte, creo que ha de reconocérsele una cronología más temprana que la que se le viene atribuyendo (en Galligans, concretamente, pudo trabajar ya en la década de 1130); por otra parte, en su carrera artística viene a personificarse, con elocuencia de peripecia biográfica, el radical giro que registramos en la dirección de las influencias tolosanas desde el segundo cuarto del siglo XIII (véase *supra*, n. 4), y que nos permitía definir con rigor una "escultura de peregrinación". En efecto, la reconocida prehistoria tolosana de su estilo se verifica particularmente en paralelos "occidentales" de dicha corriente (Saint-Caprais d'Agen, Lescar), pero su plenitud fue "oriental", catalana, languedociano-mediterránea y hasta toscana, pese al episodio navarro que hubo de tener lugar hacia el final de su carrera. Para una visión de su obra en conjunto, M. Durliat, "Le maître de Cabestany", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuza*, IV, 1973, 116-127.

(18) Lo reproduce Gómez-Moreno, *El arte*, lám. CLXIV, 2. Atendiendo a su decoración de acantos, se pensaría en una pieza prerrománica y más de aire gálico que hispano. En Saint-Sever-sur-l'Adour se encuentran, reutilizados en la abacial y en su museo, ejemplares de labra relativamente similar. El friso de palmetas, posiblemente retallado, que decora su borde inferior, denuncia sin embargo una mano de formación jaquesa, acorde con la cronología que corresponde a la situación de la pieza en el edificio.

(19) T. W. Lyman, "Notes on the Porte Miégeville Capitals and the Construction of Saint-Sernin in Toulouse", *The Art Bulletin*, XLIX, 1957, 28 y figs. 17-19; *id.*, "The Pilgrimage Roads Revisited", *Gesta*, VIII (1969), 41 y fig. 24; S. Moralejo, "Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca", *Bull. Mon.*, CXXXI, 1973, 7-16; M. Durliat, "Toulouse et Jaca", *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, I, Zaragoza, 1977, 199-207. Otra pieza añadida a este *dossier* por el último de los autores citados me parece explicable más por el substrato común al arte de Jaca y Toulouse que por una influencia particular, aun sin descartar esta posibilidad.

(20) G. Gaillard, "Une abbaye de pèlerinage: Sainte-Foy de Conques et ses rapports avec Saint-Jacques", *Compostellanum*, X, 1965, 344-345 (reproducido en

que narran el martirio de santa Fe nada tienen que ver con la abacial de Rouergue, salvo en su iconografía, y para el que figura el suplicio del avaro —cita o esbozo de un motivo presente en el tímpano de dicha iglesia—, cabe una explicación del todo acorde con la norma habitual del trabajo artístico medieval: se trata, posiblemente, del resultado de un examen exigido al escultor para ser admitido en el obrador compostelano. Superada la prueba —práctica de la que tenemos testimonios para fechas más tardías—, se le encomendarían empresas de mayor envergadura, como fue de hecho su participación evidente en la decoración de los tímpanos de la portada de las Platerías (21).

No voy a pretender, por supuesto, que los otros casos conocidos de esculturas erráticas sean producto de artistas que no lograron revalidar su maestría en los respectivos *chantiers*, y que éstos no retuvieron de ellos más que —por así decirlo— el ejercicio declarado suspenso. Tanto la exportación de piezas sueltas como las ofrendas han de ser tenidas en cuenta como explicación, sin olvidar tampoco el posible recurso al “artista invitado”, itinerante y

Etudes d'art roman, Paris, 1972, 342); *id.*, *Rouergue roman*, La Pierre-qui-Vire, 1963, 48 y 50. Estas relaciones ya habían sido apuntadas —aunque no interpretadas de igual modo— por P. Deschamps, “Etudes sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Jacques de Compostelle”, *Bull. Mon.*, C, 1941, 254 y fig. 5; y Ch. Bernouilli, *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue*, Basilea, 1956, 86. Para la reproducción de los citados capiteles compostelanos, véase M. Chamoso, *Galice romane*, La Pierre-qui-Vire, 1973, figs. 49-54. Discusiones más actualizadas de estas relaciones se deben a J. Bousquet, *La sculpture à Conques aux XIe et XIIe siècles. Essai de chronologie comparée*, Lille, 1973, 581-594, y a W. Sauerländer, “Das 7. Colloquium der Société française d'Archéologie: Sainte-Foy de Conques”, *Kunstchronik*, XXVI, 1973, 225-229. Los capiteles compostelanos del martirio de santa Fe presentan más bien rasgos jaqueses y, de invocar paralelos en Conques, habría que recurrir al estilo figurativo más antiguo de la abacial o a ciertos fragmentos del claustro, y no a las versiones rouergates de la misma iconografía. Una mediación gráfica, más que auténtica dependencia estilística, se bastaría en todo caso para justificar tales relaciones.

(21) En favor de esta hipótesis, hay que señalar la división y jerarquía de trabajo que se observa en la campaña decorativa del transepto compostelano. Frente al relativo lujo figurativo con que se desarrollaron las de la girola, con abundantes capiteles icónicos e historiados, en el transepto acabó por imponerse un tipo de capitel muy simple, con una economía de diseño y ejecución sin duda dictados por los condicionamientos del granito, y al alcance de las capacidades de simples canteros. Mientras progresaba la obra del transepto, los artistas mejor dotados del taller pudieron ocuparse ya de la decoración de la portada, lo que explicaría a la vez algo del desorden que se registra en la de las Platerías, compuesta con piezas labradas con cierta antelación y sin una idea precisa de su destino definitivo. La intervención en esta portada de un maestro precedente de Conques, fue ya señalada por Porter, *Romanesque Sculpture*, 228-234, pero sin relacionarlo con el capitel del transepto del que aquí se trata.

muy cualificado, por parte de empresas que no podrían permitirse más que lujos decorativos excepcionales (22). En cualquier caso, detrás de algunas de estas piezas erráticas ha de esconderse un azar tan personal e intransferible que no le es dado a la Historia reconstruirlo, a no ser que derive hacia el género de la novela histórica.

Rondando esta peligrosa frontera, y a guisa tanto de *divertimento* erudito como de *test* metodológico, permítaseme llamar la atención sobre un capitel errático de la tribuna de la Catedral de Pisa, que nos interesa aquí particularmente por tratarse de una pieza de indudable filiación tolosana o, lo que tanto monta, compostelana (Fig. 3). Aunque no faltan en Toscana otros testimonios de la difusión alcanzada por el arte hispano-languedociano (23), quizá

(22) Tal sería el caso, con la salvedad apuntada en la n. 17, del maestro de Cabestany, cuya obra, con frecuencia muy reducida, se registra en edificios que ninguna o muy poca relación guardan entre sí en cuanto a su arquitectura o al resto de la decoración. De la ofrenda o donación de capiteles nos brinda cierta documentación iconográfica la escultura de Auvernia. Pero se trata, paradójicamente, de la "escuela" más homogénea de todo el románico, donde no parece haber habido lugar para las esculturas erráticas (véase Z. Swiechowski, *La sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973, figs. 246, 248, 249 y 251).

(23) Han llamado la atención sobre este capitel, apuntando su filiación francesa, tolosana, o hispana, W. Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig, 1926, 34 y n. 16, fig. 37 a; M. Salmi, *Romanesque Sculpture in Tuscany*, Florencia, 1928, 75, fig. 139; H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952, 47, lám. V d; J. Serra, "Un capitello del Duomo di Pisa", *Commentari*, XII, 1961, 245-146, fig. 1; y Ch. Smith, *The Baptistery of Pisa*, Nueva York - Londres, 1978, 126, fig. 84. En rigor, los paralelos más exactos los proporciona la portada occidental de Saint-Sernin de Toulouse (véase M. Durliat, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, 1978, fig. 45), como ya señaló Biehl, pero la genealogía de este tipo de capitel es hispana (entendiendo por tal la tradición de Frómista y Jaca), según notó Janson, y a una de sus toscas versiones compostelanas recurrió Serra ("Un capitello", fig. 2) como paralelo exclusivo. Motivos y detalles aislados en la portada de las Platerías demuestran, en todo caso, que en Santiago serían igualmente posibles versiones tan próximas como las tolosanas. La explicación más prudente sería la de vincular el capitel pisano a la misma corriente languedociana que se revela en las portadas de San Quirico d'Orcia y de Sant'Antimo (véase Biehl, 26-27, láms. 12 a y 19; Salmi, 24, figs. 27-28; Raspi Serra, "Contributo", cit. en la n. 17). De hecho, la pieza en cuestión suscitó imitaciones en Sant'Antimo (Biehl, lám. 14 c; Raspi Serra, 148, fig. 16; Serra, "Un capitello", fig. 3) y en la catedral de Sovana (Biehl, lám. 20 a). Sin embargo, éstas son muy rudas, relativamente tardías —la de Sovana se acompaña de una copia del capitel de Sant'Antimo atribuido al maestro de Cabestany (Biehl, lám. 20 b; I. Moretti, *La Toscana*, Milán, 1982, fig. 60)— y en modo alguno computables como testimonios de una auténtica tradición de taller. Tampoco el más correcto, pero discreto, arte de las portadas de Sant'Antimo y de San Quirico d'Orcia llega a igualar el exquisito oficio del capitel pisano, inexplicablemente aislado, por otra parte, en el que habría tenido que ser el *chantier* centralizador de todas

no sea ocioso recordar que, por la época en que hubo de labrarse este capitel, Gelmírez enviaba embajadores a Génova y a Pisa en demanda de carpinteros de ribera y pilotos expertos que pudieran construir y gobernar una pequeña flota con la que defender la costa gallega de las incursiones piráticas almorávides. De Génova vino un tal Augerio y, de Pisa, un joven piloto llamado Fuxón. Uno y otro obtuvieron victorias sobre los musulmanes, llegando incluso a asolar sus costas y a destruir sus "templos" —entiéndase mezquitas—, según se cuenta del primero de ellos. ¿Sería Fuxón quien, de regreso a su patria, llevaría el capitel en cuestión como una suerte de recuerdo, trofeo y ofrenda para la catedral que allí se construía? (24). Por tierra o por mar, el camino más corto nos llevaría desde luego al Languedoc, que también mantuvo por entonces relaciones estrechas con la república pisana. Pero no por ello perdería nuestra pieza su carácter errático y de excepción; un carácter que, en la catedral toscana, es paradójica norma y destino común, pues las piezas y materiales de acarreo, expolios y reutilizaciones, marcan allí la pauta general. Al monumental *bricolage* de despojos clásicos en que consiste dicha basilica, se añade la presencia en ella de un impresionante grifo de bronce, posiblemente fatimí, como trofeo y botín seguro de algún encuentro con musulmanes, así como la de un capitel califal, conservado hoy en el baptisterio, que sólo puede entenderse como fruto de alguna expedición de castigo a las cosas hispanas, como las llevadas a cabo por Fuxón (25).

estas relaciones. Tal papel correspondería mejor a Sant'Antimo, reivindicada en otro tiempo como "iglesia de peregrinación" (J. Vallery-Radot, *Eglise romanes. Filiations et échanges d'influences*, Paris, 1931, 178-180) y con reconocidas vinculaciones históricas francesas, pero no se entendería entonces por qué la muestra más depurada de esta corriente iba a quedar aislada en un edificio totalmente ajeno a ella.

(24) Sobre los hechos referidos véase *Historia Compostelana*, I, cap. 103 (192-195), II, cap. 21 (281-283), II, cap. 75 (380-381), y III, caps. 28-29 (462-463); G. Biggs, *Diego Xelmírez*, Vigo, 1983, 98-101; M. Mollat, "Notes sur la vie maritime en Galice au XIII^e siècle d'après l'«Historia Compostellana»", *Anuario de Estudios Medievales*, I, 1964, 531-540; F. Alonso Romero, "Las naves de Gelmírez", *Brigantium*, I, 1980, 173-183. Es de resaltar que no faltaron conexiones entre las empresas navales y artísticas de Gelmírez: aparte del carácter santuario de algunos de los botines obtenidos, a los prisioneros sarracenos se los empleó como mano de obra en la construcción de la catedral. Por otro lado, la iconografía del capitel en cuestión, con simios en cuclillas cautivos entre lianas, admitiría una interpretación metafórica en clave triunfal.

(25) Reproduce este capitel Smith, *The Baptistry*, 127 y fig. 91. Véase también L. Torres Balbás, "Arte Hispanomusulmán", en *Historia de España* dirigida por R. Menéndez Pidal, V, Madrid, 1957, 668-670, y P. Sanpaolesi, *Il Duomo di Pisa*, Pisa, 1975, 257; ambos, con referencia a un artículo de U. Monneret de Villard ("Le chapiteau arabe de la cathédrale de Pisa", *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1946, 17-23); que no he podido consultar,

También el mundo islámico nos va a llevar, aunque sea indirectamente, un último y parco testimonio sobre nuestros artistas, brindado por ellos mismos: la representación de su propio trabajo, reducida prácticamente a un mediocre capitel de Frómista y a los reflejos que éste suscitó (Figs. 4 y 5) (26). No hará falta prevenir sobre la ingenua tentación documentalista de reconocer aquí un testimonio vivido y espontáneo del obrador palentino, como precoz autorretrato gremial. Con casi cuatrocientos años de anticipación, una bóveda del palacete omeya de Qusayr 'Amra nos sorprende con tres escenas de trabajos arquitectónicos, entre otras muchas de diversos oficios, que siguen fórmulas muy próximas a las del capitel de Frómista (Fig. 6). También allí tenemos a dos porteadores con una carga suspendida de una percha, a un peón preparando la masa, y a un cantero desbastando un sillar, con una herramienta idéntica a la figurada en el capitel palentino (27). La codificación misma de las escenas, en la medida en que vienen a constituir un "género", exige ya algún tipo de vinculación genealógica entre sus respectivas versiones. Pero más que ante una influencia islámica, para la que faltan jalones intermedios, habrá que pensar en un desarrollo paralelo a partir de comunes antecedentes romanos (28).

y en el que se apunta la posibilidad de que la pieza provenga de Tortosa, en cuya conquista colaboraron los pisanos. Una posible procedencia hispánica es también admitida, al parecer, por el mismo autor para el grifo (Torres Balbás, 747), del que ha llegado a decirse —ignoro con qué fundamento— "que sirvió de surtidor en una fuente de Azahara" (R. Castejón, *Medina Azahara*, León, 1976, 46, fig. 45). Sobre los expolios antiguos en Pisa y su vinculación ocasional con la larga lucha que su flota libró con el Islam, véase A. Esch, "Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien", *Archiv für Kulturgeschichte*, LI, 1959, 1-64, especialmente, 52-54. También Génova, tradicional rival de Pisa, cuenta entre su abundante serie de expolios antiguos con un sarcófago romano traído de Tortosa o de Tarragona "quale trofeo o pseudo-trofeo di guerra" (F.-P. Verrié, "Personaggi barcinonensi in un sarcófago romano di Genova", *Studi Genuensi*, IX, 1972, 3-11). En cuanto a relaciones históricas y artísticas entre Pisa y Toulouse, véase Sanpaolesi, 286 y 317-318.

(26) Lo reproduce Gómez-Moreno, *El arte románico*, lám. CXI, 3.

(27) Excelentes reproducciones, en M. Almagro, *Qusayr 'Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid, 1975, láms. XXXIII, XXXVI b y XXXVIII b. Para la escena de los porteadores (la primera por la derecha, en la hilera inferior, de la lám. XXXIII), véase mejor A. Musil, *Kusefr 'Amra*, II, Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, Viena, 1907, lám. 7. En ésta, la carga suspendida parece ser un sillar o una especie de cajón, mientras que en Frómista es evidente un balde. Con todo, la similitud tan estrecha que presentan las respectivas versiones del cantero desbastando el sillar, me parece suficiente para concluir que en ellas fluye una misma tradición iconográfica. Se notará, en efecto, que en el capitel de Frómista el sillar aparece como suspendido en el aire, denunciando una derivación del motivo de una versión pictórica, todavía ilusionista, como la documentada en el palacete omeya.

(28) Para precedentes romanos y bizantinos de algunas de las escenas de Qusayr 'Amra, véase Almagro, cit. *supra*, n. 27, 89, n. 17. En cuanto a la icono-

Más que la aclaración de sus orígenes, nos interesa aquí la posterior fortuna de este pequeño ciclo laboral, significativamente desvirtuado en las copias de que fue objeto, particularmente en iglesias santanderinas. Allí parece tratarse ya de faenas agrícolas: la cubeta para la preparación de la masa sugeriría un lagar; el acarreo de materiales, el de uvas vendimiadas; y la herramienta del cantero acabó en azada de cavador (29). La ocasión se presenta ob-

grafía de la construcción, véase G. Gozzo, *Ingeniería romana*, Roma, 1928, figs. 106, 109 y 112; J.-P. Adam y P. Varenne, "Une peinture romaine représentant une scène de chantier", *Revue Archéologique*, 1980, 2, 213-218. Las escenas de la preparación de la argamasa y del cantero son bastante comunes; para los portadores, véanse las figs. 2 y 19 del último trabajo citado. Las escenas de carpintería de Qusayr 'Amra evocan igualmente antecedentes romanos tardíos, como los que ofrece un vidrio dorado de la Biblioteca Apostólica Vaticana (véase *Roman Crafts*, ed. D. Strong y D. Brown, Londres, 1976, 158, fig. 264; cf. Almagro, láms. XXXIII y XXXVIIIa), a la vez que parecen preluir, por conductos todavía no esclarecidos, los "autorretratos" que nos dejaron los carpinteros del artesonado de Teruel (E. Rabaneque Martín y otros, *El artesonado de la Catedral de Teruel*, Zaragoza, 1981, láms. 81 y 91). Para la iconografía del trabajo artístico en la Edad Media, con testimonios de la constancia de tradición aquí apuntada, véase la abundante documentación que publican P. du Colombier, *Les chantiers des cathédrales*, Paris, 1873; J. Gimpel, *Les batisseurs des cathédrales*, Paris, 1958; A. Verbeek, "Der romanische Baubetrieb", en el cat. de la exp. *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Colonia, 1972, 93-96; A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Londres, 1972. Véanse también las nn. 30 y 31, y el cat. de la exp. *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik*, Colonia, 1985, 171 ss.

(29) Véase M. A. García Guinea, *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1975, 95, lám. 77 (capitel de Granja de Valdecal, en el Museo Arqueológico Nacional); *id.*, *El arte románico en Santander*, Santander, 1979, I, fig. 276 (Silió), II, Figs. 249-251 y 259-260 (dos capiteles en Santillana del Mar). En la copia palentina se da todavía cierta ambigüedad —García Guinea habla de "cuatro obreros portando... una gran cuba" y G. Zarnecki se decide por una escena de "harnessing" (*Studies in Romanesque Sculpture*, Londres, 1979, VII 61)—, y otro tanto sucede en la de Silió, donde los portadores se acompañan de dos clérigos (?), uno de ellos, en aparente actitud de bendecir. En Santillana, no hay duda ya del carácter agrícola de las labores. Ninguna de las copias retuvo sin embargo la escena que más se prestaba al equívoco —la preparación de la argamasa—, y que incluso en Frómista hace ya pensar en un lagar, pues los obreros se encuentran, aparentemente, dentro de la cubeta. De todas maneras, la presencia del cantero invita a situar todo el ciclo en un obrador más que en la vendimia. En la tradición iconográfica de los trabajos de vendimia no faltaban, por otra parte, paralelos que pudieran influir en la reinterpretación de las escenas en cuestión. Un marfil germánico de finales del siglo XI, en el Free Public Museum de Liverpool, nos muestra a dos operarios que trasladan, colgada una percha, una cuba idéntica a la de Frómista; la proximidad de otras dos figuras, una trasegando y otra bebiendo, junto con la notación ambiental de unas vides, no deja lugar a dudas sobre el significado de las escenas (A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, II, Berlin, 1918, n.º 174). Abundando en la raigambre antigua de estos ciclos laborales medievales, es de señalar que los portadores del marfil de Liverpool apo-

via para un fácil apunte sociológico sobre artistas todavía carentes de conciencia personal y de orgullo profesional, hasta el punto de no reconocerse ya en el espejo por ellos mismos labrado. Desde luego, habrá que esperar a fines del siglo XII, a los claustreros de la Daurade de Toulouse, de Sant Cugat del Vallés y de la Catedral de Gerona, para que otras variantes de este mismo ciclo reaparezca su sentido original e incluso enriquecido, como vehículo de toda una nueva conciencia individual y de oficio: la que plasma, con su autorretrato y firma, el escultor Arnau Catell (30). Creo en cambio que habría que borrar del censo de este tipo de representaciones al coetáneo y tan socorrido "sculptor carving a tomb" que nos ofrece el cenotafio de San Vicente de Avila (Fig. 7): los aparentes maza y cincel son en realidad una paleta y una llana, con las que el

yan sus manos libres en bastones, al igual que lo hacen dos personajes que cargan un ánfora, también suspendida de una percha, en un relieve de Pompeya (véase Adam y Varène, "Une peinture romaine", 237, fig. 19; K. D. White, *Farm Equipement of the Roman World*, Cambridge, 1975, lám. 12 b).

(30) Véase el catálogo de la exposición *Les Grandes étapes de la sculpture romane toulousaine*, Toulouse, 1971, lám. 47; M. Durliat, *El arte románico en España*, Barcelona, 1964, figs. 53 (Gerona) y 57 (Sant Cugat); J. Marqués Casanovas, *Le cloître de la cathédrale de Gerona*, Gerona, 1963, figs. 5, 6 y 26. En Gerona, nos encontramos con dos de las escenas vistas en Frómista: canteros trabajando sillares con picos —bajo la supervisión de un obispo y dos clérigos que recuerdan la variante apuntada en Silió (cf. *supra*, n. 29)— y, por dos veces, el transporte de agua o de materiales, en barricas suspendidas de perchas o andas. En una de estas versiones, en un capitel, la barrica es idéntica a la de Frómista y sobre ella aparece, también como allí, una cabeza de felino. Aunque esta última coincidencia sea casual, hay razón para pensar en algún tipo de relación, por indirecta que sea, entre uno y otro ciclo, a la vez que la versión catalana sirve para disipar las dudas o ambigüedades que suscitaba la palentina. En Sant Cugat se insiste en el motivo de los portadores de barricas, que no pueden disociarse, como parte en origen de un mismo ciclo, del autorretrato con que se firma Arnau Catell. En el claustro gerundense, la figura más calificada del escultor tuvo también su *ius imaginum*, pero reducido a un minúsculo y casi vergonzante capitel, muy deteriorado por lo demás. Si hubo allí lugar para el retrato individual, éste lo monopolizaría el obispo, sin duda el patrono de la obra, ya mencionado. Insistiendo otra vez en la constancia y codificación de estas tradiciones iconográficas, por diversificados que hayan sido sus cauces, señalaré que el joven con un recipiente que se representa junto al escultor de Sant Cugat, ha de ser un escanciador como los que vemos asistiendo a los carpinteros y pintores del artesonado de Teruel (véase Rabaneque, *El artesonado*, láms. 88, 91, 150 y 153), y que las barricas para agua representadas en los dos claustros catalanes tienen su exacta correspondencia en una de las metopas turolesas. En la conocida vidriera de la Catedral de Chartres en la que se figura un taller de escultores, no falta tampoco el recurso a la bebida, tan tópico en cuanto motivo iconográfico como justificado por la seca condición del oficio (véase W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich. 1140-1270*, Munich, 1970, 22; V. W. Egbert, *The Mediaeval Artist at Work*, Princeton, 1967, lám. X).

legendario judío procede a la más humilde labor de sellar los sepulcros (31).

Como sería de esperar, esta proyección del individuo en la obra de arte se rastrea entre los patronos mucho antes que entre los artistas. De entre los múltiples aspectos a considerar en el mecenazgo artístico, abordaré aquí, y muy brevemente, tan sólo aquellos que afectan a la personalidad, intereses e ideales del patrono, en la medida en que pueden llegar a transparentarse en las obras por él promocionadas. A este respecto, quizá sea Fernando I el primer monarca hispano de cuyo arte puede decirse que es suyo no sólo porque lo haya patrocinado o porque lleve su nombre o su efigie, sino por que en él parece haber tomado también cuerpo algo de su persona y de su circunstancia. El *Diurnal* que honra la Biblioteca de nuestra Universidad presenta la doble primicia del retrato a plena página de sus promotores regios y del uso riguroso y consciente del color púrpura en su acepción antigua de insignia imperial (32). No es casualidad por ello que el códice se feche en 1055, un año después de la victoria de Atapuerca, que supuso para Fernando la plena asunción de la idea imperial leonesa, dotada ya de un contenido fáctico de raíz vascona (33).

En cuanto al crucifijo donado por Fernando a San Isidoro de León, O. K. Werckmeister ha demostrado recientemente que su menuda y prolifa imaginería no se entendería más que como programa iconográfico previsto para presidir las honras fúnebres del propio monarca (34). De hecho, la mayor parte de las empresas artísticas de Fernando corresponden a los últimos años de su reinado,

(31) La escena fue objeto de la errónea interpretación indicada por parte de Egbert, *The Mediaeval Artist*, 36, lám. VIII; y de R. Wittkower, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, 1977, 47-48, fig. 22, a quien ya había extrañado que el supuesto escultor cogiera la maza con la mano izquierda.

(32) J. Williams, *Early Spanish Manuscript Illumination*, Nueva York, 1977, 29, 109 y lám. 35; J. Yarza, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1979; 167; M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos de la monarquía leonesa*, León, 1983, 279-292.

(33) Véase Ch. J. Bishko, "Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny", *Cuadernos de Historia de España*, (I), XLVII-XLVIII, 1968, 31-135; (II), XLIX-L, 1969, 50-116; especialmente, (II), 82-85. Teniendo en cuenta además que el estilo de las miniaturas del manuscrito se documenta un año antes en la cancellería navarra, procedente a su vez de Gascuña, la introducción de la figuración románica en Castilla y León cobra así un casual y simbólico cariz de botín de guerra y de relevo en el programa europeizante de la dinastía vascona. Para las relaciones indicadas, Gómez-Moreno, *El arte románico*, 16-18; D. M. Robb, "The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León", *Art Bulletin*, XXVII, 1945, 168-172.

(34) O. K. Werckmeister, "The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death", *Actas del simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana*, I, Madrid, 1980, 165-192.

sea porque se integran en su programa imperial —significativos a este respecto son los ecos otonianos de su metalurgia— o bien porque se concibieron como expiación de una vida jalonada por las muerte de su cuñado Bermudo en Tamarón y de sus hermanos, García y Ramiro, en Atapuerca y en Graus. Digno colofón a ésta fue la teatral y edificante muerte que el mismo monarca se preparó, y que con detalle nos narra el Silense. Despojado de los atributos regios, vistiendo el hábito y cilicio penitenciales, pasó los últimos días de su vida postrado sobre las losas de la basílica de San Isidoro de León, por él reedificada y dotada, en una agonía marcada por las horas del oficio litúrgico (35).

La muerte en penitencia pública de Fernando I viene a introducirnos en la posibilidad de que los programas monumentales hayan dado también acogida, aunque fuera en modo tan sólo alusivo, a la circunstancia personal de quien los patrocinaba. Precisamente en la puerta que comunicaba el Panteón Real de San Isidoro con la basílica, he señalado ya en otro lugar la presencia de un programa de contenido netamente penitencial, compuesto por dos capiteles en los que se figura la Curación del leproso y la Resurrección de Lázaro, los dos temas evangélicos más invocados en la teología y liturgia de la Penitencia (36). La portada en cuestión ha de datar, como todo el Panteón y de acuerdo con John Williams, de los días de Alfonso VI y Urraca, no de la época de Fernando; pero es a éste, en cualquier caso, a quien se otorga el protagonismo del ciclo mural, en el que figura a los pies del Crucificado y en actitud expiatoria (37). No creo pues nada arriesgado ver en el pro-

(35) *Historia Silense*, ed. F. Santos Coco, Madrid, 1921, 90-91; Ch. J. Bishko, "The Liturgical Context of Fernando I's Last Days, According to the So-called 'Historia Silense'", *Hispania Sacra*, XVII, 1964, 47-59.

(36) S. Moralejo, "La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca. Etat des Questions", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuza*, X, 1979, 94-97. Para reproducciones de los capiteles citados, Gómez-Moreno, *El arte románico*, lám. LXVI; Gaillard, *Les débuts*, lám. XIV; A. Viñayo, *L'ancien royaume de Léon roman*, La Pierre-qui-Vire, 1972, láms. 5-7.

(37) J. Williams, "San Isidoro in León: Evidence for a New History", *Art Bulletin*, LV, 1973, 171-184, especialmente, 180-183. Abundando en los argumentos del profesor americano y, por lo que respecta a la datación de las pinturas, creo que en algunas de las monumentales miniaturas del *Liber Testamentorum* de Oviedo pueden reconocerse ecos de la composición leonesa que presenta a Fernando y Sancha a los pies del Crucificado, particularmente en la dedicada a Alfonso II (véanse reproducciones en A. Viñayo, *Pintura románica, Panteón Real de San Isidoro - León*, León, 1979, fig. 27; P. de Palol, *Early Medieval Art in Spain*, Londres, 1967, lám. XXII). La figura del monarca astur deriva sin duda de la del leonés —con la inversión de plantilla habitual en las copias— y el *armiger* que lo acompañaba hubo de tener también algo que ver con el figurado junto a Fernando; aunque éste está casi totalmente borrado, todavía se reconoce su mano sujetando el escudo por la correa, con gesto similar al de su

grama del Panteón una alusión conmemorativa, por parte de Urraca o de Alfonso, a la ejemplar muerte de su padre, en el lugar mismo en que ésta se produjo y en congrua relación con el destino funerario de la edificación (38).

Pasando al vecino y rival reino aragonés, quiero llamar la atención sobre un sugerente pasaje de un documento de 1093, por el que Sancho Ramírez ofrece al monasterio de Saint-Pons de Thomières, entre otras donaciones, a su propio hijo Ramiro, para que allí sea educado y abrace la regla monástica (39). En principio y en apariencia, tal gesto no tendría mayor alcance que el de un aristócrata inglés enviando a su hijo a educarse en los rigores de Eton. Pero, en vísperas de la cruzada contra Huesca, no era así como lo sentía el monarca aragonés, quien, a través de la fría retórica cancilleresca, deja transparentar el profundo dolor que le produce la separación de su "amable prenda", en términos de dra-

colega ovetense. En general, la aparatosa puesta en escena de las miniaturas del *Liber*, con los cortejos de *armigeri* y *pedisequae* que flanquean a los monarcas, no tiene otro precedente hispánico más que el referido fresco leonés. La azafata que allí acompaña a Sancha, portando una redoma y un platillo, hace pensar también en la que presenta un cáliz y una patena en otra de las miniaturas ovetenses, junto a Teresa, la esposa de Ordoño II (J. Domínguez Bordona, *Spanish Illumination*, Florencia, 1930, lám. 72). Una fecha anterior a 1120 para el ciclo leonés —*terminus ante quem* del cartulario ovetense (F. J. Fernández Conde, *El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo*, Roma, 1971, 88, n. 17)— sería a mi juicio más que aceptable e incluso prudente en exceso, si se tienen en cuenta los paralelos estilísticos señalados por J. Wettstein en el *Beato* del Burgo de Osma y de los que trata J. Yarza en este mismo volumen.

(38) Lo apuntado en la nota anterior sobre la cronología del ciclo mural, encuentra apoyo suplementario en la comunidad de pensamiento que éste revela con el programa penitencial señalado en los dos capiteles de la primitiva portada. El tímpano de ésta se decora, en efecto, con un Cordero (Viñayo, *Pintura Pintura románica*, fig. 33) que, más que nunca, ha de ser el "Agnus Dei qui tollit peccata mundi", sin menoscabo de la significación eucarística que le confiere su correlación evidente con la Cena y la *Maestas* figuradas en las bóvedas vecinas (*ibid.*, figs. 18 y 31). Por otra parte, contigua a la representación de Fernando y Sancha ante el crucificado, está la bóveda dedicada a las siete iglesias de Asia (*ibid.*, fig. 28), cuyo texto inspirador (*Ap.*, 2-3) lo constituyen otras tantas exhortaciones a la penitencia. Vecina a ésta se encuentra el ciclo de la Pasión (Viñayo, fig. 24), que, más que una secuencia narrativa, es una meditación moral sobre las actitudes suscitadas por el Prendimiento de Cristo, en cuanto ejemplos, positivos o negativos, para el cristiano: traición de Judas, absolución de Pilatos, *compassio* del Cireneo y, sobre todo, la cambiante actitud de Pedro, desde su inicial valentía, en el Huerto de los Olivos, hasta su final arrepentimiento —modelo por excelencia de penitentes—, pasando por su negación, anunciada ya, como en un dramático *flash* o sobreimpresión, por la presencia del "GALLVS" en la Última Cena (*ibid.*, figs. 18 y 22).

(39) Transcribe el documento J. M.^a Lacarra, "Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del Valle del Ebro", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, II, 1946, 473-474.

ma bíblico. Así, no duda en compararse a Abraham, dispuesto a hacer oblación de su hijo, nuevo Isaac; todo ello —concluye el documento—, en “propiciación de la victoria sobre los enemigos del nombre cristiano”.

La Catedral de Jaca, construida y decorada en parte, como hemos visto, bajo el reinado de Sancho Ramírez, cuenta con una notable representación del Sacrificio de Abraham, en su portada meridional (40). No voy a pretender en absoluto que este capitel haya de interpretarse como referencia en clave a los hechos mencionados, pero sí a presentarlo como su correlato figurativo, como testimonio de cómo por entonces se “imaginaba” —en los dos sentidos del término— un episodio que el propio patrocinador de la obra llegó a sentir como parte de su misma existencia. Y la nota emotiva que señalamos en el documento se refleja también, incluso con mayor intensidad, en el tratamiento que el escultor ha sabido dar a la escena (Fig. 8). Antes y aun después de Jaca, el Sacrificio de Isaac fue en el románico poco más que una seca y hasta grotesca representación de gran guñol, ajena a toda valoración humana. En la catedral aragonesa, dicho episodio alcanza en cambio un *pathos* tenso, digno de una tragedia familiar griega. No en vano el escultor se inspiró libremente en la Orestíada del sarcófago romano de Husillos (41).

Es de lamentar que no contemos con un texto similar de la canchillería castellano-leonesa, que nos permitiera saber qué opinaba Alfonso VI del mismo episodio bíblico, si lo sintió, en fin, también como suyo, y con mayor motivo que Sancho Ramírez, en los días sombríos de Uclés, cuando su hijo Sancho, niño aún, moría en batalla, luchando precisamente contra “los enemigos del nombre cristiano”. Y es que en la Puerta del Cordero de San Isidoro de León, el Sacrificio de Isaac reaparece como núcleo de un programa iconográfico cuya significación política anti-islámica ha sido puesta de manifiesto por John Williams (42). El problema —que no ha escapado a la sagacidad del profesor americano— es que el paralelismo entre las respectivas circunstancias familiares de Abraham y de Alfonso VI era todavía más estrecho, tanto como inoportuno, de lo apuntado. Casado hasta cuatro veces con princesas cristianas, Al-

(40) Reproducción, en Gómez-Moreno, *El arte románico*, lám. LXXIX; Gailard, *Les débuts*, lám. XLIX; A. Canellas-López y A. San Vicente, *Aragon roman*, La pierre-qui-Vire, 1971, fig. 39.

(41) Véase S. Moralejo, “Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del arte*, I, Granada, 1976, 427-434; *id.*, “La sculpture romane de la cathédrale de Jaca”, 85-85, figs. 1, 13 y 15.

(42) J. Williams, “Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon”, *Gesta*, XVI, 1977, 31-14.

fonso no obtuvo descendencia masculina más que por vía agarena o ismaelita, de su concubina la mora Zaida. Llevada hasta sus implicaciones últimas, la contraposición Isaac-Ismael y Sara-Agar, evidente en el programa leonés, sería poco menos que mentar la saga en casa del ahorcado (43).

En todo caso, Alfonso VI fue el primer monarca figurado como patrón en el arte monumental hispánico y, precisamente, en nuestra catedral, haciendo pareja con el obispo fundador, Diego Peláez (44). Contemplando la expresión ingenua y campechana con que se retrata a ambos, representados además en premonitorio estado de beatitud, nadie sospecharía de la posterior historia de traiciones, cárceles, destierro e intrigas que distanciaria a estos personajes desde 1087, trayendo como consecuencia una paralización temporal del obrador compostelano. Pero a los hechos referidos hay que añadir, como trasfondo y concausa, la reconquista de Toledo, sombra desde entonces sobre las pretensiones de Santiago, y la todavía mayor competencia que pudo suponer el inicio de la gigantesca fábrica de Cluny III, financiada en buena parte con oro hispano (45). Ya con Gelmírez al frente de la sede, la basilica compostelana volvería a conocer de la largueza de Alfonso VI, sin que quedara de ello registro iconográfico o epigráfico. Si lo tenemos en cambio de los agitados tiempos que siguieron, bajo su hija Urraca y su nieto Alfonso Raimúndez. Este parece, en efecto, haberse acogido a la autoridad del propio Santiago como garante de su controvertida coronación como rey de Galicia, que tuvo lugar en la catedral compostelana, en 1111. Tal es, de acuerdo otra vez con John Williams, la interpretación que cabe dar a la inscripción "ANFUS REX" que

(43) No creo sin embargo que sea ésta razón para invalidar la bien fundamentada interpretación de Williams ni tampoco que su aceptación excluya otras lecturas, morales o alegóricas, perfectamente compatibles con ella. De hecho, no fue en León ni en España el único lugar donde se trató el tema en similares términos. He señalado ya, en otro lugar, dos versiones toscanas, en San Quirico d'Orcia y en la Catedral de Sovana (S. Moralejo "Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León: Les signes du zodiaque", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, VIII, 1977, 140-141, n. 13), significativamente, en dos focos en los que se registran conexiones hispano-languedocianas (véase *supra*, n. 25). A éstas hay que añadir la que nos ofrece, a mi juicio, un relieve muy deteriorado en una ventana del testero de San Cebrían de Zamora. En él se representan, de izquierda a derecha, a Ismael tendido en el suelo, un ángel que socorre a Agar en el desierto, el sacrificio de Isaac y una figura agachada con el carnero (reproducción, en M. Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927, figs. 53-54).

(44) Reproducciones, en Gómez-Moreno, *El arte románico*, lám. CLVIII; Gailhard, *Les débuts*, lám. LXXVIII.

(45) Véase K. J. Conant, *Cluny. Les églises et la Maison du chef d'Ordre*, Mâcon, 1968.

se lee junto a la figura de Santiago, en el friso de las Platerías (46). El laconismo de la fórmula le confiere un carácter de *laus regia*, de *acclamatio* o simple proclamación de un hecho, precisamente por que se lo sabe discutido.

La última parte de este tríptico tratará del público al que iban dirigidas ésta y otras suertes de propaganda. El milagro XXII del *Liber Sancti Iacobi* nos brinda un posible y raro testimonio del impacto que la imaginería de una portada románica podía provocar —o se pretendía que provocara— en un espectador de entonces, hasta el punto de que éste llegase a incorporarla, como hemos visto que pudieron hacerlo los patronos, a sus propias y personales vivencias. Se nos cuenta allí de un mercader barcelonés que había peregrinado a Compostela hacia el 1100, y que tuvo luego la mala fortuna de caer prisionero de los sarracenos hasta trece veces y otras tantas vendido como esclavo. Hasta que se le apareció Santiago, quien le reprochó, como causa de su infortunio, el que en sus peregrinaciones no hubiera pedido más que éxito para sus negocios materiales, descuidando los espirituales. Liberado de sus grilletes por el Apóstol, cuenta este buen catalán que de regreso a su tierra se encontró nada menos que con leones, osos, dragones y leopardos, y que éstos nada le hicieron al mostrarles él las cadenas, quebrantadas por Santiago (47).

No hay por qué asustarse de esta extraña geografía peninsular poblada de leones y otras alimañas. Se trata de un paisaje de tradición literaria antigua, épico y moral a la vez, y tan tópico como para que Curtius le haya dedicado todo un amplio párrafo en su obra clásica (48). Pero, en este caso concreto, se me ocurre que algo podría tener que ver el tímpano occidental de la Catedral de Jaca, donde tres de los animales aquí nombrados, león, oso y dragones o serpientes, acechan y respetan a un personaje postrado en tierra y descalzo, como iba, por cierto, nuestro catalán (Fig. 9). Y es que la situación, la circunstancia es la misma, prácticamente. El tímpano de Jaca pone en escena, como es sabido, la vieja creencia, popularizada por los bestiarios, de que los leones perdonaban a los cautivos, a los pobres, a los peregrinos —en el sentido original de “extranjero”—, y, en general, a quienes se humillaban ante ellos, lo que en la catedral aragonesa se entendió como metáfora y decorado ideal para los ritos de penitencia pública que allí se cele-

(46) J. Williams, “Spain or Toulouse? a Half Century Later. Observations on the Chronology of Santiago de Compostela”, *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del arte*, Granada, 1976, 561.

(47) *Liber Sancti Iacobi*, ed. Whitehill, 286-287; trad. Moralejo, Torres y Feo, 380-381.

(48) E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, I, 264-265.

braban (49). Un cautivo, un peregrino, un repatriado y un potencial penitente era el protagonista de nuestro relato, cuando se lo encontró el redactor de éste, en el camino de Estella a Logroño, quién sabe si viniendo de Jaca. La imaginería de la catedral aragonesa pudo haber fecundado pues su imaginación, o bien la del autor del milagro, resultando así un posible caso de *ekpharasis* no confesada. Pero aun en el caso de que entre la imagen y el texto comentados no existiera relación directa alguna, no dejarían de apuntar a una misma intención, al igual que proceden de una misma fuente.

Para nuestro hilo argumental, interesa también la profesión del protagonista de este relato y la moral que en función de ella se desprende de aquél. Se trata de un mercader, de un burgués, lo que no es excepción entre los beneficiarios de la serie taumatúrgica del *Calixtino*. La tendencia simplificadora de los manuales, en aras de una dudosa eficacia didáctica, ha vulgarizado y consagrado la imagen de un arte románico rural, monástico y feudal, frente a un gótico urbano, burgués y catedralicio o parroquial. Ello, a pesar de que los orígenes de la plástica románica, aun con toda la decisiva aportación monacal, confunden muchas veces su paisaje con el de la revolución urbana y comercial. Es cierto que hubo un Cluny, un Conques, un Moissac; pero no olvidemos Toulouse, León, Santiago, Pamplona... o, fuera ya de nuestro marco, Modena y tantas otras comunas emilianas, lombardas y toscanas. Todos los citados, focos fundamentales de experiencia para nuestro arte, fueron burgos comerciales o artesanales florecientes, cuyo extremo más significativo, con valor de categoría, lo constituiría Jaca, donde una espléndida catedral se pretendería financiada con prosaicos aranceles de aduanas.

No se trata de reivindicar para el románico la anacrónica calificación de "arte burgués" (entre otras cosas, porque ningún período artístico agota su definición en la referencia a un marco social); pero sí de insistir, en una fecunda línea ya trazada por Meyer Schapiro y Roberto Salvini, en que nos encontramos ante un fenómeno artístico consciente de la emergencia de un nuevo medio social, de un nuevo público y mentalidad, al que hay que dirigirse en un nuevo lenguaje y proponerle también un nuevo código moral (50). Sería quizá más adecuado hablar, a este respecto,

(49) Véase Moralejo, "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca", 93-97, fig. 23; *id.*, "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la Catedral de Jaca", *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, I, Zaragoza, 1977, 184-190, Fig. 3; J. M.^a Caamaño, "En torno al tímpano de Jaca", *Goya*, n.º 142, 1978, 200-207.

(50) Véase Schapiro, "From Mozarabic to Romanesque in Silos", *cit. supra*, n. 11, *passim*; R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milán,

de la dimensión "secular" del arte románico, en el doble y evocador sentido del término: no es sólo la presencia en él de componentes mundanos, sino que, aun siendo éstos sagrados, se abren al siglo como espacio, como mundo, y al siglo también como tiempo.

Al igual que en el campo de la literatura, el románico conoció un "mester de clerecía" —el más conocido y explorado— y un "mester de juglaría" —todavía en buena parte por conocer y valorar—. Los capiteles de arco triunfal de la iglesia santanderina de Barruelo nos proporcionan una ilustración casi simbólica de tal dualidad: a un lado, se figura un grupo de clérigos; al otro, un juglar y una juglaresa (51). Las relaciones entre unos y otros, entre la Iglesia y la cultura profana en general, fueron contradictorias, ambivalentes o quizá mejor, paradójicas. Abundan por un lado las censuras morales contra los juglares, contra la *curiositas* y sensualidad que provocan; pero, al mismo tiempo, y a juzgar por el generoso espacio que se les concede en la decoración de las iglesias, parece adivinarse en el clérigo una secreta admiración por el juglar, por su capacidad de convocatoria, por la dura competencia que su tosca literatura oral o sus músicas, danzas y acrobacias representaban para la palabra de Dios (52). A semejanza de aquel santo monje inglés

1956; *id.*, *La escultura románica en Europa*, México, 1962; *id.*, *Medieval Sculpture*, Londres, 1969.

(51) Los reproduce García Guinea, *El arte románico en Santander*, II, figs. 883-887. Véase también un capitel del claustro de Sant Pere de Galligans, con un obispo oficiando, rodeado de juglares y danzarinas acróbatas (Calzada i Oliveiras, *Sant Pere de Galligans*, 319-320).

(52) Véase M. Di Giovanni, "Iconografia dei giocolere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo", *Il romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaulesi*, Milán, 1975, 164-180; C. Casagrande y S. Vecchio, "Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe et XIIIe siècles)", *Annales*, XXXIV, 1979, 913-928. R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1975. El tema bíblico de David danzando ante el arca, desnudo además "quasi si nudetur unus de scurris" (II Sam. 6,20) vino a conferir carácter de "contradicción interna" al conflicto y a dar entrada en la iconografía a toda una "juglaría a lo divino", mucho más extendida de lo que pudiera parecer (véase A. Heimann, "The Winchcombe Psalter", *Jour. of the Warburg and Courtauld Inst.*, XXVIII, 1965, 86-109; Sonia C. Simon, "David et ses musiciens: iconographie d'un chapiteau de Jaca", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XI, 1980, 239-248). En ella creo que hay que contar la supuesta "escena juglaresca" del tímpano de San Miguel do Monte (véase J. Ramón y Fernández, "El tímpano de San Miguel do Monte", *Arch. Esp. de Arte*, XVII, 1944, 383-389). No se entendería la dedicación de todo un tímpano a un tema exclusivamente profano y mejor será interpretar la escena como "David y sus danzarinas", al igual que la del capitel jaqués analizado por S. C. Simon. En ambas, una de las danzarinas toca el pandero cuadrado, en uso todavía en Galicia y muy generalizado en la iconografía juglaresca. Susceptible de una interpretación similar es uno de los tímpanos de la iglesia de Saint-Vivien, en Guyena (P. Dubourg-Noves, *Guyenne romane*, La Pierre-qui-Vire, 1969, lám. 101).

del que se cuenta que se ponía a cantar en las ferias como un jugador más, hasta que, reunida suficiente concurrencia, iniciaba su sermón, la iglesia románica sale también, en sus portadas, al encuentro de su público, sin desdeñar las galas seculares.

Lo mundano, fuera de origen culto o popular, no era sólo ornato, sino también vehículo de lo sagrado. ¿Qué sentido tiene, por ejemplo, en San Martín de Frómista y en el espacio destinado a los laicos, la fábula de la zorra y el cuervo? Pues seguramente el mismo que, en la cabecera de la misma iglesia, la historia del Pecado Original. Se trata, en suma, de su contrapunto en "román paladino". Ambas escenas nos descubren tentaciones a las que se sucumbe por orgullo; ambas tienen por conspicuo escenario un árbol que las organiza, y en ambas, un objeto redondo, manzana o queso, pasa de tentador a tentado o viceversa. El paralelismo formal viene a hacer así explícito el parentesco de contenido entre uno y otro relato. El recurso iconográfico es del mismo orden de los que por entonces empiezan a ponerse al servicio de la predicación: *exempla* o apólogos como los que recopiló Pedro Alfonso en su *Disciplina clericalis* (53).

Ya en el siglo XIII, se lamentaba cierto predicador de no lograr despertar la atención de su audiencia más que cuando comenzaba su sermón diciendo: "Había una vez un rey llamado Arturo..." (54). La abundancia de motivos de ciclo carolingio en la iconografía románica nos demuestra que tal recurso a la épica remonta a épocas muy anteriores (55), incluso para la *matière de Bretagne* o épica céltica, de la que tenemos un raro y precoz reflejo figurado en una de las columnas de mármol que decoraban la desaparecida portada norte de la Catedral de Santiago, aquella precisamente por la que se recibía a los peregrinos (Figs. 10-12). De arriba a abajo, se distingue en ella a un guerrero defendiendo a su caballo, muerto o herido, del ataque de unos cuervos; sigue luego el tópico encuentro entre el héroe, herido o fatigado por el combate, y la doncella dotada quizás de algún milagroso poder de curación; y en fin, la escena que confiere la más nítida coloración céltica al ciclo: el héroe, herido o dormido, con sus armas y caballo a bordo, aban-

(53) Véase Moralejo, "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca", 98-99. Para la técnica iconográfica que se revela en asociaciones de este tipo, son interesantes las consideraciones metodológicas que hace W. R. Cook ("A new approach to the tympanum of Neully-en-Donjon", *Jour. of Med. History*, IV, 1978, 333-345) sobre el papel jugado por meras analogías verbales o figurativas como hilo conductor de los programas románicos.

(54) L. M. C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley - Los Angeles, 1966, 8.

(55) R. Lejeune y J. Stiennon, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Age*, Bruselas, 1967.

donado a la misteriosa y vaga navegación de una barca sin gobernalte, tal un Tristán, un Guiguemar o un Arturo camino de Avalon (56).

A quienes estén familiarizados con el tema, sorprenderá sin duda la fecha, a comienzos del siglo XII, que cabe dar a este testimonio gráfico de *matière de Bretagne*, que se adelanta en varias décadas a Godofredo de Monmouth, Wace, María de Francia o Chrétien de Troyes. Pero también se adelanta a todos ellos, aunque no a Santiago, la arquivolta de la Porta della Pescheria de la Catedral de Modena, donde los héroes artúricos, para no dejar duda al respecto, se identifican con sus nombres escritos en formas todavía galesas (57). Recordemos además que a la basílica jacobea peregrinaban por entonces escoceses, irlandeses, bretones y gentes de Cornualles, según cuenta el *Calixtino*, y que, bajo sus bóvedas, sonaban, junto a las tópicas liras y cítaras, las "rotas británicas", los instrumentos de los bardos; y no sólo sus acordes, sino también sus "cantilenas" (58). El hecho mismo de que las escenas esculpidas en la columna compostelana no se dejen identificar totalmente con ninguno de los argumentos conocidos del ciclo —aunque las escenas segunda y tercera serían admisibles como variantes en la peripecia del *Tristán*—, indica su procedencia de una fase en que aquéllos no habían cristalizado todavía en moldes literarios cultos y corrían sólo en boca de los *conteurs bretons*, tan denostados por los practicantes posteriores del *roman courtois*. Oigamos, si no, el testimonio del propio Thomas: "Entre ceus qui solent cunter / E del

(56) Apunté ya la posible raigambre céltica de estas escenas en S. Moralejo, "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago", *Compostellannum*, XIV, 1969, 659-660, lám. 19. Sobre su carácter épico llamó ya la atención F. Bouza Brey, "Fortuna de las Canciones de Gesta y del héroe Roldán en el románico compostelano y en la tradición gallega", *Compostellannum*, X, 1965, 312-314, figs. I-VII (con ilustración detallada de dos de las escenas). Para su posible interpretación, como balance de una investigación todavía en curso, véase *infra*, n. 59.

(57) R. S. Loomis, "Geoffrey of Monmouth and the Modena Archivolt: A Question of Precedence", *Speculum*, XIII, 1938, 221-231; *id.*, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Londres - Nueva York, 1938, 32-36; Salvini, *Wiligelmo*, 171-189, figs. 182 y 203. Más antiguo —de ca. 1100—, pero dudoso, sería el testimonio ofrecido por el relieve de Perros (Loomis, *Arthurian Legends*, 31-32, fig. 3).

(58) *Liber Sancti Iacobi*, I, cap. XVII, ed. Whitehill, 149; trad. Moralejo, Torres y Feo, 199-200. No hará falta reiterar a este respecto el papel que, desde J. Bédier, se reconoce a los santuarios de peregrinación en la promoción y difusión de la épica medieval. En Santa Fe de Conques, sabemos que también resonaban las "cantilenaes rusticae" (E.-R. Labande, "Ad Limina: le pèlerin médiéval au terme de sa démarche", *Mélanges offerts à René Crozet*, I, Poitiers, 1966, 285, n. 14, y en Santa María de Laon las "fabulas Britannorum" fueron causa de una tumultuosa pelea entre peregrinos, a mediados del siglo XII.

cunte Tristan parler, / Il en cuntent diversement..." (59). Por otra parte, es muy posible que algunos de los motivos demoniacos que

(59) J. Bédier, *Le Roman de Tristan par Thomas, poème du XIIe siècle*, Paris, 1902 y 1905, I, 377, y II, 96. Similar dificultad encontró ya Loomis para referir los temas artúricos de Modena a un argumento preciso conocido y, al tratar del testimonio figurativo más antiguo de la leyenda de Tristán—según el mismo autor, un cofre de marfil germánico de hacia 1200—, concluye igualmente que éste "does not reproduce faithfully any surviving literary source" (*Arthurian Legends*, 43, fig. 19-23). Es pues muy probable que, al igual que sucedió con los mitos griegos, la tradición ilustrativa alcanzara ya cierta fijación e independencia con respecto a los "textos", durante al etapa oral de su transmisión, lo que nos autoriza, para nuestra demostración, a fiar más en los paralelos figurativos, aunque sean tardíos, que en los literarios. Así, la escena compostelana con el guerrero en la barca (nuestra fig. 12) recuerda las representaciones de Tristán en camino o de regreso de la isla donde combatió con Morolt, tal como se lo representa en las tapicerías de Wienhausen, a comienzos del S. XIV, o en una colcha siciliana de fines del mismo siglo (Loomis, 50-52 y 55, figs. 76-78 y 118; para ilustraciones de otras navegaciones solitarias, del propio Tristán o de héroes artúricos, *ibid.*, figs. 52, 246, 247, 338 y 339; para los textos correspondientes, Bédier, I, 85, 88, 93, y II, 204, 208). No aparece en estos ejemplos, ni en las fuentes textuales, la serpiente marina que vemos en el compostelano, próxima a la barca y perseguida por un águila; pero esta discrepancia redundaría en favor de las relaciones señaladas: recuérdese si no la tesis clásica de que Morolt (Morhout) haya sido en origen, de acuerdo con su etimología, una "sorte de monstre marin, plus tard antropomorphisé" (Bédier, II, 133). En cuanto al guerrero asistido por la doncella (nuestra fig. 11), hay también paralelos en las tapicerías de Wienhausen y en un mantel de la Catedral de Erfurt, de hacia 1370, en escenas que representan a Isolda asistiendo a Tristán en el bosque tras el combate de éste con un dragón o "sarpant", terrestre esta vez (Loomis, 52-54, figs. 76, 78 y 85). La indumentaria y tocado del héroe, en el relieve compostelano, son idénticos a los que presenta el de la escena anterior, tendido sobre la barca, pero difieren sus facciones y cuerpo, de una obesidad poco acorde con su condición. ¿Tendrá ello algo que ver con que, según los textos, Tristán se encontrara "tuméfié", "enfié" o "aussi gros d'enflure comment ung tonnel", a consecuencia del veneno del "sarpant"? (véase Bédier, I, 117, 120, y II, 334). Se notará también que a espaldas del héroe del relieve compostelano se ve una serpiente de cuya boca surge una especie de chorro o lengua descomunal que viene a caer entre aquél y la dama. Las circunstancias del envenenamiento de Tristán son, en el *roman*, muy diferentes, desde luego, y tampoco hay base en éste para el diablo y sirena que acompañan a la serpiente ni para una segunda sirena, sujetando una lanza, que aparece detrás de la dama. Quizás estos motivos no sean más que disgresiones moralizantes de la propia cosecha del escultor compostelano, al igual que otras diablerías que acompañan la tercera escena del ciclo: un guerrero, vestido con cota de malla —y por ello quizá diferente del héroe de las escenas anteriores— que trata de defender a su *destrier* del ataque de unos cuervos (nuestra fig. 10). En el ya referido combate de Tristán con el dragón, éste causó la muerte a su caballo, pero nada dicen las fuentes literarias sobre el concurso de aves de rapiña (Bédier, II, 219; para su ilustración, en otro tapiz germánico del siglo XIV, Loomis, fig. 86). Como paralelo puramente figurativo —pues ignora qué relato pueda ilustrar— se podría citar un motivo marginal del Salterio de Alfonso, descrito por A. Haseloff como "un chevalier tuant le dragon tandis que les corbeaux s'abattent déja sur le cadavre

flanquean las escenas en cuestión sean glosa o adjetivación moral añadida, que justificaría su inclusión en un programa catedralicio. Como en el caso del Pseudo-Turpin, nos encontramos sin duda ante épica *moralisée*.

A propósito de moral, nos interesa aquí aquélla, más novedosa, que toma cuerpo en los programas románicos como respuesta al orden social por entonces emergente. Meyer Schapiro señaló, ya hace tiempo, cómo la avaricia y la lujuria vinieron a suplantar gradualmente a la soberbia —el pecado feudal por excelencia—, en cuanto *radices omnium malorum*, en la ética e imaginaria románicas. En la valoración de ambos pecados, se resumiría una moral del tráfico, del comercio, como corresponde a un mundo de comercio y tráfico renovados. En ella convergen las ya viejas diatribas contra la simonía, tráfico de cosas santas —clave del programa de la Puerta de Miègeville—, con las que se dirigen contra los abusos generados por la reintroducción de la economía monetaria, y con las que tienen por blanco el comercio carnal, fomentado por la mayor liberalidad de costumbres de la vida urbana y por la sanción sublimadora del “amor cortés” (60). Avaricia y lujuria concurren juntamente en los programas de nuestras iglesias,

de son cheval” (en Michel, *Histoire de l'art*, II, 1, 358). Ha de tratarse de otra versión de la historia que se nos cuenta en dos capiteles del claustro de Santillana del Mar: en uno de ellos, un guerrero lucha contra un dragón; en el otro, lo hace, pie a tierra, con un felino mientras su caballo acaba despedazado por aves de rapiña (reproducción, García Guinea, *El arte románico en Santander*, II, figs. 317-320). El tema se repitió en el tímpano de Santa María del Yermo (*ibid.*, I, figs. 380 y 413), pero sin retener el motivo que aquí nos interesa. El caballo atacado por aves de rapiña parece adivinarse también en la deterioradísima serie de capiteles de la portada occidental de San Vicente de Avila, y en un relieve del zócalo de la portada de San Lázaro de Avallon —fuente en tantas cosas de la abulense— se figura un caballo como presa de una alimaña (Porter, *Romanesque Sculpture*, fig. 141). Recordemos, finalmente, que los cuervos, como amigos o adversarios, desempeñan un importante papel en el ciclo artúrico, particularmente en *El sueño de Rhonabwy (Mabinogion)*, ed. M.^a V. Cirlot, Madrid, 1932, 231-249). Sobre la fortuna de Tristán en la España medieval, véase Loomis, 23-27 y 92-93.

(60) Schapiro, “From Mozarabic to Romanesque”, *passim*. Para la iconografía de la avaricia, véase también J. Martin-Bagnaudez, “Les représentations romanes de l'avare. Etude iconographique”, *Revue d'histoire de la spiritualité*, I, 1974, 397-432. Para la lujuria, J. Leclercq-Kadaner, “De la Terre-Mère à la Luxure”, *Cahiers de civ. méd.*, XVIII, 1975, 37-43. Nada ejemplifica mejor la íntima implicación que se sentía entonces entre avaricia y lujuria, que el conspicuo papel otorgado a la esposa (¿o amante?) del rico epulón —ausente por cierto en el texto evangélico— en los relieves del pórtico de Moissac: se notará que ésta se figura, al pie del lecho del rico moribundo, con facciones muy similares a las de la *luxuria* vecina (véase M. Vidal, *Quercy roman*, La Pierre-qui-Vire, 1969, figs. 22, 24 y 27). En la compleja trama de correlaciones y analogías formales que da sentido a dicho programa, no creo que tal ecuación sea casual.

al igual que juntas, con la simonía, se hacen acreedoras de las mayores condenaciones en esa "pastoral de la peregrinación" que son ciertos sermones del *Calixtino*. Para los fraudes económicos —avaricia, en sentido amplio—, es particularmente elocuente el sermón *Veneranda Dies*, aparente correlato doctrinal de la espléndida serie de oficios y estados sociales que pueblan la portada de Santiago de Carrión de los Condes. En ella se describe, por ejemplo, el proceso de fabricación de moneda, en términos y detalle paralelos a los empleados en el mencionado sermón (61).

La catedral compostelana nos brinda también material ilustrativo al respecto. Al peregrino que entraba por la portada norte, después de haberse sentido quizás estafado por los cambistas y mercaderes de la Azabachería o "Paraíso", le quedaba al menos el consuelo de verlos arder en efigie, en el fuego eterno, en un capitel que se encuentra próximo a dicha entrada (62). Cumplido el ritual de la peregrinación, el peregrino salía por las Platerías, hacia la bulliciosa ciudad de Compostela y de regreso al mundo; justo antes de abandonar la basilica, recibía, por medio de otro capitel, el aviso de los peligros de la lujuria, que podrían comprometer los frutos de su viaje: una mujer desgrefñada muestra allí su bajo vientre convertido en monstruosa cabeza de león, en boca de infierno (Fig. 13). No se podría esperar visualización más plástica y disuasoria de una metáfora implícita ya en los *Proverbios* y desarrollada posteriormente por san Jerónimo: *la os vulvae* puede ser *la os inferni* (63).

(61) Reproducciones, García Guinea, *El arte románico en Palencia*, láms. 100-104. Para la interpretación del programa y, particularmente, sobre los monederos, B. Marifio, "Die Fassade der Kirche von Santiago de Carrión de los Condes. Ein Beitrag zur Ikonographie der Arbeit in der mittelalterlichen Kunst", *Medium Aevum Quotidianum*, n.º 3, 1984, 50-59. Para los pasajes referidos del *Liber Sancti Iacobi*, I, cap. XVII; ed. Whitehill, 141 y ss.; trad. Moralejo, Torres y Feo, 188 y ss., especialmente, 214-228. No pretendo que el mencionado sermón sea fuente directa del programa palentino, sino que uno y otro responden a similares prevenciones con respecto a las también comunes actividades a que hacen referencia.

(62) Magníficas reproducciones en Chamoso, *Galice romane*, figs. 49 y 50. Véase *supra*, n. 20.

(63) El texto de los *Proverbios* establece sólo una yuxtaposición—"Tria sunt insaturabilia, et quartum quod numquam dicit: sufficit. Infernus, et os vulvae..." (30, 15-16)— que san Jerónimo concluye, en su comentario, como ecuación: "amor mulieris... inferni comparatur" (*Adversus Jovinianum*, I, I, 28, P. L., XXIII, col. 261). El capitel compostelano, con excelente reproducción en Chamoso, *Galice romane*, fig. 55, ha sido interpretado como representación "de la lucha de Sansón con el león" (J. Ramón y Fernández Oxea, "La iglesia románica de Santiago de Taboada y su timpano con lucha de Sansón y el león", *Compostellanum*, X, 1965, 186). Pero, si bien es cierto que en su genealogía, desde un punto de vista meramente formal, algo ha de deber a los personajes

cabalgando leones, tan frecuentes en canecillos y ángulos de capitel en la tradición jaquesa, no se comprende bien por qué, en la cara mayor de un capitel, se iba a recurrir a una representación frontal del motivo, escorzando y mutilando al animal hasta reducirlo a una simple cabeza; de hecho, en el mismo crucero compostelano se encuentra un capitel con un león visto de frente al que no le faltan las patas delanteras para no ser conceptuado como una máscara. Por otra parte, la altura a la que se encuentra la cabeza del animal, con respecto al cuerpo de la figura —nótese que el borde de la falda de ésta llega casi a tocar la cenefa de su cuello—, hace totalmente inverosímil la interpretación referida; y si los cabellos largos no son, en esta época, argumento decisivo para identificar el personaje como mujer, su fisionomía y talante encuentran sus más claros paralelos en la característica gama de *femmes fatales* que se prodigó en la escultura del Camino. La actitud de la figura es, además, la que caracteriza numerosas representaciones de exhibicionistas femeninos en el arte medieval (véase J. Andersen, *The Witch on the Wall*, Copenhague-Londres, 1977, con abundante documentación). Ciertos pasajes bíblicos, como Isaías, 47, 1-2 —“Virgo filia Babylon... denuda turpitudinem tuam ... revela crura”—, erróneamente interpretados en la exégesis medieval como alusivos a la provocación sexual, podrían ser invocados en favor de la interpretación aquí defendida, al igual que han sido puestos en relación con ciertas representaciones medievales de Venus (J. B. Friedman, “L’iconographie de Vénus et de son miroir a la fin du Moyen Age”, *L’érotisme au Moyen Age*, ed. B. Roy, Montreal, 1977, 66-67). Paralelos, en sentido estricto, no existen para nuestra figura, salvo quizás en un capitel de Villabermudo (García Guinea, *El arte románico en Palencia*, lám. 121). Sin embargo, al mismo orden de ideas pertenecen los demonios gastrocefalos, con máscaras en su bajo vientre o en los cuartos traseros; y exacto correlato del singular tema compostelano serían las más abundantes representaciones de leones y otras alimañas mordiendo a hombres en los genitales o en el vientre (véase Vidal, *Quercy roman*, fig. 142; M. Durliat y G. Rivière, “Le cloître de la Collégiale de Saint-Gaudens”, *Revue de Comminges*, XCII, 1979, 25, fig. 19). Recordemos, finalmente, que en el *Veneranda Dies* se previene a los peregrinos contra las meretrices que los acechaban “in nemorosus locis”, entre Portomarín y Palas de Rey, para las que se propone como castigo que se les corten las narices (ed. Whitehill, 161; trad. Moralejo, Torres y Feo, 216). ¿Será casualidad que, en un capitel de tan excelente conservación, los casi únicos deterioros, sin duda traumáticos, se localicen en la nariz de la mujer y en el morro de la grotesca máscara que exhibe? No me extrañaría que, cuando se encontraba todavía en el obrador, la pieza hubiera sido objeto de alguna justiciera agresión —suerte de “magia simpática”— como las que revelan tantos rostros de demonios borrados en manuscritos medievales o tantos motivos obscenos mutilados en la imaginería de las iglesias románicas.

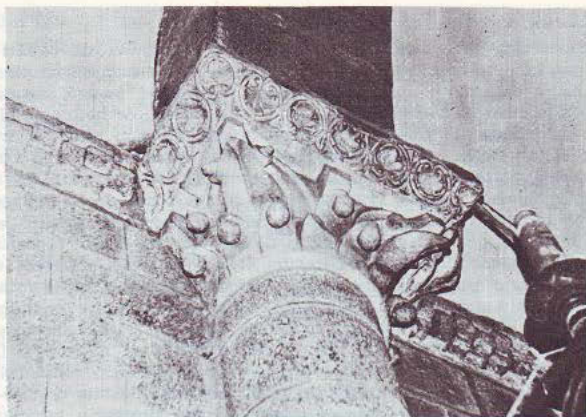


FIG. 1.—Catedral de Lugo. Capitel de la cuarta responsión mural del lado meridional (foto: E. Varela).

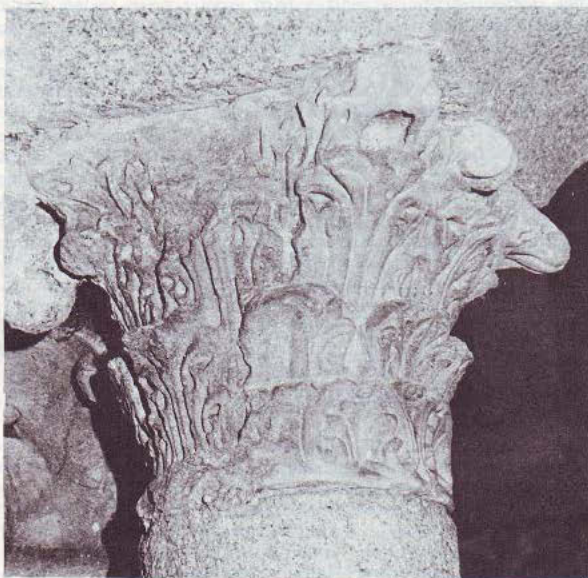


FIG. 2.—Catedral de Santiago de Compostela. Capitel retallado y reutilizado, en la tribuna de la cabecera.



FIG. 3.—Catedral de Pisa. Capitel de la tribuna.



FIG. 4.—San Martín de Frómista. Capitel de la nave meridional, con escena de cantería.



FIG. 5.—San Martín de Frómista. Detalles del capitel de la fig. 4.

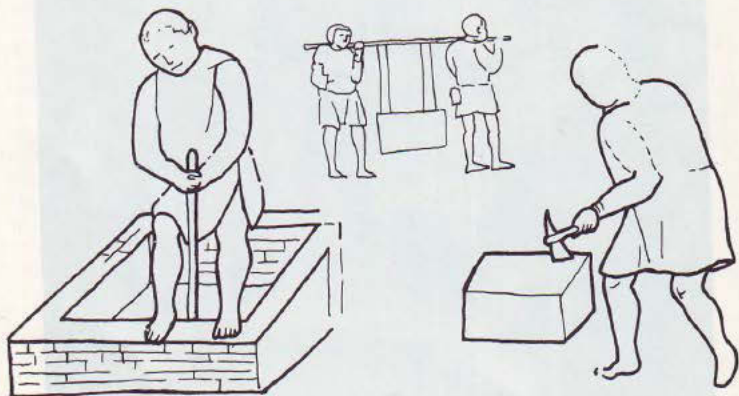


FIG. 6.—Qusayr 'Amra. Escenas de cantería, en una de las bóvedas del palacete.



FIG. 7.—San Vicente de Avila. Cenotafio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta. El judío sellando los sepulcros.



FIG. 8.—Catedral de Jaca. Capitel de la puerta meridional. El sacrificio de Isaac.



FIG. 9.—Catedral de Jaca. Detalle del timpano de la puerta occidental.



FIG. 10.—Catedral de Santiago. Columna procedente de la portada Norte. Motivo épico.

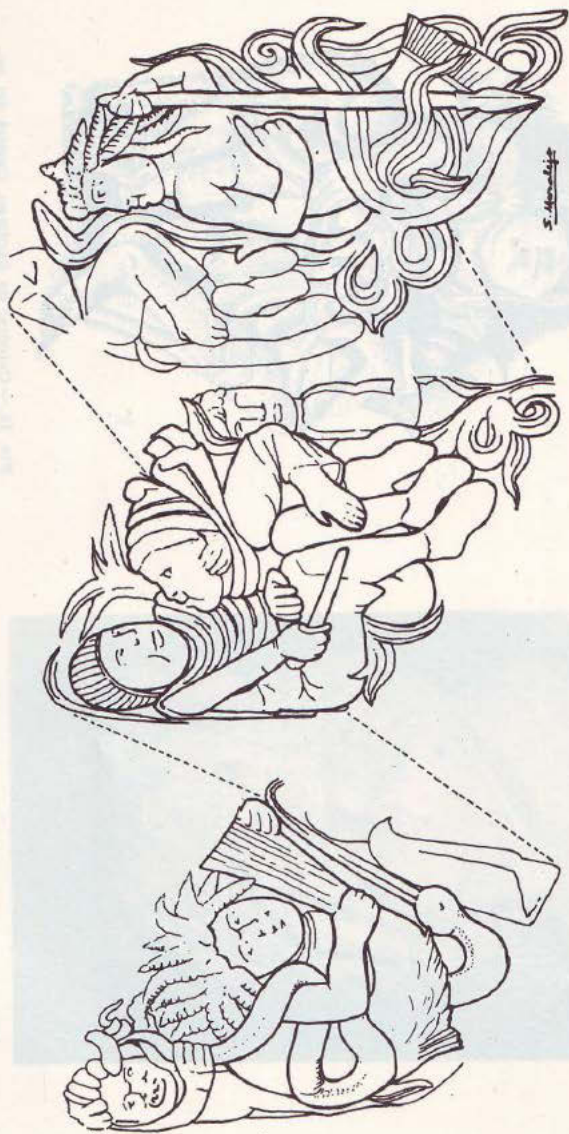


Fig. 11.—Catedral de Santiago. Columna procedente de la portada Norte.
Motivo épico.



FIG. 12. — Catedral de Santiago. Columna procedente de la portada Norte. Motivo épico.

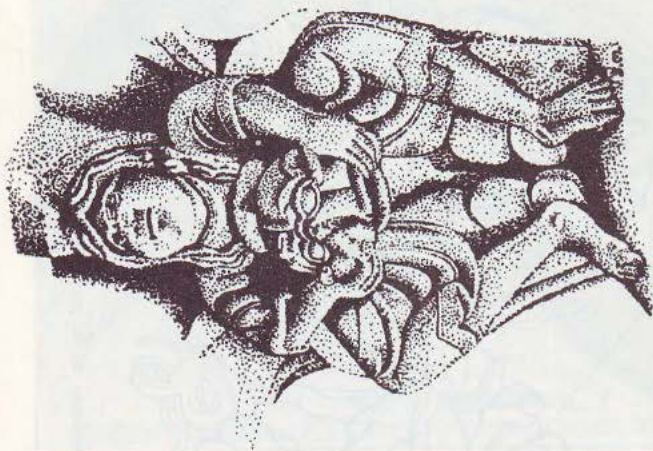


FIG. 13. — Catedral de Santiago. Capital del extremo meridional del transepto. Imagen de la hujuria.

