

Arte románico y reforma eclesiástica

MANUEL A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Cualquier aproximación a la historia de la Iglesia de los siglos centrales de la Edad Media debe tener como punto de referencia el proceso de renovación espiritual y moral del Papado iniciado por Gregorio VII (1073-1085) y conocido como la Reforma Gregoriana. A través de ella se pretendía cristianizar más la sociedad, establecer y hacer respetar la libertad de la Iglesia, y legitimar la autoridad del Pontífice (Pacaut 1976; Fliche 1978). Por sus implicaciones fue, sin embargo, mucho más que una mera cuestión de orden político-religioso, por lo que sólo un enfoque en toda su dimensión social, económica y cultural puede ayudar a explicar mejor los cambios producidos en la sociedad cristiana de los siglos XI y XII.

No por casualidad su surgimiento y difusión son paralelos al nacimiento y desarrollo del arte románico. De hecho, con el objeto de dotar a sus diócesis de un marco arquitectónico más acorde con las nuevas necesidades y funciones de la Iglesia, los protagonistas de la reforma derribaron viejas catedrales -que fueron substituidas por nuevos edificios-, y elevaron por doquier templos parroquiales. Tanto en su aspecto artístico como eclesiástico, el fenómeno se revistió de una especial significación en los reinos cristianos del Occidente peninsular, puesto que si con el nuevo estilo estas regiones se incorporaron definitivamente a las corrientes artísticas europeas, la reforma trajo consigo el paso de la antigua liturgia hispana al nuevo rito romano (Ruiz 1982).

La teoría de que en los reinos de León, Castilla y Galicia arte románico y reforma eclesiástica estuvieron indisolublemente unidos fue brillantemente

enunciada en dos estudios clásicos: el de M. Schapiro, «From Mozarabic to Romanesque in Silos» (*Art Bulletin*, XXI, 1930), y el de W. Weisbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst* (1945). Ambos explicaban el cambio de orientación del arte hispano a partir de la creciente influencia francesa en el Camino de Peregrinación, presentando a los monjes cluniacenses como sus principales ejecutores. Sin embargo, desde hace ya algunas décadas el problema se viene planteando desde una renovada perspectiva que, al subrayar sobre todo el valor secularizador de la reforma gregoriana y del arte románico, reclama el protagonismo de las sedes episcopales en detrimento de los centros monásticos (Moralejo 1987). Aunque Cluny y los gregorianos coincidían en promocionar la fe frente a la violencia, a la concupiscencia, a la simonía, al concubinato y a la investidura laica, los monjes negros no veían con buenos ojos el poder absoluto de Roma, la nueva preponderancia de sus ministros -los obispos- y la progresiva secularización eclesiástica (Pacaut 1976: 148-140). Fueron los prelados los que asumieron en sus diócesis los principios reformistas de autoridad sacerdotal, reforma de las costumbres y vuelta a los ideales de la Iglesia primitiva. Ese nuevo impulso eclesiástico se hizo patente no sólo en los cánones de sínodos y concilios, sermones o en las historias de las gestas de los obispos, sino también en temas y motivos artísticos.

Una prueba de la riqueza de implicaciones entre arte y reforma a principios del siglo XII la constituye la decoración de las catedrales de Santiago de Compostela (Moralejo 1987; 1990) o de Módena (Quintavalle 1983; 1985; Frugoni 1985), dos sedes episcopales en plena renovación, en las que los artistas supieron plasmar algunas de las preocupaciones más importantes de esa nueva etapa de la historia de la Iglesia. En la decoración escultórica de ambas se potenció, por un lado, una visión optimista de la sociedad cristiana, ejemplificada en una exuberante imaginería vegetal -*métrofora del reviviscere* de la Iglesia (Ladner 1982: 2)- y en programas iconográficos que expresaban la promesa de la redención del hombre; y, por otro, una función pastoral, admonitoria y edificadora, con el recurso a la crítica mordaz a través de la representación de vicios y pecados como la gula, la lujuria, la avaricia, el fraude y la simonía (Schapiro 1985).

Buena parte de la imaginería del Románico gallego parece participar de esta peculiar orientación, aunque en diversos registros y grados de complejidad. Para su estudio ha de partirse, en primer lugar, de un análisis puramente iconográfico, consistente en una lectura de los distintos temas y motivos y su comparación con otras representaciones similares. En segundo lugar, se procederá a una contextualización de la obra, necesaria para una perfecta comprensión de su significado. Para ello, a datos como la fecha, la situación de la pieza y la condición eclesiástica del templo en que se ubica se sumarán otros

de más difícil constatación como sus posibles patrones y su entorno social, político, económico y cultural. La aplicación de una metodología de este tipo, consistente en un análisis iconográfico entendido en su sentido más amplio, permite llegar a la conclusión de que arte románico y reforma religiosa no sólo estuvieron unidos sino que produjeron ricas e interesantes implicaciones susceptibles a una tipificación. Para mostrar las posibilidades de este enfoque se han elegido tres templos gallegos que muestran problemáticas bien distintas en el espacio y en el tiempo: a inicios del siglo XII, en un contexto urbano, una catedral y centro de peregrinación: Santiago de Compostela; en el segundo cuarto del siglo XII, una primitiva y humilde sede episcopal convertida en 1156 en canónica regular de san Agustín, San Martiño de Mondoñedo (Lugo); y por último, en las postrimerías del siglo XII, una iglesia rural en el seno de una comarca agrícola en plena expansión: Santo Tomé de Serantes (Ourense).

1. Compostela y el optimismo del siglo XII: peregrinación y promesa de redención

Los dos primeros redactores de la *Historia Compostelana*, los canónigos Munio Alfonso y Giraldo de Beauvais, se esforzaron en ofrecer en su amena y a veces novelesca relación de las gestas de D. Diego Gelmírez (1100-1140) la imagen de un prelado totalmente imbuido en los problemas temporales y espirituales de su diócesis. El obispo no se presenta sólo como pastor de almas sino también como un señor secular preocupado por el bienestar material de sus feligreses (HC, II, 54). Además de ser un eficaz constructor de templos, palacios y todo tipo de obras públicas que suponga una mejora de las condiciones de la urbe apostólica (Moralejo 1985, «Imagen»; 1987), Gelmírez ejerce también las funciones de un justo juez que al dirimir causas públicas ampara a agraviados y castiga a pecadores. El que sería el primer arzobispo de Compostela (1120) parece así responder al prototipo de prelado de la reforma gregoriana (Portela 1991: 256): ambicioso, autoritario, preocupado del cumplimiento de la ortodoxia religiosa, perseguidor de la simonía y del concubinato, liberado de la tutela de los poderes laicos y civiles, celoso del derecho eclesíastico y fiel colaborador de Roma.

Aunque sea difícil delimitar la distancia que media entre la imagen construida por sus biógrafos y la realidad, lo cierto es que Gelmírez actuó como señor temporal y espiritual de su diócesis. Como buen administrador se dedicó a dirigir la sociedad y a encaminarla hacia el ideal gregoriano de una mayor cristianización. Para ello puso mucho empeño en elevar la formación del clero, bien enviando a sus canónigos a estudiar a Francia, bien contratando a maestros foráneos para la escuela de gramática situada en su palacio episcopal (Beltrán

de Heredia 1946; Díaz y Díaz 1971). Con este propósito vino desde Francia entre 1100 y 1110 Giraldo, natural de la ciudad de Beauvais, quien, además de ejercer su magisterio en retórica y dialéctica, habría de convertirse en estrecho colaborador de Gelmírez y como tal escribir una parte de la *Historia Compostelana* (López Alsina 1988: 69-75). Otro maestrescuela digno de mención fue Raniero, clérigo natural de Pistoya (Toscana), que, después de haber realizado estudios en Winchester, llegó en peregrinación a Compostela en 1134. Cabe suponer también, debido a la mención que hace la *Compostelana* (II, 8,1) de un tal «Roberto, médico de Salerno», la posibilidad de que haya existido en algún momento en esta escuela estudios de medicina (Stokstad 1977: 142-143). No hay que olvidar, sin embargo, que esta labor tiene sus precedentes en uno de los antecesores de Gelmírez, el obispo Cresconio (1032-1066), que, inspirándose en los cánones del IV Concilio de Toledo y en el entonces recientemente celebrado en Coyanza (1050), intentó reorganizar la vida eclesiástica de su diócesis a través de dos concilios compostelanos celebrados en 1060 y 1063. Es precisamente en el canon II del concilio de 1060 donde se dispuso la instauración de escuelas en todos los monasterios y parroquias diocesales o canónicas destinadas a la formación intelectual de los sacerdotes, en la que los estudiantes aprendían los preceptos de la gramática latina y se familiarizaban con las Sagradas Escrituras y los comentarios de los santos padres (López Ferreiro 1899: 230, 517; López Alsina 1990: 758-759). Posiblemente en la ubicada en Compostela se educó el propio Gelmírez.

En lo que se refiere a la organización de la diócesis la labor de prelado parece haber sido de igual importancia. Para ello contó con un aparato administrativo formado por cinco arcedianatos, a cuyo frente, según R. A. Fletcher (1993; 283), Gelmírez dispuso a personas de su entera confianza. Además de inspeccionar las propiedades y de ejercer el control sobre arciprestes y clero parroquial, alguno de estos arcedianos defendió los intereses de su señor ante la propia corte papal. Por otra parte, el obispo, en su función de guía espiritual de la comunidad cristiana, se preocupó a su vez de propiciar la transferencia de iglesias propias o privadas del control laico al eclesiástico (Fletcher 1993: 276-279) y de promover, a través de sínodos y concilios, la reforma de las costumbres del bajo clero. Este se encontraba entonces en una fase de crecimiento debido a la consagración de nuevas iglesias rurales, a través de las cuales se operaría, tal y como veremos más adelante, la todavía pendiente «cristianización» de una población campesina en expansión. A este respecto, cabe señalar la labor de Juan Rodríguez, arcediano de Nendos, bajo cuyo mandato Gelmírez restauró y consagró las iglesias de Barbeiros, Piadelas, Abegondo, Tiobre, Dexo, Mántaras y Morás (HC I, 32; López Ferreiro 1900: 246).

Como sucedió en otras tantas sedes implicadas en el movimiento gregoriano, el renovado ímpetu constructivo y reorganizador del prelado se traduciría en las crónicas y sermones de sus contemporáneos en sugerentes metáforas de tipo vegetal o agrícola (Ladner 1982; Moralejo 1987), cuyos orígenes están en la patrística latina. De ahí la serie de imágenes de este tipo que aparecen tanto en la *Historia Compostelana* como en el *Códice Calixtino* para referirse a la labor episcopal o al oficio de la predicación. Este recurso, habitual en los textos reformistas de su tiempo, ha de entenderse no sólo como un modo de expresión del movimiento de regeneración apostólica de la Iglesia (Chenu 1954; Forsyth 1986) sino también como un ejemplo de la nueva imagen de la naturaleza y del hombre que se estaba gestando en las escuelas europeas de la primera mitad del siglo XII. Tal y como ha señalado M.-T. Chenu (1976), la pesimista visión del curso de la humanidad que había predominado hasta entonces en la enseñanza eclesiástica comenzó a ser substituida por una firme creencia en el progreso. Esta interpretación activa de la historia del hombre supuso a su vez una revalorización del trabajo, que dejó de ser considerado como castigo para convertirse en un *remedium* encaminado hacia la redención del hombre (Frugoni 1980; Alessio 1980: 278-280).

Aunque en muchas ocasiones resulte especialmente difícil demostrar hasta qué punto las artes visuales son capaces de reflejar y transmitir las preocupaciones de sus patrones, en el caso de Compostela hubo una obra -destruida en 1758- cuyo programa iconográfico estaba en perfecta consonancia con algunas de las ideas de Gelmírez más directamente relacionadas con los principios de la reforma gregoriana: la *Porta Francigena* o primitiva puerta norte de la catedral, realizada entre los años 1105 y 1112. Estudiada en profundidad en 1969 por S. Moralejo a partir de la descripción de la Guía del *Liber Sancti Iacobi* (V, 9), dicho autor ha ampliado y matizado algunas de sus primeras conclusiones en posteriores trabajos. Cuestiones como el alegorismo de muchas de sus piezas (1977), la vocación secular de algunos de sus temas (1985: «Artistas», «Artes»; 1990; 1993), la posible función penitencial de la plaza que se extendía ante la portada (1985: «Imagen»), su relación con el viaje de Gelmírez a Roma y las consiguientes citas a San Pedro del Vaticano en busca de una sanción apostólica (1987) constituyen todas ellas novedosas aportaciones de S. Moralejo que permiten entender actualmente la primitiva puerta norte como una de los testimonios más elocuentes del ideario reformista y romano del prelado compostelano.

A todos los aspectos señalados cabría añadir todavía otro, igualmente rico en contenidos y asociaciones. De la relación de piezas descrita en el *Calixtino* se deduce que el discurso del programa iconográfico de la portada giraba entorno a los dos frisos situados en la parte central: uno con el relato de la creación y la caída del hombre y otro con una serie con los meses del año (Moralejo 1969;

1977). En primer lugar, habría que subrayar el doble carácter novedoso de ambos ciclos, puesto que, además de no tener precedentes dentro de la escultura monumental, su combinación supuso el primer ensayo de una fórmula que habría de alcanzar un gran desarrollo posterior en el Románico europeo. En los siglos anteriores ambos temas habían alcanzado, por separado, un notable desarrollo en las artes menores: mientras que los primeros capítulos del Génesis decoraban habitualmente los frontispicios de las Biblias carolingias o los paneles exteriores de las arquetas de marfil en Bizancio, las imágenes de los meses ilustraban las páginas de los calendarios de códices litúrgicos -martirologios y sacramentarios-, misceláneas sobre la división del tiempo, cómputo y astronomía o servían de ornamento en diversos objetos relacionados con el oficio divino: tapices, indumentaria litúrgica, etc. De ahí la otra gran aportación de la *Porta Francigena*, pues al disponer conjuntamente meses y Génesis en un contexto monumental presentaba el ciclo laboral del año como una sugerente continuación del relato de la caída del hombre que corría sobre él (Castiñeiras 1995: «Traballos», 80-87). De esta manera, parafraseando las palabras de E. Mâle (1931: 63-65), los protagonistas del calendario evocarían, en su condición de descendientes de Adán y Eva, el trabajo impuesto por Dios a nuestros primeros padres.

El interés en mostrar la continuidad entre ambos ciclos parece confirmarse en una pequeña lastra de mármol, empotrada actualmente en la parte superior izquierda del friso de la portada de Platerías y procedente del primitivo conjunto de la *Porta Francigena*, en la que se figura a Eva amamantando a Caín (fig. 1) (Weisbach 1949: 124; Moralejo 1969: 655-656). Con esta pieza, que cerraría el friso del Génesis, se mostraría el castigo asignado a la mujer a la salida del Edén: «Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos» (Gén. 3, 16). Si Eva se representaba en su papel prototípico de madre, también tenía que haber un lugar para el destino que le esperaba a Adán: «Con la fatiga sacarás de él (el suelo) el alimento



Fig. 1. Eva amamantando a Caín (?). Catedral de Santiago de Compostela, Puerta de las Platerías, friso, lado derecho.

todos los días de tu vida» (Gén. 3, 17). De ahí que muy posiblemente el ciclo de la caída de la primitiva puerta norte finalizase con una escena similar a la ilustrada en la *Biblia de Moutier-Grandval* (834-843), en la que junto a una Eva semidesnuda, que recuerda a la de Platerías, aparecía un Adán cavando la tierra (Castiñeiras 1995: «Traballos», 82-84).

Que en Santiago ambas escenas tuviesen su continuación en la secuencia laboral del calendario no hacía más que mostrar el origen de la condición humana en su doble aspecto moral -como penitentes pecadores- y social: sujetos a trabajos y fatigas como medio de subsistencia. No se trata, sin embargo, de una visión pesimista de la historia de la humanidad, sino de todo lo contrario. Según S. Moralejo (1969; 1977), en la portada se desarrollaba, a través del recurso a la tipología bíblica, un programa centrado en la promesa de redención, en el que Cristo, prefigurado por el Sacrificio de Isaac y cantado por David, era anunciado por el arcángel Gabriel a María en una escena situada precisamente en el tímpano de la puerta izquierda, bajo el calendario. En este peculiar contexto el trabajo de nuestros primeros padres, continuado en la serie de los meses, mostraría también un camino de salvación a la humanidad acorde con los comentarios bíblicos de la época, en los que la antigua concepción del trabajo como castigo divino estaba dando paso a su revalorización como medio de redención (Frugoni 1980: 332-336). Prueba de esta rehabilitación del trabajo manual, en el que la fatiga se ve como mérito, estaría la aparición de los primeros santos agricultores, como es el caso de San Isidro Labrador (1090-1130), que viene a mostrar una vez más la estrecha relación que unía el campesino con la Iglesia (Frugoni 1980: 335).

Ese interés por integrarse en las corrientes renovadoras de la cristiandad occidental, testimoniado por las imágenes, se puede documentar igualmente en los textos. Bajo el gobierno del obispo Cresconio se tiene noticia de la existencia en Iria de un *Librum decretorum*, que, según M. C. Díaz y Díaz (1983: 194), no es sino un ejemplar de la colección canónica compuesta por Burchard de Worms entre 1008 y 1012 para la práctica sacerdotal de la diócesis, en la que se incluían opiniones de los Santos Padres, escritos canónicos, ceremoniales litúrgicos y un amplio penitencial (PL, 140). La obra, que tuvo una gran difusión durante el siglo XI, fue uno de los textos más apreciados por los gregorianos para acometer la reforma de las costumbres e implantar los usos romanos (Naz 1949; Payer 1984: 81-83). En ella se recogía un capítulo dedicado a la liturgia penitencial (*LD*, XIX, 26, PL, 140, col. 984), un ritual característico de los centros de peregrinación cuya celebración en Compostela, según O. K. Werckmeister (1972: 21, n. 109) y S. Moralejo (1985: «Imagen», 60-61), tendría precisamente lugar ante la primitiva fachada norte en el evocador espacio denominado *paradisus*. Allí se desarrollaría la ceremonia del Miércoles de Ceniza en la que los penitentes, a quienes se les imponían unos cilicios que evocaban las túnicas con las cuales Dios había vestido

a Adán y Eva tras el Pecado Original, eran expulsados del templo «sicut Adam proiectus est de paradiso», mientras que los sacerdotes recitaban el responsorio de la condena bíblica al trabajo: «In sudore vultus tui vesceris panem tuum» (Gén. 3, 19; LD, XIX, 26, PL, 140, col 984; Vogel 1966). Para esta posible representación teatral de la condición humana, las series con la caída y el trabajo anual del hombre que se disponían en la zona central de la primitiva portada norte actuarían como un perfecto decorado en piedra. En Santiago se esbozaba así un mensaje que a finales de la centuria se hará más explícito en la humilde portada sur de la iglesia parroquial de Beleña del Sorbe (Guadalajara), donde ambos ciclos -Génesis y calendario- aparecen unidos por el rotundo gesto de san Miguel, que con el índice muestra tanto a nuestros primeros padres como al espectador la vía de redención del pecado a través de los trabajos de los meses (Castiñeiras 1995: «Cycles»).

Toda esta rica variedad de temas y contenidos no es ajena al ambiente cultural promovido por Diego Gelmírez en Compostela. De hecho, tal y como anteriormente se señaló, en las dos obras más importantes de ese período, la *Historia Compostelana* y los sermones del *Códice Calixtino*, abundan las referencias alegóricas a los meses y al trabajo agrícola. Este recurso había sido muy habitual en la patrística, que entonces se estudiaba con renovado interés en todas los centros de enseñanza de Europa relacionados con la Reforma Gregoriana. Prueba de ello es la donación que Gelmírez hace a la catedral de un libro de cánones (HC II, 57), identificado según A. García y García (1981: 13) con la colección gregoriana denominada *Polycarpus* (1104-1110), y otro con diversas sentencias de los Padres de la Iglesia, perteneciente también a la colección canónica gregoriana y muy difundido entre 1076-1141. En los sermones del *Calixtino*, en consonancia con el movimiento romano de apostolicidad que a Gelmírez le valió para reafirmar la especial dignidad de la sede compostelana, el trabajo aparece como metáfora de la predicación de la palabra de Dios por los discípulos de Cristo y los meses son vistos como una prefiguración de los doce apóstoles (LSI I, 2 y 6; Moralejo 1969: 646-647; Castiñeiras 1995: «Traballos», 85-86). Aunque resulte difícil determinar hasta qué punto el calendario esculpido en Compostela participaba de estas lecturas alegóricas, cabe llamar la atención sobre un singular pasaje del sermón del *Veneranda Dies*, cuya importancia me fue señalada por S. Moralejo, en el que el trabajo agrícola a lo largo del año es visto como un camino para realizar el bien del alma, es decir, como un medio de redención que permitirá al hombre disfrutar del descanso reservado a los justos en la vida futura (LSI I, 17; Castiñeiras 1995: «Traballos», 86, 99-100, n. 3).

El protagonismo dado a temas como la condena del hombre, el tiempo y el trabajo en la decoración de fachadas de templos episcopales en el siglo XII no puede ser casual, sino más bien producto de unas preocupaciones comunes. A

este respecto, conviene señalar el caso de las portadas de la catedral de Módena, una sede perfectamente integrada en la reforma gregoriana, en cuyo programa escultórico, que se inicia por los mismos años que el de Santiago, los ciclos Génesis y de los meses ocupan un lugar privilegiado y son susceptibles a lecturas similares (Frugoni 1985). Este paralelismo entre las primeras portadas monumentales del Románico no debe entenderse, sin embargo, en los términos enunciados por A. K. Porter de migración de artistas sino, tal y como señala S. Moralejo (1990: 45), como fruto de la existencia de un mismo patrimonio cultural. Si el inicio de la reconstrucción *ex novo* de la catedral de Módena en 1099, la consagración del altar a su patrón San Geminiano en 1106 en presencia del Papa Pascual II y su ambicioso programa escultórico han podido ser interpretados como un testimonio de la adhesión de la ciudad a la Iglesia romana (Salvini 1985: 30; Quintavalle 1985: 788); no es menos cierto que el impulso que Gelmírez dio a las obras de la catedral de Santiago, al contratar a los mejores artistas del momento y al derribar el viejo edículo apostólico en 1112, no es sino producto de su interés en convertir la nueva basílica apostólica en uno de los mayores centros de peregrinación de la cristiandad (Moralejo 1987). Detrás de estas actitudes propias de un ambiente reformista y de una Europa en expansión subyace esa nueva creencia en el progreso de la historia humana característica del pensamiento eclesiástico del siglo XII, que tanto Módena como Santiago supieron expresar tan bien en imágenes.

2. La reforma de las costumbres: penitenciales en piedra

Según la *Historia Compostelana* (II, 3), al acceder a su prelación Gelmírez se encontró con una diócesis «ruda y sin disciplina» en la que, al igual que Adán a la salida del Edén, tuvo que dedicarse a extirpar «espinas y abrojos» (Génesis 3, 18). De ahí que Giraldo presente al obispo como un cuidadoso agricultor que «cultiva lo que ha de cultivarse, extirpa lo que ha de extirparse, renueva lo que ha de renovarse y edifica lo que ha de edificarse» (HC, II, 54). Entre esas malas hierbas que tuvo que arrancar se encontraba la corrupción del clero y la superstición de los rústicos, dos importantes cuestiones a resolver si se quería llevar a cabo la apertura secular de la Iglesia propugnada por los gregorianos. Uno de los instrumentos más utilizado para realizar esta tarea sería la celebración de sínodos, a los que acudía una nutrida representación del clero parroquial, y de concilios (Barreiro Fernández 1970: 513-518); Fletcher 1993: 296-297). Dicha práctica ya había sido emprendida por uno de sus antecesores, Cresconio, quien en los concilios compostelanos de 1060 y 1063 promulgó una serie de cánones relativos a la formación del clero y a la edificación de los laicos (Castiñeiras 1995: «Traballos», 29).

Los ideales reformistas encontraron también un adecuado cauce de expresión en la vocación figurativa y decididamente didáctica del Románico de finales del siglo XI. Para comprender muchos de los temas representados en las fachadas es necesario, sin embargo, delimitar sus posibles emisores y receptores con el fin de ver hasta qué punto éstos marcaban la orientación y el registro de las imágenes. Desde los estudios de M. Schapiro esta labor ha sido acometida por numerosos autores, destacando en el campo de la escultura monumental los trabajos de S. Moralejo (1985: «Artistas», «Artes»; 1990) y en el de la miniatura los de M. Camille (1992). Bajo esta particular perspectiva, la decoración escultórica del transepto de la catedral de Compostela puede entenderse mejor si se cuenta con la presencia de un auditorio compuesto por tres grupos bastante bien diferenciados: un clero culto, formado en la Escuela de Gramática o en su predecesora; una gran masa de peregrinos procedente de distintas partes de Europa que le daba un aire «internacional» a la urbe; y, por último, el conjunto de los ciudadanos, en los que tenía un especial protagonismo los sectores profesionales urbanos desarrollados al amparo del Camino (Mariño 1989; 1991). Un público viajero acostumbrado a la recitación de las hazañas épicas de los héroes célticos tuvo que alentar, de alguna manera, la inclusión de temas profanos en la escultura monumental. Ello explicaría la presencia, décadas antes de su fijación por escrito, de episodios de la «materia de Bretaña» como los amores de Tristán e Isolda, en una de las columnas entorchadas de la primitiva puerta norte (Moralejo 1985: «Artistas», 418-421; «Artes», 68; 1993), o el cautiverio de Ginebra, en la *Porta della Pescheria* de la catedral de Módena, ciudad enclavada en la *via Emilia*. En un proceso de secularización de la Iglesia (Chenu 1954; Congar 1966; 1971; 1974), esta emergencia de la temática profana en contextos monumentales sacros no es sino que la otra cara de una práctica que comenzaba a ser entonces habitual en la predicación del clero y que consistía en incluir *exempla* -divertidas historias de carácter moral- en los sermones para hacer más eficiente el mensaje pastoral. Esta reelaboración eclesiástica de materiales profanos se hace patente en la «Mujer de la Calavera» que, tal y como se describe en la Guía del *Códice Calixtino*, servía al espectador-oyente de *exemplum* (Lyman 1979: 71-78; Moralejo 1985: «Artes», 66; 1992: 218; Williams 1993):

«Y no ha de relegarse al olvido que junto a la tentación del Señor está una mujer sosteniendo entre sus manos la cabeza putrefacta de su amante, cortada por su propio marido, quien la obliga dos veces por día a besarla. ¡Oh cuán grande y admirable castigo de la mujer adúltera para contarle a todos!» (fig. 2) (*LSI* V, 9).

Que se trata de un discurso en piedra muy similar al de la literatura de púlpito lo prueba la propia colocación de la imagen en el tímpano, en el extremo opuesto de los relieves con las Tentaciones de Cristo en el desierto (Mateo 4, 2; Lucas 4, 2), paradigma medieval de la penitencia (fig. 3) (Lesètre 1912: 39). De

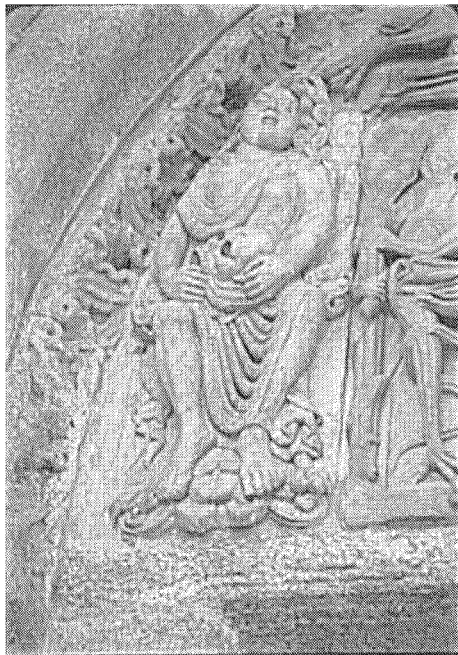


Fig. 2. La Mujer de la Calavera. Catedral de Santiago de Compostela, Puerta de las Platerías, tímpano izquierdo.

(Moralejo: «Artistas», 422, fig. 13). Ello no excluye, sin embargo, que la representación tuviese un significado muy especial para el clero compostelano, pues una de las preocupaciones reformistas de Gelmírez fue la de combatir el concubinato de mujeres con clérigos. Prueba de ello es el cánón 8 del concilio celebrado en Compostela en 1114, en el que se decreta que ningún eclesiástico tenga mujer en casa, y la disposición del concilio de Palencia de 1129 sobre la expulsión de las concubinas de los clérigos que sean públicas (HC III, 7; Castiñeiras 1995: «Introitus»). El prelado recurrió incluso

esta manera, en la portada que anunciaba el cumplimiento de la promesa de redención (Azcarate 1963: 6; Moralejo 1969; 1977) se recordaba al fiel que después de la caída existían dos posibles vías: la de Jesús, que vence los bienes materiales ofrecidos por los diablos, y la de la mujer pecadora, símbolo de la carne, condenada a un eterno castigo. Esta condena de la lujuria, uno de los vicios más representados en las iglesias del Camino de Peregrinación, estaría dentro de la vocación didáctica y secular del arte románico de edificar a los *illitterati* - peregrinos y ciudadanos- con imágenes

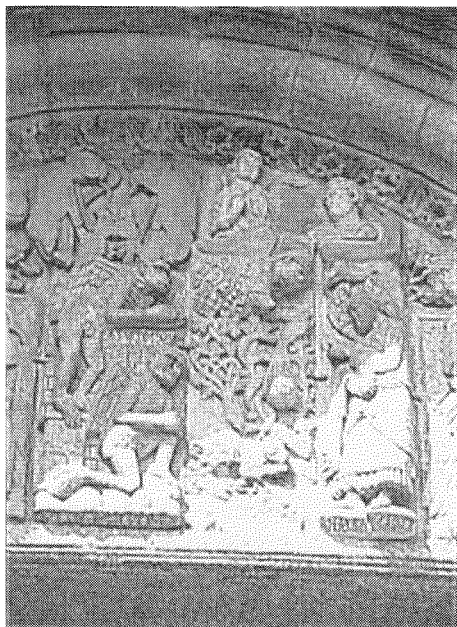


Fig. 3. Las Tentaciones de Cristo. Catedral de Santiago de Compostela, Puerta de las Platerías, tímpano izquierdo.

a la resolución de sentencias ejemplificadoras como la dictada entre 1129-1130 contra Pedro, abad del monasterio de San Paio de Antealtares, a quien se le privó de su cargo por ser «avaro con los buenos, generoso con las meretrices y tan glotón y lujurioso que tuvo hijos e hijas mientras fue monje y tenía la dignidad abacial» (HC III, 20; Fletcher 1993: 285-286).

Aunque esta nueva visión del arte y de la sociedad no fue exclusiva de Compostela, quizás sólo en ella su expresión en imagen dio lugar a elaborados programas de un elevado nivel conceptual. En contraposición al centro, la periferia del arte románico gallego formuló el discurso de la reforma en términos más parcos pero a la vez más directos. Condicionado por una audiencia *illitterata* y por ciertas limitaciones técnicas y económicas, el contexto rural de la mayoría de nuestras iglesias ni permitió ni promocionó la articulación de discursos programáticos de cierta erudición eclesiástica sino que más bien los redujo -utilizando un término de la retórica- a un *stilus mediocris*. No por ello la formulación de los temas deja de tener interés, sino todo lo contrario, ya que esos condicionamientos dieron lugar a la aparición y explosión de determinado tipo de imágenes que constituyen un rico campo de estudio tanto para el historiador del arte como para todo aquel que se interese por las mentalidades. Bajo esta particular perspectiva merece la pena comentar la imaginería de las iglesias de San Martiño de Mondoñedo (Lugo) y de San Tomé de Serantes (Ourense).

Cuando en 1112, Munio Alfonso, estrecho colaborador de Diego Gelmírez y uno de los redactores de la *Historia Compostelana*, llega a *San Martiño de Mondoñedo* como nuevo obispo de la diócesis se encuentra con una iglesia todavía en construcción, cuyas obras no alcanzaban más allá de la altura del crucero (Bango 1991: 132-133; Yzquierdo 1993: 55). Muy pronto, en 1113, el templo pierde su antigua dignidad, al trasladarse la sede episcopal a Villamayor del Valle del Brea, hecho ratificado por la reina doña Urraca en 1117 (Yzquierdo 1993: 18). Esta nueva situación condicionó sin duda la prosecución de las obras en las naves. Así, si por una parte la incorporación de Munio supuso la actividad de un taller cuyo estilo deriva de los que entonces trabajaban en la catedral de Santiago, por otra, la pérdida de su antigua dignidad episcopal hizo que el programa escultórico del templo se terminase con una orientación claramente «rural» (Bango 1991: 133-134). De hecho, en San Martiño de Mondoñedo se ensayan una de las fórmulas que más éxito tendrían en el Románico rural gallego, en el que la decoración escultórica se centra en los márgenes del templo, es decir, en los canchillos que sustentan los aleros de los muros laterales, girando su temática en torno a la descripción más cruda de vicios normalmente atribuidos a los rústicos. La lujuria centra el discurso del alero norte de San Martiño, en el que de una manera casi codificada se representan entre otras las figuras de un onanista (fig. 4), una pareja copulando (Yzquierdo 1993: 36-37) y una mujer



Fig. 4. San Martiño de Mondoñedo (Lugo), muro norte, alero, canecillo nº 13 (W-E).

exhibicionista (figs. 5-6). Lejos de ser una licencia del «artista», esta aparente libertad del lenguaje figurativo es un producto más del fenómeno de diglosia que P. Burke (1989: 21) consideró propio de las actitudes del clero rural. Así, esa forma de representar a los rústicos a través de las necesidades del bajo cuerpo, que M. Bajtin (1989: 23) denominó realismo grotesco, no es sino un instrumento para ridiculizarlos. En los sermones los clérigos utilizaban conscientemente los registros aparentemente propios del lenguaje de plaza para mostrar de forma más patente el extravío de sus costumbres. Buena prueba de ello es el tono vulgar y grosero de las imágenes que se intercalan al relato bíblico de la caída del hombre en el friso de canes y metopas del portal occidental de la iglesia San Quirce de Burgos, contemporáneo de la segunda fase de San Martiño. En ellas se hace alusión a la inversión del género humano a través del recurso al lenguaje figurativo del bajo cuerpo, convenientemente glosado con comentarios en lengua vulgar: «MALA CACO»; «IO CACO» (Yarza 1981: 124; Besson 1987: 123; Castiñeiras 1995: «Cycles»).

La colocación de este tipo de imágenes en los márgenes de la iglesia no es tampoco fortuita. Si, por una parte, su temática era ya de por sí marginal en una sociedad fuertemente clericalizada, con su ubicación en el exterior se marcaban los límites de lo profano y se establecía así una frontera dedicada a advertir al fiel (Camille 1992: 56). En el caso de San Martiño de Mondoñedo parece seguirse la vieja admonición bíblica de considerar indigno de entrar en el espacio sagrado a todo aquel que hubiese cometido alguna impureza sexual (Lev. 15, 31).

A esa diabolización de la carne (Le Goff 1991: 180), tan propia de la Edad Media, contribuyeron en gran medida los manuales de confesión conocidos como penitenciales. En ellos se censuraban prácticas de tipo sexual como el onanismo o la seducción a través de la desnudez del cuerpo (figs. 4 y 6), se prescribía la



Fig. 5. San Martiño de Mondoñedo (Lugo), muro norte, alero, canecillo n° 8 (W-E).



Fig. 6. San Martiño de Mondoñedo (Lugo), muro norte, alero, canecillo n° 9 (W-E).

necesidad de lavarse después del coito si se quería entrar en una iglesia y se establecían ciertos períodos de abstinencia (Payer 1984: 23, 29, 36, 46). A la rica literatura penitencial hispana (González 1942; Pérez de Urbel 1942-43), cabe añadir a partir del siglo XI la difusión en la Península de colecciones canónicas como la de Burchard de Worms -documentada en 1050 en Iria y directamente relacionada con la expansión de la reforma gregoriana-, en la que se dedica un capítulo a la fornicación (*LD XVII*) y otro a la penitencia (*LD XX*). En este último se recomendaba al sacerdote que la semana antes del inicio de la Cuaresma advirtiese al fiel de la conveniencia de la confesión y penitencia de sus pecados, y se le aconsejaba en el proemio que para el buen ejercicio de la función pastoral en su parroquia era necesario el uso de un penitencial (*LD XIX*, 1-2 y 8, PL 140, cols. 950 y 979). El rígido control sobre la conducta sexual ejercido por el confesor se establecía a partir de un interrogatorio en el que estaban perfectamente estipuladas tanto la faltas como sus correspondientes penas. Así, por ejemplo, si el interpelado había yacido con su propia mujer un domingo debía cumplir cuatro días de penitencia a pan y agua; una pena mayor, cuarenta días, estaba reservada para el que no conservase la castidad durante los veinte días anteriores

a Navidad, todos los domingos, los días de ayuno, en las fiestas principales y de los apóstoles, así como en los lugares públicos (*LD XIX*, 5, col. 960; Le Goff 1991, 185-186). En este contexto, al feligrés que se acercaba al templo mindoniense a cumplir el precepto dominical las licenciosas imágenes del alero, más que al placer, le invitarían a hacerse un riguroso examen de conciencia. Que estas representaciones sean a la vez un reflejo más del *topos* eclesiástico, ampliamente estudiado por S. Moralejo (1981), sobre la desvergüenza y concupiscencia sexual de los rústicos no impide pues su lectura en el contexto de la reforma de la Iglesia. Al prohibir explícitamente el concubinato del clero y promocionar el modelo monogámico, el estamento eclesiástico se había investido de una autoridad moral que tendía a diferenciarle de los vicios laicos (Le Goff 1991).

En el interior del templo, ya en el recinto sacro, en una serie de ménsulas agrupadas en grupos de tres, el discurso varía y combina vicio y castigo en un registro de condena (Yzquierdo 1993: 52-53) claramente similar al de un sermón. De esta forma, en el grupo situado en el muro occidental mientras que dos figuras ejemplifican el vicio del onanista en su versión masculina y femenina, la tercera representa su penitencia: un personaje masculino desnudo aparece atado con una soga que, además de oprimirle el cuello, sujeta un travesaño que le inmoviliza el bajo cuerpo (fig. 7-8). Para su comprensión nada mejor que la lectura de un pasaje del penitencial de Burchard que describe el castigo que se le infligía al hombre perverso que no era capaz de dominar los bajos instintos, al cual, tras la vergüenza pública de ser exhibido rapado y encadenado, se le encerraba seis meses en una celda (*LD XVII*, 51, PL 140, col 925). Que el personaje masculino que se masturba aparezca sonando un olifante no debe extrañar (fig. 7), puesto



Fig. 7. San Martiño de Mondoñedo (Lugo), nave central, muro occidental, grupo de ménsulas.



Fig. 8. San Martiño de Mondoñedo (Lugo), nave central, muro occidental, ménsula.

que éste es atributo habitual de figuras que representan la eclosión de las pasiones bajo la influencia maligna (Pressouyre 1965: 454-455). Ese carácter infernal del cuerno queda perfectamente ilustrado en uno de los relieves del tímpano izquierdo de Platerías - taller con el que se vincula esta fase de Mondoñedo-, en el que el instrumento es tocado por una figura que cabalga sobre un monstruoso león (Frugoni 1978: 132).

Un segundo grupo, situado entre el tercer y cuarto tramo del muro norte, está formado por una ménsula vegetal y dos historiadas, en las que se representa un Espinario, símbolo de la concupiscencia del rústico (Moralejo 1981), y un mono con el bajo cuerpo inmovilizado por un travesaño, que encarna la inversión del género humano (fig. 9) (Janson 1952: 29). El simio era para Bernardo Silvestre la imagen

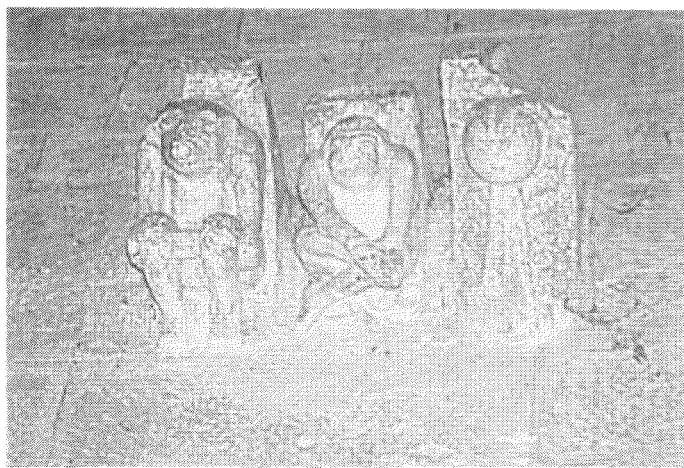


Fig. 9. San Martiño de Mondoñedo (Lugo), nave norte, grupo de ménsulas entre el tercer y cuarto tramo.

deformada del hombre, pues aquel había sido el último esfuerzo de Dios antes de crear a Adán. De esta forma, todo el que rechazase la salvación de Dios, es decir, el que repudiase su aspecto espiritual, como el lujurioso Espinario, y se quedase sólo con la carne, retornaba al estado del simio, animal convertido en la Edad Media en el prototipo del pecador y que, como tal, se representaba muchas veces cautivo (Janson 1952: 29 y 47-48). Este uso negativo de su imagen era bien conocido por los talleres de Platerías, que caracterizaron con rasgos simioscos a los diablos del episodio de las Tentaciones de Cristo (fig. 3). Por otra parte, es habitual encontrar a lo largo del Camino de Peregrinación, incluso en la propia Compostela, capiteles decorados con monos atados cuya expresión facial, de ojos saltones y boca abierta, es muy similar a la del simio de Mondoñedo (Janson 1952: 45-46). Continuando con ese discurso ejemplificador, el último grupo de ménsulas, situado entre el segundo y tercer tramo, muestra a un personaje masculino sedente leyendo un libro junto a una cabeza de animal que echa la lengua y una sirena. Se trata posiblemente de una contraposición, muy difundida en contextos similares por todo el Románico gallego, entre el bien - el sacerdote que recita la Sagrada Escritura-, y el mal, representado por el *mouth-puller*, mueca negativa en el código gestual medieval, y por la sirena, símbolo de la lujuria (Yzquierdo 1993: 53).

¿Entendían los ignorantes rústicos el mensaje de estas imágenes? Para responder a esta cuestión nada mejor que acudir al sermón general de Honorius Augustodunensis, escrito antes de 1121, en el que se critican los vicios propios de cada estado de la sociedad medieval con su consiguiente *exemplum* moralizador (Chenu 1954: 77-78). Después de instar a los campesinos a obedecer a los sacerdotes y al pago del diezmo, el sermonista introduce una historia ejemplificante. Su protagonista es una joven campesina cuya madre había sido castigada por Dios con una muerte fulminante por haberse dedicado a fornicar tras el fallecimiento de su padre. A la huérfana, ignorante de la verdad, una noche mientras dormía le es desvelado aquel terrible secreto al ser conducida primero al paraíso, un campo florido donde habita su padre, y después al infierno, en el que su madre es atormentada por serpientes de fuego. Allí, la mujer, vociferando, comunica a su hija la causa de su terrible destino: «Pro ludo duxi fornicationes et adulteria. Nunc pro his invenerunt me tormenta ineffabilia» (Por placer me conduje a adulterios y fornicaciones y ahora por ello padezco tormentos inefables). La joven asustada se despierta y decide vivir religiosamente el resto de sus días (SG, PL 172, col. 866-867).

Una audiencia acostumbrada a sermones de este tipo, en los que con «vívidas» imágenes se les predicaba las consecuencias del pecado, estaría igualmente «educada» -tal y como recomendaba Burchard de Worms (LD III, PL 140, col. 679)- en la contemplación de representaciones como las de San Martiño



Fig. 10. San Martiño de Mondoñedo (Lugo), nave central, capitel.

como en imágenes. Ese carácter oral de la representación, fundamentado en esa vocación decididamente didáctica de la escultura monumental, es similar al de la Mujer de la Calavera de Platerías, la cual no deja de ser un ejemplo moralizante más de la condena de la lujuria.

Muestra del éxito que tuvo este tipo de temática en el Románico gallego es la decoración escultórica de Santo Tomé de Serantes (Ourense), cuyo protagonista vuelve a ser el campesino y sus vicios. El entorno plenamente rural, formado por un paisaje de pastos y viñedos, que todavía hoy rodea la iglesia permite evocar la audiencia para la que fueron concebidos los temas y motivos que pueblan los canes, capiteles e impostas del edificio. Aunque el punto de referencia para el inicio de las obras es la inscripción que figura en el tímpano de la portada occidental («FUNDATA EST ISTA (ECCLESIA): SUB ERA MCCVIII») (Pita 1946-1947: 382; Delgado 1980: 74), las peculiaridades arquitectónicas, estilísticas y ornamentales del conjunto sugieren una fecha no anterior al año 1200 (Valle 1984: 323-324). Como en Mondoñedo y en buena parte de los templos del Románico rural gallego, las imágenes sirven para subrayar la frontera existente entre el exterior y interior de la iglesia, entre lo profano y lo

de Mondoñedo. De ahí que en uno de los capiteles que decoraban el lado del crucero que mira a la nave, perteneciente a las obras acometidas hacia el año 1100 bajo el gobierno del obispo Gonzalo, se representase la figura de una mujer cuyos senos son succionados por dos sapos (fig. 10) (Yzquierdo 1993: 48-49). Al contemplarla viene a la mente el citado relato de Honorius Augustodunensis, una *ekphrasis* inspirada en la extendida personificación románica de la lujuria como «femme aux serpents», de la que la representación mindoniense constituye una variación. Atormentada por sapos o serpientes, e incluso combinando ambos motivos, la figura aparece en lugares tan distantes como Mondoñedo, Santiago, San Andrés de Rioseco (Santander), Sangüesa o Moissac, pues formaba parte del imaginario eclesiástico medieval, transmitido a su auditorio tanto a través de la palabra -sermones-

sacro. Prueba de ello es la cornisa que corona el primer piso de la fachada occidental, en la que los canes y las figuras que decoran los arquitos del alero exhibe de forma grotesca los vicios y pecados habitualmente atribuidos al rústico. Como era de esperar, en el discurso cobran especial relevancia las faltas relativas a la concupiscencia carnal, mostrada en toda su crudeza en el segundo can a través de una figura femenina desnuda que exhibe la vulva (fig. 11). La representación muestra gran similitud con capiteles y canes de San Pedro de Cervatos (Santander) y constituye un tema habitual en el Románico santanderino (Del Olmo García 1988: 157, figs. 17-18). En Serantes su correspondiente masculino está el segundo capitel del lado izquierdo de la portada occidental, en donde una figura priápica forma parte de una escena muy dañada y de difícil lectura.

No se trata, sin embargo, de meras imágenes presentativas del vicio de la lujuria, puesto que en su colocación subyace un valor discursivo nada ajeno a la mentalidad eclesiástica (¹). De la misma manera que Burchard de Worms señalaba entre las causas que inducen a la lujuria la gula y la ebriedad (*LD* XIV, 12, PL 140, col 892; XIX), la cornisa de Serantes no duda en ilustrar los vicios de la «gargantería» a través de una pareja a la mesa y un bebedor de un barril (figs. 12-13). Para amenizar ese tono pantagruélico en la serie participa también

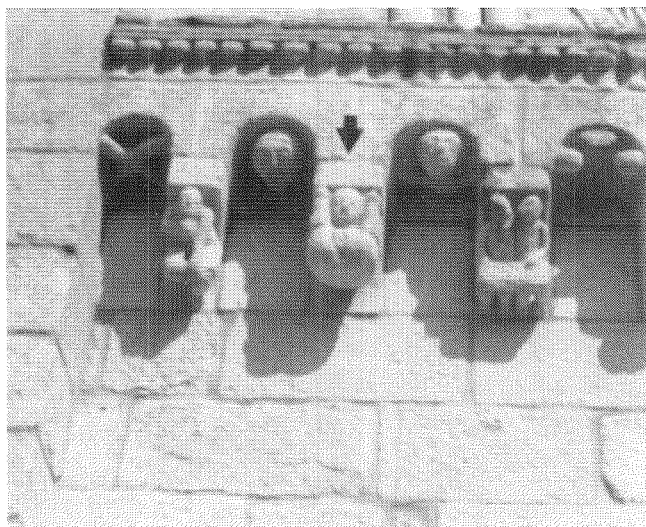


Fig. 11. Santo Tomé de Serantes (Ourense), fachada occidental, alero, canecillos n° 1-3.

¹ A este respecto, resulta muy interesante el estudio de I. Ruiz Montejo sobre la iglesia rural de Ventosilla (Segovia) («Iconografía y cultura popular en la Edad Media: la iglesia de Ventosilla (Segovia)», *Fragmentos*, 10, 1987, 49-59).



Fig. 12. Santo Tomé de Serantes (Ourense), fachada occidental, alero, canecillo nº 3.



Fig. 13. Santo Tomé de Serantes (Ourense), fachada occidental, alero, canecillo nº 9.

una provocativa contorsionista (fig. 14), profesión que la Iglesia consideraba como propia de ministros de Satanás (Frugoni 1978: 115), y toda una gama de figuras que hacen muecas y gestos de un claro sentido negativo. Esa capacidad de asociación en un afán por mostrar las causas y efectos del vicio de la concupiscencia es una característica de la series de canes del Románico gallego, siendo un ejemplo paradigmático el señalado por S. Moralejo (1981: 345, n. 33) en la cornisa de la capilla del Pilar de la catedral de Lugo, del segundo cuarto del siglo XII.

Pero, al igual que en Mondoñedo, una exposición tan cruda del pecado no podía estar exenta de una imagen en la que se hiciese también explícita su condena. Para poder contemplar la suerte que le esperaba a los lujuriosos en el infierno de nuevo hay que entrar en el recinto sagrado, donde el capitel del arco triunfal situado en el lado del evangelio muestra a dos figuras cuyas partes pudendas son picadas por dos aves (fig. 15). No se trata, sin embargo, de la única representación del tema dentro del conjunto. El castigo del concupiscente decora también una de las cuatro piezas rematadas en ménsula que se conservan



Fig. 14. Santo Tomé de Serantes (Ourense), fachada occidental, canecillo nº 6.

de las imágenes, ya que en ellas, como bien recuerda Burchard de Worms, «legunt qui litteras nesciunt».

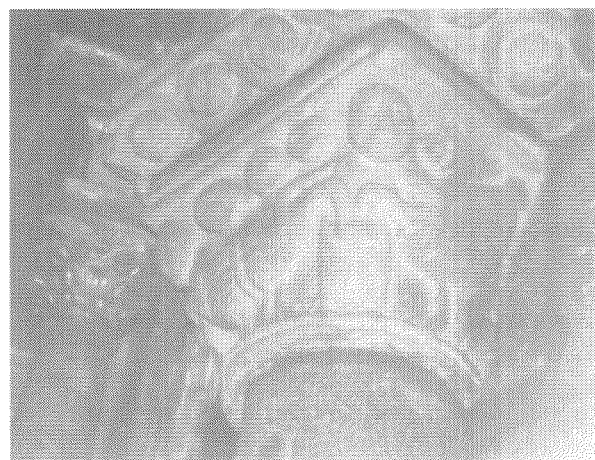


Fig. 15. Santo Tomé de Serantes (Ourense), arco triunfal, capitel del evangelio.

² En la actualidad preparo un estudio monográfico sobre la decoración escultórica de Santo Tomé de Serantes.

inéditas en los pies de las iglesias y cuya primitiva función sería la de coronar las jambas de dos puertas, destruidas seguramente durante la remodelación que sufrió el edificio en el siglo XVIII^(?).

A la luz de la metodología empleada se pone de manifiesto la conexión de los programas iconográficos del Románico gallego con el proceso reformista llevado a cabo por la Iglesia a lo largo del siglo XII. Su alcance, lejos de limitarse a centros de una refinada cultura eclesiástica como Santiago, tuvo también un creativo campo de expresión en la imaginería de las iglesias rurales, en las que adoptó la forma de un sermón rústico. La decoración escultórica de Mondoñedo y Serantes, como la de otros muchos templos gallegos situados en los márgenes de la Edad Media, puede ser así interpretada como un reflejo más del conocido empeño gregoriano de enseñar a través

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1-Fuentes impresas:

Burchardi Ecclesiae Wormaciensis Episcopi *Decretorum Liber*, P.L., 140, Turnhout, 1983 (J. P. Migne, París, 1853) = LD.

García y García, A., *La canonística medieval en Galicia*, Santiago, 1981.

Historia Compostelana, trad. E. Falque Rey, Madrid, 1994 = HC.

Honorius Augustodinensis *Sermo Generalis, Speculum Ecclesiae*, P.L. Turnhout, 1970 = SG.

Liber Sancti Iacobi «Codex Calixtinus», trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago, 1992 (1ª ed. 1951) = LSI.

Synodicon hispanum. I. Galicia, ed. A. García y García, Madrid, 1981

Vázquez de Parga, L., «Un nuevo penitencial español», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XIV, 1942-1943, 5-32.

2-Estudios:

F. Alessio, «La riflessione sulle «Artes Mechanicae» (XII-XIV secoli)», en *Lavorare nel Medio Evo*, Todi, 1980.

Azcárate, J.M., «La Portada de Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte*, 36, 1963, 1-20.

Bajtín, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Turín, 1979 (1º ed. 1965).

Bango Torviso, I. G., *Galicia románica*, Vigo, 1991 (1ª ed. 1987).

Barreiro Fernández, J.R., «Concilios provinciales compostelanos», *Compostellanum*, XV, 4, 1970, 511-552.

Beltrán de Heredia, V., «La formación del Clero en España durante los siglos XII, XIII y XIV», *Revista de Teología Española*, VI, 1946, 316-322.

Besson, F. M., «A armes égales: une représentation de la violence en France et en Espagne au XIIème siècle», *Gesta*, 26, 2, 1987, 113-126.

Camille, M., *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Cambridge, Massachusetts, 1992.

- Castiñeiras González, M. A., *Os traballos e os días na Galicia medieval*, Santiago, 1995.
- Idem, «*Introitus pulcre refulget*: algunas reflexiones sobre el programa de las portadas románicas del transepto de la catedral», en *La meta del Camino de Santiago*, Santiago, 1995 (en prensa).
- Idem, «Cycles de la Génèse et calendriers dans l'art roman hispanique. A propos du portail de l'église de Beleña del Sorbe (Guadalajara)», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, 4, 1995 (en prensa).
- Congar, Y., «Les laïcs et l'ecclésiologie des «ordines» chez les théologiens des XIème et XIIème siècles», en *I laici nella «societas christiana» di secoli XI e XII. Atti della Terza Settimana Internazionale di Studio (Mandola, agosto 1965)*, Milán, 1966, 83-117.
- Idem, «Clercs et laïcs au point de vue de la culture au Moyen Age: *laicus*= *sans lettres*», en *Studia medievalia et mariologica P. Carolo Balic O.F.M. septuagesimum explenti annum dicata*, Roma, 1971, 309-332.
- Idem, «Modèle monastique et modèle sacerdotal en Occident de Grégoire VII (1073-1085) à Innocent III (1198)», en *Études de Civilisation Médiévale (IXème-XIIème siècles). Mélanges E.-R. Labande*, Poitiers, 1974, 153-160.
- M-D. Chenu, «Moines, clerics et laïcs au carrefour de la vie évangélique (XIIème siècle)», *Revue d'histoire ecclésiastique*, XLIX, 1, 1954, 59-89.
- Eadem, *La Théologie au douzième siècle*, Paris, 1976.
- Delgado Gómez, J., «El tímpano de Serantes (Orense) quizá un «unicum» en la iconografía románica», *Boletín Auriense*, X, 1980, 73-89.
- Del Olmo García, A. y Varas Verano, B., *Románico erótico en Cantabria*, Palencia, s.d.
- Díaz y Díaz, M. C., «Problemas de la cultura en los siglos XI-XII. La escuela episcopal de Santiago», *Compostellanum*, XVI, 1971, 187-200.
- Idem, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983.
- Fletcher, R. A., *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Santiago, 1993 (1ª ed. 1984).
- Fliche, A., *La Réforme Grégorienne*, 3 vols., Ginebra, 1978.
- Frugoni, Ch., «La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo», en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini (Atti del II Convegno di Studio-Viterbo, 17-19 giugno 1977)*, Roma, 1978, 113-134.

- Eadem, «Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nell'immagini dall'età tardoantica all'età romanica», en *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, Bologna, 1980, 321-341, espec. 332-336.
- Eadem, «Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata», en *Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena*, Módena, 1985, 422-431.
- García Oro, J., Regal Ledo, M. y López Rivas, A., *Historia da Igrexa galega*, Vigo, 1994.
- González, S., «Los penitenciales españoles», *Estudios eclesiásticos*, XVI, 60, 1942, 73-98.
- Janson, H. W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Nendeln-Liechtenstein, 1976 (1ª ed. Londres, The Warburg Institute, Londres, 1952).
- Ladner, G. B., «Terms and Ideas of Renewal», en R. Benson & G. Constable, *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Oxford, 1982, 1-33.
- Le Goff, J., «Le refus du plaisir», *Amour et sexualité en Occident*, París, 1991.
- Lesètre, H., «Pénitence», *Dictionnaire de la Bible*, ed. F. Vigouroux, París, 1912.
- López Alsina, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago, 1988.
- Idem, «De la *magna congregatio* al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)», en *IX Centenário da Dedicacão da Sé de Braga*, Braga, 1990, 735-762.
- López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, II-III, Santiago, 1899-1900.
- Lyman, T. W., «Motif et narratif: vers une typologie des thèmes profanes dans la sculpture monumentale de las romerías», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 10, 1979, 59-78, espec. 71-78.
- Mâle, E., *L'art religieux du XIIIème siècle en France*, París, 1931.
- Mariño López, B., «*Judas mercator pessimus*. Mercaderes y peregrinos en el arte medieval», *Los caminos y el arte*. III. VI Congreso del CEHA, Santiago, 1989, 31 y sigs
- Eadem, «El infierno del Pórtico de la Gloria», en *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, Santiago, 1991, 383-395.

- Moralejo, S., «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago», *Compostellanum*, XIV, 4, 1969, 623-668.
- Idem, «Saint-Jacques-de-Composelle. Les portails retrouvés d'ela cathédrale romane», *Les dossiers de l'archéologie*, 20, 1977, 87-103.
- Idem, «Marcolfo, el Espinario, Priapo: un testimonio iconográfico gallego», *I Reunión Gallega de Estudios Clásicos*, Santiago de Compostela, 1981, 331-355.
- Idem, «Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Roman», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, XVII, 32-33, 1985, 61-70.
- Idem, «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, XXX, 1985, 395-430.
- Idem, «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela», en *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*, ed. G. Scalia, Perugia, 1985, 37-61.
- Idem, «El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago», en *Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea della Toscana medioevale*, ed. L. Gai, Pistoia, 1987, 245-272.
- Idem, «Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo», en *Wiligelmo e Lanfanco nell'Europa Romanica*, Módena, 1990, 35-51.
- Idem, «The *Codex Calixtinus* as Art-Historical Source», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. J. Williams y A. Stones, Tübingen, 1992, 202-227.
- Idem, «Fuste historiado con leyenda épica (Tristán?)», en *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, ed. S. Moralejo y F. López Alsina, Madrid, 1993, 382-384 (ficha nº 91).
- Naz, R., «Polycarpus», en *Dictionnaire de droit canonique*, VII, París, 1965, 18-19.
- Olmo García, A. del y Varas Verano, B., *Románico erótico en Cantabria*, Palencia, 1988.
- Pacaut, M., *Histoire de la Papauté. De l'Origine au Concile de Trente*, París, 1976.
- Payer, P. J., *Sex and the Penitentials. The Development of a Sexual Code, 550-1150*, University of Toronto Press, 1984.

- Portela Silva, E., «Monjes, caballeros y campesinos», *Historia de Galicia*, II, Vigo, 1991.
- Pita Andrade, J. M., «La iglesia románica de Santo Tomé de Serantes», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II, 1946-1947, 377-393.
- Pressouyre, L., «*Marcus cornator*. Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars», *É. F. R. Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 77, 1965, 395-473.
- Quintavalle, A. C., «L'officina della Riforma: Wiligelmo, Lanfranco», en *Lanfranco e Wiligelmo*, 765-834.
- Idem, «Il tempo», en *Romanico padano. Strada, città, ecclesia*, Parma, 1983, 75-83.
- Ruiz, T. F., «Burgos and the Council of 1080», en *Santiago, Saint-Denis and Saint-Peter. The Reception fo the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, ed. B. F. Reilly, Nueva York, 1985, 121-130.
- Salvini, R., «Il mondo di Wiligelmo», en *Lanfranco e Wiligelmo*, 25-31.
- Schapiro, M., *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1985.
- Stokstad, M., *Santiago de Compostela*, University of Oklahoma, 1978.
- Valle Pérez, J. C., «Las cornisas sobre arquitos en la arquitectura románica del noroeste de la Península», *Compostellanum*, XXIX, 3-4, 1984, 291-326.
- Vogel, P. «Les rites de la pénitence publique aux Xème et XIème siècles», en *Mélanges offerts à René Crozet*, I, Poitiers, 1966, 137-144.
- Werckmeister, O. K., «The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35, 1972, 21, nota 109
- Weisbach, W., *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el Románico occidental*, Madrid, 1949 (1ª ed. 1945).
- Williams, J., «The Woman with the Skull and the Romanesque Symbology», en *Congreso de Estudios Jacobeos, Santiago de Compostela, 4 al 6 de noviembre de 1993. Resúmenes de las ponencias y comunicaciones*, Santiago, 1993, 145-146
- Yarza Luaces, J., «Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel», en *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, 1981.
- Yzquierdo Perrín, *De arte et architectura. San Martín de Mondoñedo*, Lugo, 1994.