Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y *Roman* *

Serafín Moralejo

En un congreso que reúne a estudiosos de las lenguas romances, y en una ciudad como Santiago, meta de buena parte de los caminos en que se forjó el arte románico, la contribución de un historiador del arte no podría ser otra que la de intentar una reflexión sobre el lugar de encuentro de uno y otro fenómeno. Lenguas románicas y arte románico comparten, en efecto, una misma denominación que todavía resulta más sugerente en francés, donde el término *roman* designa a la vez el género literario que constituyó precisamente la aportación más novedosa y duradera de la cultura entonces emergente.

De tan impremeditada como oportuna coincidencia terminológica, ha sabido sacar partido Roberto Salvini para desarrollar una explicación de corte sociolingüístico de los orígenes de la figuración románica. Literaturas románicas y plástica románica serían, según el mencionado autor, fenómenos plenamente solidarios y paralelos en cuanto a sus respectivos procesos y factores determinantes. La desmembración lingüística de la Romania tendría su aproximado correlato en la aparición de toda una serie de estilos prerrománicos que conocemos, impropiamente, con los nombres de «visigodo», «merovingio», «longobardo», «mozárabe», etc. —todos ellos, formas dialectales degeneradas no del arte propiamente clásico, sino del *sermo rusticus* que representaron el arte plebeyo y provincial romanos, al igual que los dialectos prerromances derivan del latín vulgar y no del ciceroniano. Y al igual también que el latín literario pervive o revive en forma de latín medieval, en medios áulicos y clericales, el panorama artístico coetáneo registra los renacimientos o más modestas *renovaciones* que conocemos como estilo «carolingio», «otoniano» o «anglosajón» —otros tantos intentos de restauración de una más pura latinidad figurativa. La aparición de un estilo románico, en paralelo con la fijación literaria de las lenguas romances, supondría una cierta superación de este dualismo: los estilos vernáculos derivados del *sermo rusticus* provincial se remodelarían sobre las pautas ofrecidas por las tradiciones áulicas, dando origen a un nuevo sistema figurativo, básicamente común a todo el Occidente, pero con matices diferenciales suficientes como para que sea lícito hablar de un románico catalán, languedociano, emiliano, etc.

Las razones por las que surge este nuevo arte no difieren esencialmente de las que explican el nacimiento y auge de una literatura en lengua vulgar: es la aparición de un nuevo público —en el aspecto cualitativo, pero sobre todo en el cuantitativo— la que demanda un nuevo lenguaje, nuevos medios a la vez que nuevos

* De lo que en este artículo pueda haber de novedoso —más por supuesto en los ejemplos particulares que lo ilustran que en su perspectiva divulgadora general—, espero tener oportunidad de tratar con mayor detalle, y con el preceptivo aparato erudito, en futuros trabajos. Para su publicación, no prevista en principio, he optado por respetar su original formato de conferencia, que le garantizará al menos la dudosa virtud de la levedad, aun a costa del riesgo de la ligereza.

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Serafín MORALEJO. Artes figurativas y artes literarias en la España...
Centro Virtual Cervantes

contenidos. Literaturas romances y arte románico son fenómenos inseparables del proceso de expansión y consolidación que, en todos los órdenes, experimentó por entonces la sociedad occidental. Crecimiento demográfico, roturación de nuevas tierras, mejoras tecnológicas en la agricultura y el transporte, renacimiento del comercio y de la vida urbana, restauración de la economía monetaria, reconquista, repoblación, peregrinaciones y cruzadas son los consabidos factores, a la vez que manifestaciones, de una civilización original, puesta bajo el signo común y general del tráfico, de la comunicación, de la extroversión.

Nada más ilustrativo de este nuevo marco social que la novedad radical que representa una portada románica esculturada. Las iglesias prerrománicas ignoraron este recurso. Fruto de un mundo compartimentado y cerrado en sí mismo, su arte fue también minoritario e introvertido, centrado sobre el santuario, sobre el altar; sus manifestaciones privilegiadas se encontrarán, por tanto, en los objetos litúrgicos, mobiliares, en los que se recrea un gusto por lo menudo, precioso y artificioso que nada o muy poco tiene que ver con los coetáneos ensayos o supervivencias del trabajo en piedra. Con la fachada románica esculturada, asistimos, por el contrario, a una extroversión del santuario, que lo es también de lo suntuario; la decoración del edificio se vuelca vehementemente hacia el exterior, hacia los espacios sociales urbanos o rurales, hacia el mundo. Su enfático despliegue figurativo acusa un acento e intención similares a los que se reconocen en el coetáneo desarrollo de una hagiografía y de una épica en lengua vulgar.

El paralelismo quizá no parezca del todo exacto para quienes estén exclusivamente familiarizados con la visión más divulgada de las portadas románicas como solemnes y complejos programas dogmáticos, ajenos a todo lo que no sea el destino final del hombre, y tan sólo accesibles a los propios clérigos que los redactaron. No hay que olvidar, sin embargo, cuanto de secular o profano acogió la imaginería románica, con intención y tono —si no por inspiración— popular. En una equivalencia más sugerente que rigurosa, y recurriendo de nuevo al campo literario, habrá pues que reconocer, en nuestro arte, un «mester de juglaría» al lado del más conocido, pero en modo alguno exclusivo, «mester de clerecía».

Clérigos y juglares se yuxtaponen o contraponen en capiteles románicos —en Santa María de Barruelo (Santander) y en Saint Père de Galligans (Gerona)—, como involuntaria ilustración de lo dicho, y no faltan en la documentación iconográfica otros testimonios de las relaciones y tensiones entre uno y otro menester. Los textos de los moralistas medievales abundan en diatribas severas contra la actividad juglaresca, con una obsesión que parece dejar traslucir a la vez una paradójica e inconfesada fascinación por la misma. Se censura a los juglares, por una parte, la obscenidad de sus acrobáticos ejercicios, la sensualidad de su música, la mendicidad fabuladora de sus relatos; en suma, todo lo que un contemplativo como San Bernardo incluiría en el capítulo de la *curiositas,* de la apertura de los sentidos y de la imaginación a la realidad mundana. Pero, por otra parte, el clérigo medieval parece envidiar en secreto el poder de convocatoria del juglar, temeroso de la competencia que su tosca literatura pueda suponer para la palabra de Dios. Mucho antes de que un Francisco de Asís o un Gonzalo de Berceo adoptaran el papel de «juglares a lo divino», se cuenta ya de un santo clérigo inglés que se ponía a cantar en las ferias canciones profanas, ataviado como un juglar más, hasta que, reunida suficiente concurrencia, iniciaba su sermón.

Tan original y precursora pastoral tiene su equivalencia plástica en las galas seculares —con conspicua presencia de motivos histriónicos— con que se revisten tantas portadas románicas, en su voluntad de captar la atención del espectador. En

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Serafín MORALEJO. Artes figurativas y artes literarias en la España...
Centro Virtual Cervantes

algunos casos, y mediante la correspondiente moralización, los motivos profanos se hacen vehículo de un pensamiento religioso. Pero, muchas veces, quizá no haya que buscarles otra trascendencia que la de ser un excipiente para suscitar y reconducir la *curiositas* de los fieles. Que en este repertorio secular abunden en ocasiones los motivos obscenos no es razón para conjeturar secretas conjuras de canteros oprimidos contra clérigos miopes, y tampoco parece que se trate de la manifestación libre y espontánea de una contracultura popular como la analizada por Mijail Bajtin. No hay que desdeñar, en efecto, la capacidad integradora del sistema, volviendo por pasiva lo que de subversión podría tener esta clase de imaginería: los motivos obscenos, más ridículos que eróticos, se acompañan frecuentemente de otros de corte escatológico —en la doble acepción del término—, en clara aposición descalificadora. Retorciendo la verdad etimológica, se diría que nunca el arte profano estuvo más en su lugar que a las puertas de las iglesias: *pro fanum,* «segregado del santuario», pero también ante él, como su acceso y como una extraña forma de ascesis.

Aparte de los casos antes comentados, tenemos noticia de que los papeles de clérigos, juglares y trovadores se intercambiaron más de una vez. Si los *clerici vagantes* representaron una suerte de juglaría culta, aunque muchas veces fuera como pura vivencia literaria, se sabe también de trovadores que alcanzaron las órdenes eclesiásticas. Folquet de Marsella llegó a ser obispo de Toulouse, y con ello quizá tenga algo o mucho que ver el personaje que en hábitos pontificales tañe un laúd en una de las tablas de artesonado de la Catedral de Teruel (Fig. 1). Se trate o no de su retrato, la imagen de un prelado como juglar o trovador no habría de escandalizar en la época, por excepcional que fuera, y tampoco ha de vérsela como necesariamente paródica. Al fin y al cabo, la literatura y la iconografía cristiana contaban ya con la imagen arquetípica de David, danzante desnudo ante el Arca, «quasi unus ex scurris», que ha sido objeto de un iluminador trabajo por parte de Adelheid Heimann. Era precisamente en la figura de David donde la contradictoria actitud de la clerecía más rigurosa con respecto a la juglaría se resolvía en paradoja moral. Un tan declarado enemigo de ésta como San Bernardo reconocía en la danza histriónica de David un ejemplo de humildad, de degradación voluntaria ante Dios. En el Salterio de Winchecombe, el arabesco acrobático del monarca hebreo ante el Arca no difiere en nada del que adoptan tantos juglares profanos en capiteles y canecillos románicos. Y en el tímpano de la iglesia gallega de San Miguel do Monte, nos encontramos con un David músico entre dos danzarinas, en una composición tenida hasta ahora como puro e intrascendente «mester de juglaría» (Fig. 2). Ni que decir tiene que tal género de ambigüedades era, si no buscado conscientemente, al menos aceptado o asumido por los clérigos responsables de tales programas, como un recurso para hacer más atractivo y familiar el mensaje cristiano.

Es también en la época románica cuando la predicación eclesiástica registra la novedad del recurso a los *exempla,* pequeños relatos profanos, extraídos del fabulario clásico u oriental o del propio acervo folklórico occidental, a los que se añade una más o menos bien traída moralización. No hará falta recordar aquí la importancia que tales recopilaciones tuvieron para el posterior desarrollo del cuento y de la novelística breve occidentales. Nos interesan ahora sus consecuencias en la iconografía coetánea, en la que fábulas y *exempla* dieron lugar a una original tipología alegórica, si no estrictamente popular al menos vulgarizante, de tanta eficacia catequética como plástica.

¿Qué sentido tiene, por ejemplo, en San Martín de Frómista, en el cuerpo de la iglesia destinado a los laicos, la fábula de la zorra y el cuervo (Fig. 3)? Pues el mismo sin duda que, en la cabecera reservada a los monjes, la representación del Peca-

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Serafín MORALEJO. Artes figurativas y artes literarias en la España...
Centro Virtual Cervantes

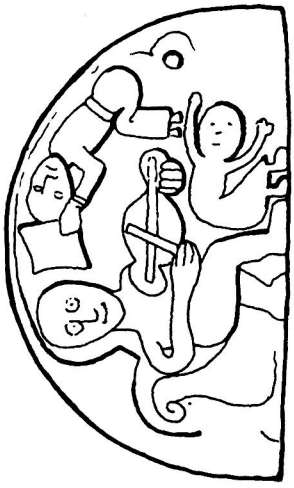

Fig. 2.—Tímpano de San Miguel do Monte (Lugo).

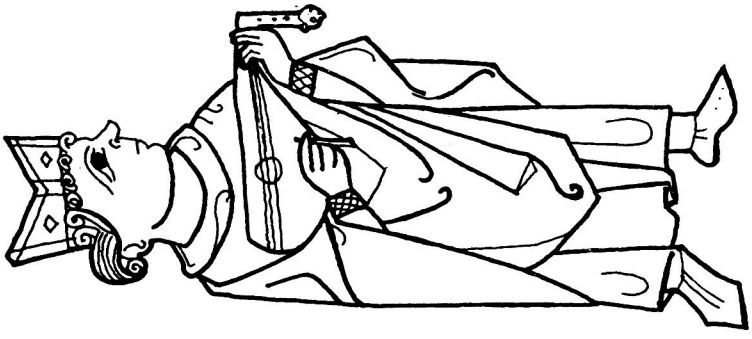

Fig. 1.—Artesonado de la Catedral de Teruel.

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Serafín MORALEJO. Artes figurativas y artes literarias en la España...
Centro Virtual Cervantes

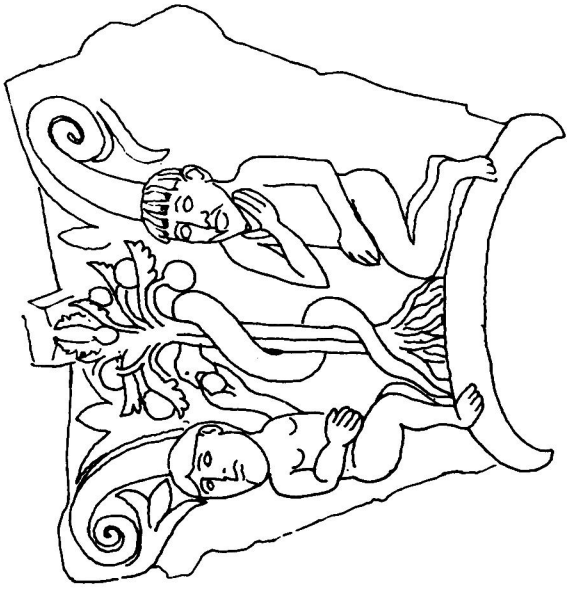

Fig. 4.—Capitel de San Martín de Frómista.

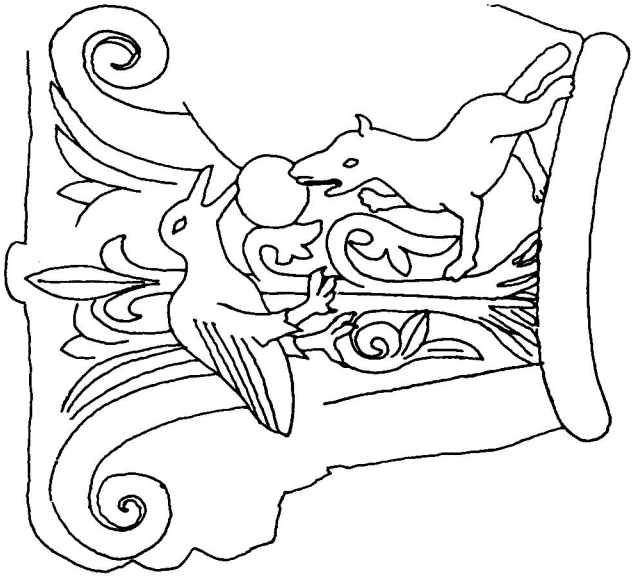

Fig. 3.—Capitel de San Martín de Frómista. La Zorra y el Cuervo.

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Serafín MORALEJO. Artes figurativas y artes literarias en la España...
Centro Virtual Cervantes

do original (Fig. 4). Se trata de su versión en «román paladino». En ambos casos asistimos a tentaciones a las que se sucumbe por la adulación de unos y la soberbia de otros, y la similitud de contenido moral entre uno y otro episodio se subraya eficazmente con recursos de paralelismo formal: los dos capiteles se organizan en torno a un árbol axial, y un objeto redondo —manzana o queso— pasa en ambos de tentador a tentado o viceversa. Que en un caso sea el tentador quien ocupe el árbol y en el otro el tentado, o que el manjar en cuestión sea en uno y en otro caso de tan dispares efectos, no supondría problema para un sistema simbólico que reconocía en la antífrasis una forma de *similitudo.*

La Portada de las Platerías de la Catedral de Santiago nos brinda una precoz y singular ilustración de este recurso iconográfico al *exemplum,* en el célebre relieve en el que se figura a la mujer adúltera «sosteniendo entre sus manos la cabeza putrefacta de su amante, cortada por su propio marido, quien la obliga dos veces por día a besarla», según nos cuenta la guía del *Liber Sancti Iacobi.* Este excepcional testimonio de «lectura» de un programa iconográfico románico por boca de un contemporáneo nos abre la sugerente perspectiva del papel que pudieron desempeñar los comentarios orales, por obra de clérigos o sacristanes, como complemento indispensable de la imaginería desplegada en las fachadas de los templos, hoy irremediablemente muda en numerosos casos. En las palabras con que el *Liber* concluye su referencia al relieve en cuestión, con un repentino salto de la descripción prosaica al apóstrofe—«¡Oh cuán grande y admirable castigo de la mujer adúltera para contarlo a todos!»—, parece adivinarse todavía el eco de las voces de un cicerone-exégeta, quizá puntero en mano, como sabemos que hubo para mostrar a los peregrinos tesoros y relicarios (Fig. 5).

Un predicador de la época se lamentaba de las distracciones de su auditorio, al que sólo —decía— lograba sacar de su indiferencia cuando, de improviso, soltaba frases como: «Había una vez un rey llamado Arturo...». Que no se trata de pura ironía retórica lo demuestra el abundante uso que la Iglesia hizo de una épica *moralisée* —y mucha lo fue ya desde su nacimiento—, tal como el Seudo Turpín, que pinta a Carlomagno como piadoso cruzado y peregrino a Compostela. La escultura románica nos ofrece también abundante documentación del recurso a la imaginería épica, particularmente del ciclo carolingio, cuyo extenso *corpus* ha sido reunido por Rita Lejeune y Jacques Stiennon. Recordemos a este respecto que la teoría de Joseph Bédier, que ligaba el desarrollo de las *chansons de geste* a la propaganda de la peregrinación a Compostela, inspiró a Emile Mâle y a Arthur Kingsley Porter la tesis de un arte románico de peregrinación, ligado en su dinámica, empresas y contenidos a los caminos y etapas relevantes de las rutas jacobeas e italianas (Roma, Bari y Monte Gargano). La confluencia de las vías de la creación literaria y artística sobre las rutas de los peregrinos ha podido ser demostrada más de una vez, como en el caso, estudiado por José M.ª Lacarra, del capitel de Estella que narra el combate de Roldán y Ferragut.

Pero más que sobre las bien conocidas repercusiones iconográficas del ciclo carolingio, quiero llamar aquí la atención sobre la menos divulgada y todavía más sorprendente vigencia alcanzada por la *matière de Brétagne.* La presencia, en la *Porta della Pescheria* de la Catedral de Modena, de un episodio figurado del ciclo artúrico, con los nombres de los protagonistas epigrafiados en formas británicas y en una fecha entre 1120 y 1130, ha sido objeto de una apasionada controversia entre quienes pretendían que la fortuna europea del ciclo bretón no podría anteceder a la difusión de la *Historia Regum Britonnum* de Godofredo de Monmouth, y quienes, como Roger S. Loomis, se esforzaron por reconstruirle una, hoy ya, reconocida prehistoria

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Serafín MORALEJO. Artes figurativas y artes literarias en la España...
Centro Virtual Cervantes

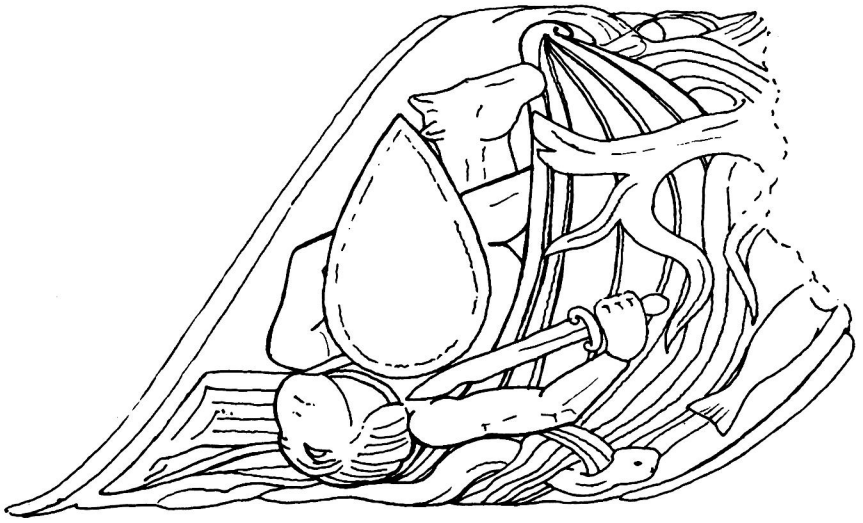

Fig. 6.—Catedral de Santiago. Detalle de una columna procedente de la portada norte.

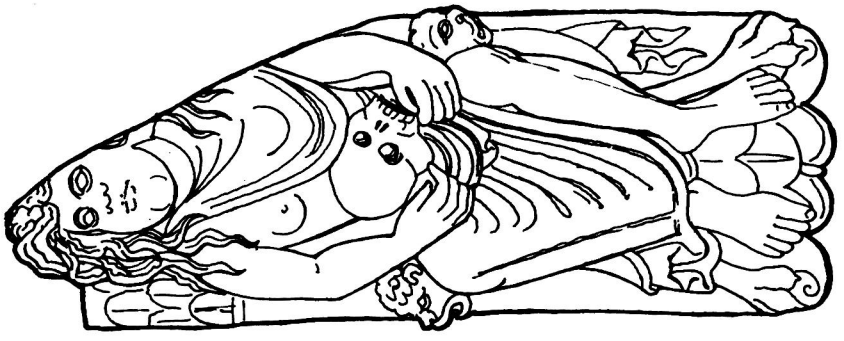

Fig. 5.—Catedral de Santiago. Portada de las Platerías. La mujer adúltera.

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Serafín MORALEJO. Artes figurativas y artes literarias en la España...
Centro Virtual Cervantes

en tradiciones orales o figurativas. Imagino que mayor hubiera sido la controversia —y más sólida y audaz la posición de Loomis— de haberse reparado en una columna historiada procedente de la destruida portada del norte de la Catedral de Santiago, fechable en la primera década del siglo XII, en la que creo que pueden reconocerse igualmente retazos de la *matière de Brétagne.* En el registro inferior de la pieza se figura a un guerrero desfallecido o dormido sobre una barca, con su caballo a bordo, que hace evocar los misteriosos viajes que, muertos o heridos, llevan a cabo los héroes de la epopeya céltica, en barcas sin gobernalle guiadas por un superior destino. Pienso, particularmente, en Tristán de regreso de su combate con Morholt o camino de Irlanda (Fig. 6). La otras dos escenas presentan temas más indefinidos: una tópica *rencontre* del héroe, herido y exánime, con la doncella poseedora sin duda de milagrosas virtudes curativas, y otro guerrero que, pie a tierra, intenta proteger a su *destrier* del ataque de aves carroñeras.

No tiene por qué extrañar este posible y precoz testimonio de la fortuna continental de la épica céltica en una Compostela a la que, según sabemos, peregrinaban por entonces «galeses, bretones, irlandeses y escoceses». Según refiere el *Liber Sancti Iacobi,* bajo las bóvedas de su basílica resonaban las «rotas britonnicas», las arpas de los bardos; y no sólo sus melodías, sino también sus «cantilene» —término este que, al igual que las «cantilenas rústicas» entonadas por los peregrinos en Santa Fe de Conques, obliga a evocar otra vez el papel de los santuarios de peregrinación en el auge— del *epos* medieval y, cómo no, la vieja *théorie des cantilènes,* para sus orígenes.

Desdeñar testimonios como los de Modena y Santiago —anterior este último en más de medio siglo a la más antigua versión del *Tristán* o a los primeros *romans* de Chrétien de Troyes— y atenerse tan sólo al craso positivismo de la documentación libresca equivaldría a mutilar al mito griego de todo su rico y precoz soporte figurativo, que, más de una vez, nos dice lo que un Homero o un Ovidio callaron o no supieron. Tales testimonios nos remiten a un estadio oral en la elaboración del *epos* o mito en el que la imagen es el único medio de fijación material de argumentos o motivos. Podría decirse incluso que, en un principio, todo se reduce a una imagen, a un «tema de encuadre», en la acepción que Jan Bialostocki da a este último (un héroe que mata a un dragón, por ejemplo), a un sucinto núcleo argumental susceptible de variados desarrollos o comentarios orales en cuanto a su circunstancialidad. Ello explica, por otra prte, que no se haya podido encontrar correspondencia textual exacta para las escenas esculpidas en la arquivolta de Modena y quizá tampoco la haya para las figuradas en la columna compostelana.

La imagen contribuye a fijar un argumento pero también a modificarlo, por su esencial carácter ambiguo y lábil, por su apelación, en suma, a la imaginación. Me refiero al reconocido potencial mitopoyético de las imágenes, a su capacidad para sugerir argumentos y significados no previstos por su creador. En esta perspectiva, la imagen deja de ser ilustración de un texto para convertirse en su generador.

Testimonio de ello —y pasando a otro ámbito épico, ya de clerecía— nos lo brinda el activo papel que juega la condesa Sancha en el *Poema de Fernán González,* particularmente en el episodio en el que libera al conde de su prisión. La documentación histórica de tal gesta es tan tardía como sospechosa, y se me ocurre si en su origen no estará una reinterpretación libre de la iconografía del sarcófago romano que la tradición atribuía a la condesa en San Pedro de Arlanza. En su medallón central, se figura a un magistrado con su esposa, quien toma a aquél del brazo en un gesto de sumisión afectiva que quizás no fuera ya comprensible para un espectador medieval. Que los monjes de Arlanza vieran en esta pareja un retrato de Fernán González y de su esposa me parece más que probable; tanto como posible que el

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Serafín MORALEJO. Artes figurativas y artes literarias en la España...
Centro Virtual Cervantes

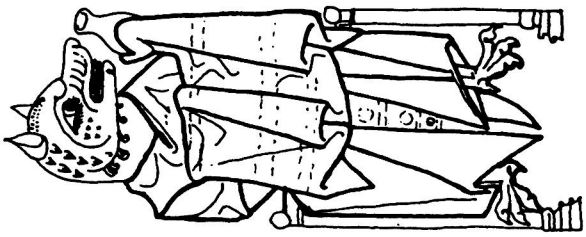

Fig. 8.—Artesonado de la Catedral de Teruel. Renart.



Fig. 7.—Colegiata de Covarrubias. Detalle del sarcófago de doña Sancha, procedente de Arlanza.

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Serafín MORALEJO. Artes figurativas y artes literarias en la España...
Centro Virtual Cervantes

gesto de la dama fuera entendido como si estuviera empujando al varón para hacerlo salir del lugar donde se encuentra (Fig. 7). Recordemos, a este respecto, que no faltan casos, en la iconografía medieval, en que la prisión o foso del profeta Daniel se figura por medio de un similar esquema circular. Por otra parte, son numerosos los paralelos que se podrían aducir de la contribución de la imaginería mal comprendida de los sarcófagos y de otros restos antiguos a la creación del legendario épico y hagiográfico. Más de un santo y de un héroe tuvieron por verdadera cuna el sepulcro que supuestamente los alojó.

He ilustrado estas reflexiones con ejemplos extraídos, por un lado, del mundo de la fabulística animal y de los *exempla,* y, por otro, del campo de la épica. Para concluir, recurriré a un género —o mejor, a una obra de excepción que valió por todo un género— en el que confluyeron, en clave paródica, los otros dos géneros mencionados: me refiero a la gran epopeya animal representada por el *Roman de Renart,* verdadero compendio de toda la fabulación, culta y popular, que cristalizó en la época que consideramos. La fortuna de este ciclo en la literatura peninsular fue discreta y tardía; pero no así en las artes figurativas, que encontraron en dicha obra y en el caudal fabulístico que la precedió o acompañó un repertorio inagotable de imaginería burlesca. De entre los ejemplos que se podrían citar, llamaré la atención, por ser de novedosa interpretación y de tema excepcional, sobre una tabla del artesonado de la Catedral de Teruel, donde nos encontramos con la rara representación de Renart como médico (Fig. 8). Así lo caracterizan el amplio ropón que distinguía a los físicos de entonces y el vaso con la orina —atributo por antonomasia de la personificación medieval de la Medicina— que el zorro parece olfatear o examinar al trasluz, con gesto tan docto como respetuoso. En el paño con que vela sus garras no ha de verse, en efecto, una precaución higiénica sino la sumisión paródica a un viejo ritual palatino, exigido por la calidad regia del recipiente que porta y de su contenido: su paciente no es otro que el rey Nobles, el león, a quien vemos caracterizado, en otra tabla del artesonado, por la corona y una expresión más doliente que fiera, adecuada a quien se ha confiado a la sospechosa ciencia del taimado zorro.

Por su cronología y estilo, el artesonado de Teruel es ya una obra plenamente gótica; pero, desde nuestra perspectiva, conserva todavía un aliento «romance» por el generoso y conspicuo lugar que concede a la aventura y a la fábula profanas, en indiscriminada miscelánea con los temas de carácter sacro. En los siglos del Gótico, y con la afirmación progresiva de una mentalidad laica, este género de imaginería adquirirá todavía mayor desarrollo, pero ya en cauces y contextos específicamente profanos, de más limitado alcance hasta entonces. En los programas sacros del Gótico, ordenados en su concepto y exposición por una estricta escolástica, el repertorio aquí considerado ya rara vez será «tema»; lo encontraremos generalmente marginado —en el sentido más literal del término— a formatos tales como *culs-de-lampe,* «misericordias» de sillerías corales, o *bas de page* y márgenes de manuscritos de lujo. En estos últimos, tal imaginería recuperará de algún modo la función que había desempeñado en las portadas románicas, aunque transferida de un ámbito colectivo y popular a otro privado y selecto: se trataba, al fin y al cabo, de hacer un libro de rezos «curioso», atractivo, con su contrapunto de distensión imaginativa —no exento por ello de intenciones morales— que aligerase las horas del oficio litúrgico o del rezo privado.

BOLETÍN AEPE Nº 32-33. Serafín MORALEJO. Artes figurativas y artes literarias en la España...
Centro Virtual Cervantes