

Cuadernos de Estudios Gallegos, 71
Núm. 137 (enero-diciembre 2024), e02
ISSN-L: 0210-847X, eISSN: 1988-8333
<https://doi.org/10.3989/ceg.2024.137.02>

LA JUGLARÍA FEMENINA EN LA CULTURA VISUAL ROMÁNICA. LOS TÍMPANOS DE SAN MIGUEL DO MONTE Y SANTA MARÍA DE UCELLE

JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Universidad de León, España
<https://orcid.org/0000-0002-1155-4987>
jcasl@unileon.es

Copyright: © 2024 CSIC La edición electrónica de esta revista se distribuye bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

Como citar este artículo / Citation: Javier Castiñeiras López, “La juglaría femenina en la cultura visual románica. Los tímpanos de San Miguel do Monte y Santa María de Ucelle”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 71, núm. 137 (2024), e02, <https://doi.org/10.3989/ceg.2024.137.02>

LA JUGLARÍA FEMENINA EN LA CULTURA VISUAL ROMÁNICA. LOS TÍMPANOS DE SAN MIGUEL DO MONTE Y SANTA MARÍA DE UCELLE

RESUMEN

La cultura juglaresca tuvo un importante desarrollo iconográfico en el conjunto del románico europeo y las imágenes de danza y de música pueden encontrarse en múltiples formatos y técnicas, que van desde la miniatura a la escultura monumental. En el Noroeste hispano, estas representaciones son relativamente comunes y presentan una amplia variedad tipológica, en la que además la imagen femenina ocupa un lugar de relevancia. En el presente trabajo se realizará un análisis sobre el estado de la cuestión acerca de la imagen juglaresca románica para, posteriormente, analizar algunas muestras significativas del área gallega, con especial atención a los ejemplos de San Miguel do Monte (Chantada, Lugo) y Santa María de Ucelle (Coles, Ourense), en los que las supuestas escenas de juglaría ocupan el inusual espacio de los tímpanos. El estudio de este corpus visual permitirá plantearse las posibles funciones de estas imágenes en relación con los contextos culturales en las que fueron creadas.

PALABRAS CLAVE: *Imagen románica; juglaría; iconografía femenina; Galicia.*

A XOGRARÍA FEMININA NA CULTURA VISUAL ROMÁNICA. OS TÍMPANOS DE SAN MIGUEL DO MONTE E SANTA MARÍA DE UCELLE

RESUMO

A cultura xograresca tivo un importante desenvolvemento iconográfico no conxunto do románico europeo e as imaxes de danza e de música poden atoparse en múltiples formatos e técnicas, que van desde a miniatura á escultura monumental. No Noroeste hispano, estas representacións son relativamente comúns e presentan unha ampla variedade tipolóxica, na que ademais a imaxe feminina ocupa un lugar de relevancia. No presente traballo realizarase unha análise sobre o estado da cuestión acerca da imaxe xograresca románica para, posteriormente, analizar algunhas mostras significativas da área galega, con especial atención aos exemplos de San Miguel do Monte (Chantada, Lugo) e Santa María de Ucelle (Coles, Ourense), nos que as supostas escenas de xograría ocupan o inusual espazo dos tímpanos. O estudo deste corpus visual permitirá considerar as posibles funcións destas imaxes en relación cos contextos culturais nos que foron creadas.

PALABRAS CLAVE: *Imaxe románica; xograría; iconografía feminina; Galicia.*

FEMALE MINSTRELSY IN ROMANESQUE VISUAL CULTURE. THE TYMPANUMS OF SAN MIGUEL DO MONTE AND SANTA MARÍA DE UCELLE

ABSTRACT

The minstrelsy culture had an important iconographical development in the European Romanesque and images of dance and music can be found in several formats and techniques, ranging from miniatures to monumental sculptures. In the Northwest of the Iberian Peninsula, these depictions are relatively common and feature a wide range of typological diversity, in which the female image also occupies a place of relevance. In this paper, an analysis of the state of the art regarding the Romanesque minstrel image will be carried out in order to subsequently analyse some significant samples from the Galician area, paying special attention to the examples of San Miguel do Monte (Chantada, Lugo) and Santa María de Ucelle (Coles, Ourense), in which the supposed minstrelsy scenes occupy the unusual space of the tympana. The examination of this visual corpus will allow us to put forward some hypotheses regarding the possible functions of these images in relation to the cultural context in which they were created.

KEY WORDS: *Romanesque image; minstrelsy; female iconography; Galicia.*

ARTE ROMÁNICO Y JUGLARÍA

EN los estudios sobre la imagen románica existe un interés creciente acerca de “los otros”, entendidos estos como los hombres y mujeres marginados de la sociedad medieval. Niños, ancianos, locos, enfermos, prostitutas, musulmanes o judíos encontraban habitualmente también una doble marginación conceptual en la plástica románica, al disponerse su lugar figurativo en los propios márgenes físicos de los templos y de los manuscritos, cuyo universo visual además se configuró a través de unas características formales propias¹. Dentro de la amplia temática de la alteridad social en el románico ocupan un lugar primordial las representaciones referidas al mundo de la juglaresca. La figura de los juglares, los músicos, los bailarines y los contorsionistas puede rastrearse por doquier en el conjunto del patrimonio románico y las investigaciones sobre el valor de estas imágenes se han visto incrementadas considerablemente desde la segunda mitad del siglo XX, tanto en el ámbito del románico europeo², como en el de los reinos hispanos³.

¹ El estudio de la imagen marginal en el arte medieval gozó de un considerable éxito en la historiografía internacional a finales del siglo XX con estudios de referencia como los de Nurith KENAAN-KEDAR, *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*, Hants; Vermont, Scolar Press, 1995; Michael CAMILLE y Béatrice BONNE, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997. La tradición académica española ha participado también de este enfoque y son diversos los investigadores que se han dedicado a esta línea de investigación. Agustín GÓMEZ GÓMEZ, *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao, Centro de Estudios de Historia de Arte Medieval, 1997; Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “A poética das marxes no románico galego bestiario, fábulas e mundo ó revés”, *Sémata (Profano y pagano en el arte gallego)*, 14 (2002), págs. 293-334; Inés MONTEIRA ARIAS, Ana Belén MUÑOZ MARTÍNEZ y Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN (eds.), *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

² Las historiografías italiana y francesa en la década de 1970 inauguraron la línea de estudios sobre las imágenes juglarescas en el arte románico. Jean LECLERCQ, “Ioculator et saltator. S. Bernard et l’image du jongleur dans les manuscrits”, en Julien G. Plante (ed.), *Translatio Studii honoring Olivier L. Kapsner*, Minnesota, OSB St. John’s University, 1973, págs. 124-148; Marilisa Di GIOVANNI, “Iconografia del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo”, en Piero Sanpaulesi (dir.), *Atti del Seminario di Studi. Il Romanico*, Milán, Scuole Grafiche Pavoniane, 1975, págs. 164-180; Chiara FRUGONI, “La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo”, en *Atti del II convegno di studio del centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale de Viterbo (1977). Il contributo dei Giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Viterbo, Bulzoni, 1978, págs. 113-134. En las décadas sucesivas los diversos círculos académicos nacionales han ido ampliando el corpus de imágenes y planteando distintos análisis acerca del significado de estas representaciones en relación con sus contextos culturales. John W. BALDWIN, “The image of the Jongleur in northern France Around 1200”, *Speculum*, 72-3 (1997), págs. 635-663; Isabel MARCHESIN, “Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen âge: nouvelles hypothèses sur la symbolique de l’historion médiéval”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 162 (1998), págs. 127-139; Martine CLOUZOT, “La figure du jongleur musicien dans les manuscrits enluminés (1200-1330): modèle et contre-modèle exemplaire”, en François Bort y Martine Clouzot (coords.), *Modèles et contre-modèles de société: représentations, exemplarité, contestations*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2016, págs. 83-106. En este trabajo solo se recoge una muestra significativa de una bibliografía mayor.

³ Etelevina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Temas juglarescos en el románico de Villaviciosa (Asturias)”, en *Estudios jurídicos y humanísticos: Homenaje a D. Alfonso Hurtado Llamas*, León, León-Colegio Universitario, 1977, págs. 79-106. A este trabajo pionero le han seguido un amplio número de investigaciones sobre la imagen juglaresca en los distintos territorios de la geografía del arte románico hispano. José María PÉREZ CARRASCO e Isabel María FRONTÓN SIMÓN, “El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte”, *Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), págs. 215-221; José María PÉREZ CARRASCO e Isabel María FRONTÓN SIMÓN, “El espectáculo juglaresco en la iglesia románica. Sentido moralizante de una iconografía festiva”, *Historia 16*, 184 (1991), págs. 42-52; Esperanza ARAGONÉS ESTELLA, “Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro”, *Príncipe de Viana*, 199 (1993), págs. 247-280; Agustín GÓMEZ GÓMEZ, “Musicorum et cantorum magna est distantia. Los juglares en el arte románico”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7 (1991), págs. 67-73; Agustín

En líneas generales, la imaginería románica juglaresca es abundante y rica, con unos códigos formales y gestuales propios, que se caracterizan en lo semántico por su polivalencia e, incluso, por su ambigüedad de lectura⁴. El lugar más privilegiado para este tipo de representaciones es el de los canecillos y metopas –por su evidente vocación marginal dentro de la topografía templaria– pero también se localizan ejemplos en capiteles en diversas ubicaciones en iglesias y claustros, en las dovelas de las arquivoltas de algunas portadas y, de manera sumamente excepcional, en una reducida nómina de tímpanos⁵. En el caso de los códices iluminados, la dinámica es similar y se incluyen representaciones de juglares en los márgenes de los folios (Beato de Silos, Add MS 11695, f. 86r.^o) e incluso en posiciones más relevantes, como las iniciales miniadas (Biblia de San Isidoro, ASIL, Códice III. 2, f. 172r.^o). Desde una perspectiva formal, las imágenes juglarescas románicas pueden englobarse dentro de lo que se ha dado en llamar la “poética de los márgenes” caracterizada por un uso modal del lenguaje plástico por el que la sensualidad, la espontaneidad y la expresividad se contraponen a la frontalidad y el estatismo de las imágenes sagradas en tímpanos y frontales de altar⁶.

En cuanto a sus significados, la presencia de figuras de juglares en los programas figurativos románicos se ha interpretado generalmente de manera negativa y en relación con el mundo del pecado. Si bien esta lectura es válida para la mayoría de los casos, la multiplicidad de ubicaciones y soportes previamente mencionada es fundamental a la hora de valorar posibles análisis. Esta cuestión da buena muestra, además, de la polisemia de unas imágenes que obligan siempre a valorar profundamente los contextos concretos a la hora de aventurar hipótesis interpretativas para las mismas. La ambivalencia de los mensajes en las escenas de juglares encuentra su correlato en la propia valoración que la sociedad de su tiempo hizo de ellos. De una parte, las disposiciones de los concilios, la legislación regia o las pastorales de los obispos dibujan un retrato infamante de ellos, a quienes consideran representantes de una vida disoluta. De la otra, encontramos a reyes, religiosos y a todo tipo de miembros de las más altas clases sociales que acogen o tienen a juglares bajo su cargo, manifestando el gusto de la corte por estas manifestaciones culturales⁷.

La heterogeneidad vista para significados y ubicaciones también caracteriza la confección de tipos iconográficos juglarescos. En sus configuraciones visuales se alternan figuras en solitario (sonando instrumentos o cantando) con otras que se hacen acompañar de su séquito (bailarinas, malabaristas, otros músicos, animales). Asimismo, y siempre en condición de los formatos en los que se figuren, puede encontrarse a miembros de esta comitiva de manera individualizada en canecillos, capiteles, etc. Es este un punto crucial a la hora de interpretar las imágenes, ya que la presencia individualizada de alguno de estos actores no corrobora su identificación juglaresca. El conjunto es el elemento descodificador. Es decir, un músico en un canecillo, una bailarina en un capitel o un contorsionista en una metopa pueden tener significados diversos y no siempre vinculables al oficio juglaresco (condena de los pecados, recreación de la música sacra, plasmación de escenas circenses, etc.). Otro subgrupo está formado por imágenes que carecen presumiblemente de significado y que cumplen una mera función

GÓMEZ GÓMEZ, “Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte románico”, en Miguel Ángel García Guinea (dir.), *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval. Actas del VII Curso de Cultura Medieval*, Madrid, Polifemo, 1999, págs. 235-254; Carlos CID PRIEGO, “Las fiestas juglarescas en la España medieval: sus representaciones artísticas”, en Miguel Ángel García Guinea (dir.), *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval. Actas del VII Curso de Cultura Medieval*, Madrid, Polifemo, 1999, págs. 93-111; Milagros GUARDIA PONS, “Iocutores et saltator, las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boi”, *Locus Amoenus*, 5 (2000), págs. 11-32.

⁴ GÓMEZ GÓMEZ, *El protagonismo de los otros...*, pág. 122.

⁵ Para un listado en el románico hispano véase GÓMEZ GÓMEZ, *El protagonismo de los otros...*, págs. 166-167, notas 265 a 269.

⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “A poética das marxés...”, págs. 293-334.

⁷ Giuseppe TAVANI, “Os jograis galegos e portugueses considerações sobre a censura”, *Versants: Revue suisse des littératures romanes*, 28 (1995), págs. 175-189; Pilar LORENZO GRADIN, “Mester con Pecado. La juglaría en la Península Ibérica”, *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 28 (1995), págs. 99-129; Dulce O. AMARANTE DOS SANTOS, “Outros olhares sobre a jograria ibérica urbana (sécs. XIII-XIV)”, *História Revista*, 5, 1-2 (2000), págs. 71-88; José António SOUTO CABO, “Martim Codax e o fenómeno jogralesco na Galiza sul-occidental”, en Alexandre Rodríguez Guerra y Xosé Bieito Arias Freixedo (eds.), *The Vindel Parchment and Martin Codax: The Golden Age of Medieval Galician Poetry*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2018, págs. 83-101.

ornamental, como muestran algunos ejemplos miniados como la inicial (*A*)ngelo del Beato de Turín (Biblioteca Nacional de Turín. MS. J.II.I, fol. 71v.^o)⁸.

Acerca de los modelos concretos en los que se pudieron inspirar los artífices románicos para la elaboración de este tipo de imágenes, se ha propuesto que la iconografía del rey David músico sea el referente más claro para las representaciones de los juglares. Por su parte, las bailarinas y contorsionistas siguen las pautas gestuales de las representaciones de la danza de Salomé en el Festín de Herodes, mientras que malabaristas y animales encuentran eco en las escenas circenses⁹. Junto a estos arquetipos de su contemporaneidad, las imágenes juglarescas tienen también precedentes en iconografías grecorromanas, especialmente en aquellas escenas en las que la música y la danza eran parte central de los ritos y de los mitos, como en el coro de las Musas, el baile de las Ninfas, las fiestas bacanales, etc¹⁰.

Un último aspecto problemático que habría que reseñar es la adscripción de género (masculino o femenino) de estas representaciones. La interpretación sexológica de algunas figuras es difícil de determinar, ya que las imágenes juglarescas presentan habitualmente formas toscas y rasgos anatómicos esenciales que imposibilitan una identificación sexual clara¹¹. En la mayoría de los casos nos encontramos con representaciones que se asumen genéricamente como masculinas, pero la ambigüedad en los gestos y en la indumentaria no permiten aseverarlo con seguridad (San Esteban de Hormaza, Burgos). En otros ejemplos el género femenino parece más claro a partir del análisis de sus vestimentas, con faldas hasta los tobillos y cabellos largos o tocados¹². Aunque la imagen femenina se reconozca con claridad en las escenas de danza (San Pedro el Viejo, Huesca), también se identifican mujeres músicas y juglaresas (San Juan de Amandi, Asturias).

A la luz de lo sucintamente expuesto puede apreciarse cómo la cultura juglaresca medieval es poliédrica en su propia génesis social, lo que propicia una serie de relatos visuales que también participan de esta multiplicidad. Por lo tanto, el estudio de la imagen de la juglaría en el románico debe partir de esta premisa para no proporcionar lecturas genéricas –inadecuadas y hasta cierto punto simplistas– para un fenómeno que nunca fue uniforme.

IMÁGENES JUGLARESCAS EN EL ROMÁNICO GALLEGO

Como es sabido, en el Noroeste peninsular medieval trovadores y juglares confeccionaron una rica producción literaria que se erige como uno de los fenómenos culturales más significativos del periodo en la zona¹³. El arte románico gallego se hizo eco de este universo y la nómina de imágenes de este tipo en Galicia, especialmente en los canecillos de las iglesias, es considerable¹⁴.

⁸ La interpretación ornamental es una posibilidad, pero no está exenta de problemas. Quizá sea más conveniente hablar de la pérdida de contexto para poder dar una significación a dichas figuraciones. GÓMEZ GÓMEZ, “Consideraciones sobre la iconografía de los juglares...”, págs. 124-125.

⁹ Un temprano ejemplo se encuentra en las jambas de San Miguel de Lillo, donde se recoge una iconografía circense de raigambre romana y también presente en algunas piezas de Arte Bizantino.

¹⁰ GÓMEZ GÓMEZ, “Consideraciones sobre la iconografía de los juglares...”, págs. 245-247.

¹¹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Temas juglarescos...”, pág. 96.

¹² Sobre la vestimenta femenina medieval y su representatividad social véase Diane Owen HUGUES, “Las modas femeninas y su control”, en Georges Duby, Michelle Perrot (coords.) y Christiane Klapisch-Zuber (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 2: La Edad Media*, Barcelona, Taurus, 1991, págs. 171-206.

¹³ La distinción entre juglares y trovadores es polémica y excede las pretensiones de un trabajo centrado en el fenómeno de la imagen. En líneas generales, los trovadores pertenecen al estamento de la nobleza y firman sus composiciones mientras que los juglares son generalmente anónimos y proceden de clases sociales más bajas. LORENZO GRADÍN, “Mester con Pecado...”, págs. 128-129. Las relaciones generales entre producción lírica e imagen en la Edad Media gallega han sido recientemente tratadas en Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “Galicia cantalle a Occitania: Compostela e a arte dos camiños, da épica e da lírica medieval”, en Francisco Singul Lorenzo (dir.), *Pergamiño Vindel: un tesouro en sete cantigas* [catálogo da exposición no Museo do Mar de Galicia, Vigo], Poio, Xunta de Galicia; Universidade de Vigo, 2017, págs. 115-129 y David CHAO CASTRO, “‘Exempla’ e poética na iconografía profana medieval galega (séculos XII-XIII)”, en Francisco Singul Lorenzo (dir.), *Pergamiño Vindel: un tesouro en sete cantigas* [catálogo da exposición no Museo do Mar de Galicia, Vigo], Poio, Xunta de Galicia; Universidade de Vigo, 2017, págs. 131-141.

¹⁴ Prescindimos en este estudio del análisis de las ménsulas juglarescas del Pazo de Xelmírez por su tardía cronología.

A pesar de ello, la tradición historiográfica acerca de estas imágenes en el territorio de la antigua *Gallaecia* no es ni mucho menos abundante y las reflexiones sobre este aspecto se encuentran dispersas en trabajos de corte más general sobre regiones o fábricas concretas¹⁵. Mención especial merecen ciertos estudios no específicos que han aportado visiones fundamentales para el conocimiento de algunas de las escenas más célebres de juglaría del románico gallego¹⁶. Con todo, se mantienen como únicos trabajos monográficos los que Yzquierdo Perrín publicó a finales de la década de 1990¹⁷. El recorrido teórico sobre la juglaría románica en Galicia se cierra con un reciente acercamiento a algunas imágenes de juglaría femenina, realizado desde una óptica multidisciplinar que aúna la reflexión filológica con el análisis de las manifestaciones visuales¹⁸.

Tras este breve estado de la cuestión, a la hora de valorar el corpus de imágenes juglarescas en el románico de Galicia deben tenerse presente al menos cuatro premisas iniciales:

1- Amplitud geográfica y cronológica. La presencia de posibles iconografías juglarescas se rastrea en todo el territorio y, al menos, desde la segunda mitad del siglo XII hasta el siglo XIII.

2- Condicionante de los soportes. Por norma general, la identificación iconográfica es más clara en piezas de mayor superficie, donde se permite el desarrollo de escenas (capiteles y tímpanos), que en aquellas donde el espacio figurativo es menor y obliga a la representación individual (canecillos y metopas). Además, no se han conservado ejemplos miniados.

3- Naturaleza rural. El grueso del corpus visual pertenece a pequeñas fábricas en las que la pericia técnico-formal de los artífices es menor, lo que complica de nuevo las propuestas interpretativas.

4- Ambigüedad. Existe un número importante de imágenes en las que la temática juglaresca puede ser una de las posibilidades, pero cuya dificultad de lectura impide una identificación segura. Incluso en las piezas más claras la duda iconográfica está siempre presente.

Este último grupo se compone de una serie imágenes en las que se identifica alguno de los atributos constituyentes de la figuración juglaresca –torsión corporal, instrumentos musicales, etc.–pero a las que le falta un contexto más amplio. Yzquierdo Perrín ha señalado algunos ejemplos en la catedral compostelana (posibles contorsionistas en el canecillo del alero de la capilla de San Juan y en dos capiteles del crucero), en Santa María de Ferreira de Pantón (Pantón, Lugo. Dos capiteles con jóvenes desnudos, el uno, y músico en una escena de caza, el otro), en Santo Estevo de Lousadela (Sarria, Lugo. Capitel en el que un músico parece participar de una escena religiosa) o en Santa María de Nogueira (Nogueira de Miño, Lugo. Capitel con personajes desnudos)¹⁹. Existen además abundantes canecillos con figuras de significado indeterminado que oscila entre la representación de la imagen lujuriosa y la figura del contorsionista o danzante. Sirvan como ejemplo los de Santa María de Abades (Silleda, Pontevedra) o Santo Tomé de Serantes (Leiro, Ourense).

¹⁵ Sirva como ejemplo Ramón FERNÁNDEZ OXEA, “El tímpano de San Miguel do Monte”, *Archivo Español de Arte*, 17 (1944), págs. 383-389.

¹⁶ Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago”, *Compostellanum*, 30 (1985), págs. 395-430; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “A poética das marxés...”, págs. 293-334; Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “La escultura románica en la provincia de Lugo”, en José María Pérez González (dir.) y José Carlos Valle Pérez (coord.), *Enciclopedia del Románico de Galicia. Lugo*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico-Centro de Estudios del Románico, 2018, págs. 107-134; Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX”, en José Carlos Valle Pérez y Jorge Rodríguez (coords.), *El arte Románico en Galicia y Portugal*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, págs. 157-183; Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “La escultura románica en la provincia de Ourense”, en José María Pérez González (dir.) y José Carlos Valle Pérez (coord.), *Enciclopedia del Románico de Galicia. Ourense*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico-Centro de Estudios del Románico, 2015, págs. 85-103.

¹⁷ Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría en el Románico de Galicia”, en José Leira López (coord.), *O camiño inglés e as rutas atlánticas de peregrinación a Compostela. II Aulas no Camiño (1997, Ferrol)*, A Coruña, Universidad de A Coruña, 1997, págs. 67-102; Ramón YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría en el Románico de Galicia”, en María del Carmen Aguilera Castro (coord.), *Vida cotidiana en la España medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico-Centro de Estudios del Románico, 1998, págs. 125-154.

¹⁸ Tania VÁZQUEZ GARCÍA, “A representación das soldadeiras nas cantigas de escarnio galego-portuguesas e na cultura visual románica”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 131 (2018), págs. 107-131.

¹⁹ YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría...”, págs. 72-102.

La cuestión parece clarificarse en otras piezas conformadas por el binomio iconográfico músico/contorsionista. Juntos pueden verse en diversos canecillos de Santa María Salomé en Santiago de Compostela (Fig. 1), San Miguel de Moreira (A Estrada, Pontevedra), Santiago de Mens (Malpica de Bergantiños, A Coruña), la catedral de Lugo, San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo), Santiago de Tabeirós (A Estrada, Pontevedra) y Santa María de Ferreira de Pantón (Pantón, Lugo), o en las mochetas de San Salvador de Sobrado de Trives (Trives, Ourense). Composiciones similares se localizan en los capiteles de Santiago de Mens, Santa Mariña de Castro de Amarante (Antas de Ulla, Lugo), San Pedro da Mezquita (A Merca, Ourense), San Pedro de Trasalba (Amoeiro, Ourense) y en los tímpanos de San Miguel de Monte y Santa María de Ucelle²⁰. Todos ellos parten de supuestos compositivos similares –quizá de los mismos modelos visuales– pero se desarrollan de maneras diversas (escenas de dos a cuatro personajes, variación en los tipos de instrumentos, mayor o menor presencia de la torsión física, etc.) siguiendo el principio retórico de la *variatio*, tan común en la plástica románica.

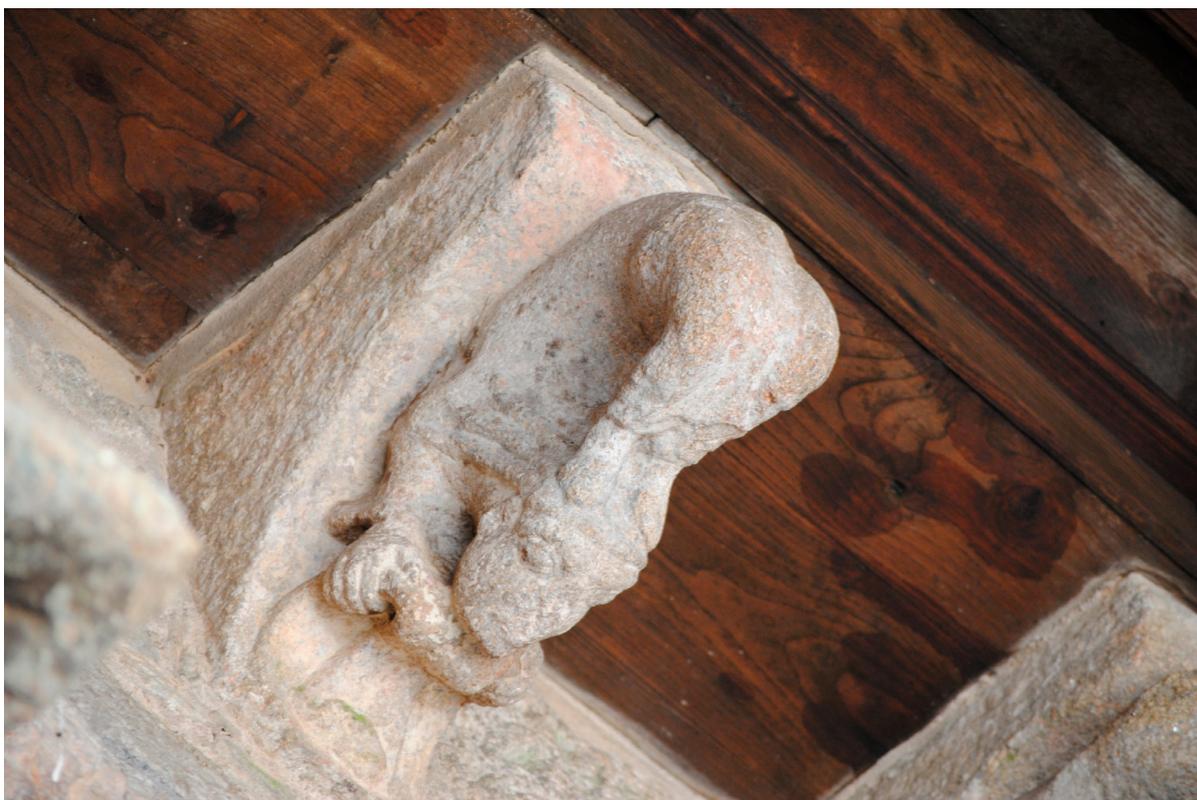


Figura 1. Bailarina. Santa María Salomé. Fotografía del autor.

Uno de los aspectos más interesantes de dichas variaciones es el de la propia identificación sexológica. Ya se ha señalado que es habitual una cierta dificultad a la hora de adscribir el género a estas figuras, pero en algunos de los casos estudiados se ha propuesto la presencia de danzantes femeninas acompañando a los músicos, lo que ha llevado incluso a plantear la hipótesis de que estas figuras sean la plasmación escultórica de las célebres *soldadeiras*, protagonistas de un conjunto de textos pertenecientes al género de las cantigas de escarnio y maldizer de la lírica gallego-portuguesa²¹. Dicha posible filiación se

²⁰ Generalmente en los canecillos músico y contorsionista ocupan piezas diferentes, mientras que en capiteles o tímpanos comparten espacio de representación.

²¹ Las *soldadeiras* están relacionadas con el ámbito juglaresco como acompañantes de los ejecutantes y como *cantatrices*. Viviane CUNHA, “The soldadeira in jongleurs and troubadours voices”, *Revista do CESP*, 54 (2015), págs. 117-132; António RESENDE DE OLIVEIRA, *Trobadores e xogrades. Contexto histórico*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995. Aparecen representadas como bailarinas en las miniaturas del *Cancioneiro de Ajuda* (de datación discutida, entre finales del siglo XIII e inicios del siglo XIV) en compañía de músicos y de trovadores (o juglares). Patricia STIRNEMANN, “La décoration du Chansonier d’Ajuda”, en M.^a Ana Ramos y Teresa Amado (eds.), *A volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio “Cancioneiro da Ajuda” (1904-2004)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016, págs. 71-112. La soldadeira más conocida es la

encontraría por ejemplo en las escenas de Santa María de Ferreira de Pantón, San Salvador de Sobrado de Trives, San Miguel do Monte y Santa María de Ucelle²². Esta propuesta se introduce de lleno en el complejo mundo de la iconografía femenina juglaresca, menos estudiado y que se analizará a continuación.

ICONOGRAFÍA TROVADORESCA FEMENINA. JUGLARESAS, BAILARINAS, *SOLDADEIRAS*

Los estudios históricos de género se han multiplicado en las últimas décadas ampliando el conocimiento del verdadero papel de las mujeres en la sociedad medieval, tradicionalmente minusvalorado por perspectivas en exceso androcéntricas. Los denominados *Gender Studies* aplicados a la Historia del Arte Medieval se han fijado en la labor de las mujeres como creadoras y mecenas²³, pero también en su papel en el imaginario visual dentro de los propios objetos artísticos. La iconografía femenina en el Medioevo fluctuó –con muchos matices– alrededor de la concepción binaria emanada de las figuras de María y Eva, como paradigmas de la virtud y del pecado respectivamente²⁴. La visualidad negativa identificada fundamentalmente con Eva ha sido aplicada a todo tipo de imágenes femeninas que transmiten un fuerte *vituperium* –los tipos iconográficos de la *femme aux serpents* y la *Sheela Na Gig* son una buena muestra de ello en la plástica del periodo románico²⁵– y, de entre ellas, también a las iconografías vinculadas al universo juglaresco en femenino. De este modo, las juglaresas, las bailarinas y las *soldadeiras* reciben en la Galicia medieval –pero no exclusivamente– una significación peyorativa relacionada con el oficio juglaresco y con el pecado de la lujuria²⁶. Si bien el carácter negativo de muchas de estas imágenes parece evidente, resulta bastante más complicado establecer lecturas favorables para las mismas, aunque, como se expondrá en la parte final de este trabajo, algunos autores defienden líneas interpretativas para el imaginario trovadoresco femenino no siempre en relación con el pecado²⁷.

Valoraciones de tipo moral al margen, en la cultura visual juglaresca femenina pueden distinguirse dos grandes tipos iconográficos genéricos: la mujer música y la bailarina²⁸. La primera es poco común en el románico gallego –siempre asumiendo las precauciones derivadas de los problemas de identificación explicitados con anterioridad– y el único ejemplo claro es el de la mujer con *pandeiro* del tímpano de Ucelle. Es este un punto ciertamente problemático, ya que la mayor parte de piezas no presentan un

célebre María Balteira, que posiblemente tiene relación con la institución monástica de Sobrado. Esther CORRAL DÍAZ, “María Balteira, a Woman Crusader to Outremer”, en Carlos Andrés González Paz (ed.), *Women and Pilgrimage in Medieval Galicia*, Burlington, Ashgate, 2017, págs. 65-80.

²² VÁZQUEZ GARCÍA, “A representación das soldadeiras...”, págs. 121-129.

²³ Para un acercamiento a esta línea metodológica véase entre otros Madeline CAVINESS, “Feminism, Gender Studies, and Medieval Studies”, *Diogenes*, 57, 1 (2010), págs. 30-45.

²⁴ Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “Pecado se escribe con M. Mujer medieval: maldad y marginación”, en María Dolores Barral Rivadulla et al. (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, págs. 695-709.

²⁵ La primera representa la condena de la mujer lujuriosa con los pechos mordidos por serpientes o batracios. Jacqueline LECLERCQ-KADANER, “De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18 (1975), págs. 37-43. El segundo tipo iconográfico también se relaciona con los pecados de la carne y en él la mujer abre sus piernas mostrando su sexo. Eamonn KELLY, “Irish Sheela-na-gigs and Related Figures with Reference to the Collections of the National Museum of Ireland”, en Nicola McDonald (ed.), *Medieval Obscenities*, York, Woodbridge, 2006, págs. 124-137. En Galicia la iconografía de la lujuria tuvo una importante implantación desde los inicios del románico, véase Victoriano NODAR FERNÁNDEZ, “De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago”, *Sémata (Profano y pagano en el arte gallego)*, 14 (2002), págs. 335-347 y, más recientemente, Victoriano NODAR FERNÁNDEZ, “Mujer, sirena, alegoría las metamorfosis de lo femenino en el imaginario románico de la catedral de Santiago de Compostela”, en Pedro Luis Huerta Huerta (coord.), *Féminas: el protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2020, págs. 153-187.

²⁶ M.^a Carmen PALLARES MÉNDEZ, *A vida das mulleres na Galicia medieval (1100-1500)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, pág. 28; Carla CASAGRANDE y Silvia VECCHIO, *Histoire del péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2003.

²⁷ VÁZQUEZ GARCÍA, “A representación das soldadeiras...”, pág. 129.

²⁸ La actividad musical de la mujer en la Edad Media se ciñe principalmente a la de intérprete, siendo escasos los ejemplos de mujeres compositoras. M.^a del Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, “De música y mujeres en la Edad Media”, en Matilde Olarte Martínez y Paulino Capdepón Verdú (eds.), *La música acallada: Liber amicorum. José María García Laborda*, Salamanca, Amarú, 2014, pág. 35.

nivel de detalle que permita lecturas de género certeras, pero la existencia de la imagen de Ucelle y de algunos paralelos asturianos invita a repensar algunas iconografías tradicionalmente consideradas como masculinas²⁹. Un ejemplo dudoso se encuentra en uno de los capiteles de San Pedro de Trasalba en el que un músico hace sonar una fídula y viste túnica hasta las rodillas (Fig. 2)³⁰. De cualquier modo, es altamente probable que se haya perdido un número ingente de imágenes musicales femeninas en Galicia.



Figura 2. Músico. San Pedro de Trasalba. Fotografía del autor.

El caso de las bailarinas presenta menos complejidad, ya que en la mayoría de las ocasiones estas se identifican por sus ropajes hasta las rodillas y, sobre todo, por la exagerada postura de sus cuerpos³¹. Para su representación se acudió -como se ha visto- al modelo iconográfico de la danza de Salomé (Fig. 3), muy habitual en la plástica de los siglos XI y XII, que proporcionó un espejo moral idóneo para la asociación del baile con el pecado³².

²⁹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Temas juglarescos...”, págs. 96-106.

³⁰ YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría...”, pág. 94.

³¹ Sobre esta postura corporal y sus diversas interpretaciones semánticas véase Alicia MIGUÉLEZ CAVERO, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid, Multimedia, 2010, págs. 220-247.

³² Mónica Ann WALKER VADILLO, “Salomé. La joven que baila”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 15 (2016), págs. 89-107. El “topos” figurativo de la torsión corporal no siempre se vincula con el mundo del pecado; existen representaciones



Figura 3. Salomé. San Martiño de Mondoñedo. Fotografía del autor.

La asunción de la iconografía de Salomé para las imágenes de las danzantes es una de las vías de creación de la iconografía juglaresca, pero con ella no se cierran otras posibles correspondencias visuales. También en el ámbito de la historia sagrada, la torsión corporal puede verse en los personajes que bailan ante el Arca de la Alianza en ciertos pasajes de la historia del rey David o en las mujeres danzantes tras el éxito del paso por el mar Rojo³³. Fuera de los textos bíblicos, y dejando de lado los precedentes grecorromanos, existen una serie de imágenes miniadas que participan de la idea de la torsión física. Ya se ha señalado previamente cómo en algunas iniciales miniadas en diversos códices se emplean contorsionistas para confeccionar las letras. Ejemplos conocidos son la letra A del *Beato de Turín* (Biblioteca Nacional de Turín, MS. J.II.I, fol. 71v.^o), la O y la V en la *Biblia de San Isidoro de León* (ASIL, Códice III. 2, f. 172r.^o y 162v.^o), o la B del *Salterio Glazier* (Morgan Library, MS G, 25, f. 5v.^o). Tradicionalmente se han visto en estas miniaturas representaciones de tipo juglaresco motivadas por el gesto de las figuras, pero no puede descartarse que estas solamente tengan una voluntad ornamental y que las curvaturas sean debidas a la adaptación de la imagen a la morfología de las iniciales. Quizá en este sentido pueda entenderse la miniatura altomedieval del códice de las *Vitae Patrum* de san Valerio del Bierzo (Fig. 4) en la que un personaje contorsionado forma la letra D (Biblioteca Nacional de España, MSS/10007, f. 63v.^o³⁴). Ya estemos ante una imagen consciente de un contorsionista o ante

de la danza donde el valor negativo no es tan claro. Félix A. RIVAS GONZÁLEZ, “El significado de las imágenes de bailarinas en el románico aragonés”, en Ana Isabel Cerrada Jiménez y Josemi Lorenzo Arribas (eds.), *De los símbolos al orden simbólico femenino (s. IV-XVII)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1998, págs. 218-220. En el románico gallego, esta iconografía es empleada ya en el siglo XI. En las iglesias de San Martiño de Mondoñedo y San Bartolomeu de Rebordáns se representa la escena de la Degollación del Bautista y tradicionalmente se ha identificado la danza de Salomé en las caras menores de los dos capiteles. Existen dudas acerca de esta identificación para el caso de Rebordáns, ya que la identificación sexológica de la supuesta Salomé es problemática. Javier CASTIÑEIRAS LÓPEZ, *Reforma y tradición en el románico gallego. Los ejemplos de Rebordáns y Mondoñedo*, León, Universidad de León, 2020, págs. 289-291.

³³ GÓMEZ GÓMEZ, “Consideraciones sobre la iconografía...”, págs. 246-247.

³⁴ Manuel VALDÉS FERNÁNDEZ, “De Armentario a Magio: algunas cuestiones sobre la miniatura leonesa del siglo X”, en Vicente García Lobo y Gregoria Caverro Domínguez (coords.), *San Miguel de Escalada (913-2013)*, León, Universidad de León, 2014, págs. 163-165.

una torsión motivada por cuestiones morfológicas, el códice leonés proporciona un muy temprano ejemplo para la flexión corporal, que viene a probar –junto con los ejemplares románicos– la existencia de modelos miniados que pudieron servir de base para la confección de imágenes juglarescas escultóricas, al menos desde el siglo X.

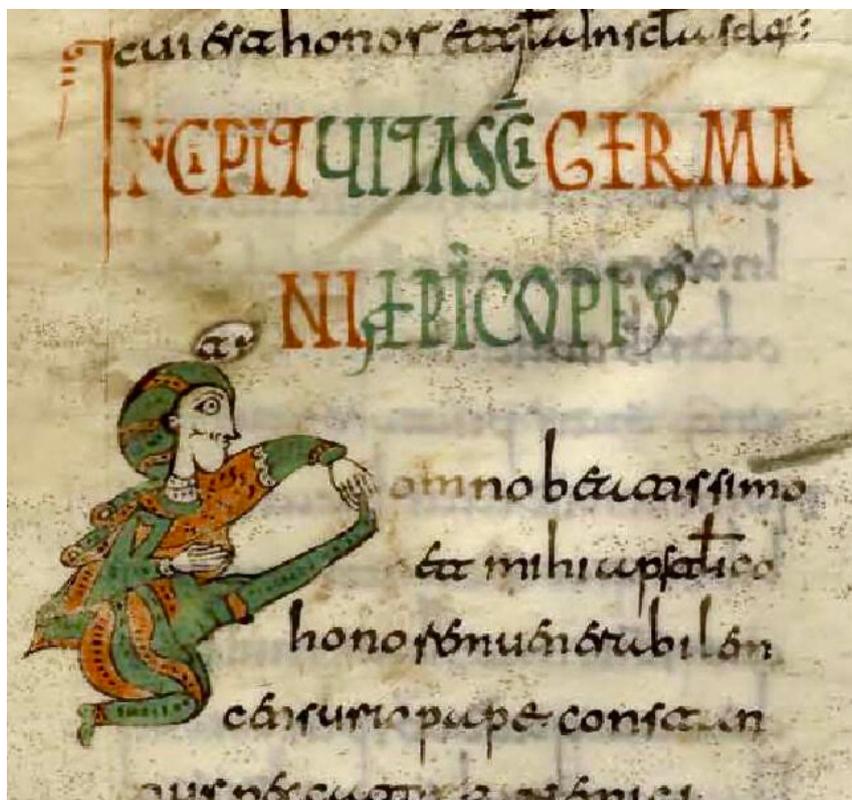


Figura 4. Contorsionista. *Vitae Patrum* de san Valerio del Bierzo, fol. 63v. Imagen de la Biblioteca Nacional de España.

Dejando de lado los complejos procesos de creación iconográfica, y ya de cara a establecer un listado en el románico de Galicia para este corpus visual, la primera consideración a señalar es que, para poder identificar figuras de bailarinas o contorsionistas femeninas, solamente se cuenta con la vestimenta como elemento descodificador. Convencionalmente, el empleo de túnicas largas identifica a esos personajes como femeninos y, desde este criterio, serían indudablemente mujeres las imágenes de los canecillos de Santa María de Ferreira de Pantón (ca. 1175) y Santa María Salomé en Santiago (ca. 1150), las de las ménsulas de San Salvador de Sobrado de Trives (ca. 1200) y las de los tímpanos de Santa María de Ucelle (ca. 1200) y San Miguel do Monte (ca. 1200). Debe insistirse de nuevo en que es más que probable que otras imágenes sean femeninas, pero la ausencia de atributos que no sean la torsión corporal impide lecturas sexológicas concluyentes³⁵. Ante estas consideraciones, el catálogo se mantiene irremediabilmente abierto.

Un segundo aspecto también fundamental es que, aunque tipológicamente todas ellas presentan similitudes, no puede obviarse que sus lecturas iconológicas están condicionadas por la diversidad de soportes en las que se representan. De las cinco imágenes femeninas que proporcionan menos problemas de identificación, dos se ubican en canecillos (espacio figurativo en esencia marginal) en los que la

³⁵ Sirvan como ejemplos ilustrativos los casos de los capiteles de las iglesias de Santa Mariña de Castro de Amarante y San Pedro de A Mezquita. YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría...”, págs. 86-94. En ellos se disponen músicos y danzantes. La identificación con escenas juglarescas parece clara, pero resulta difícil asignar el género a los bailarines. Lo más probable es que estemos ante figuras femeninas, ya que estas eran más habituales en el séquito juglaresco a tenor de lo que el corpus textual lírico nos informa, pero desde el punto de vista de la figuración escultórica carecemos de atributos significativos que confirmen este supuesto.

imagen contorsionada de la bailarina se adapta perfectamente al formato y al propio lenguaje estético de las representaciones marginales, cargado de expresividad y sinuosidad. Por lo tanto, la adecuación (*decorum*) del tema al espacio figurativo y a la gramática escultórica es completa. Con ello, en estos ejemplos se desarrolla una imagen tipo que desde el margen físico del templo –lugar reservado para lo profano, lascivo y procaz– participa en gran medida del imaginario de lo punible. Esta suerte de *exemplum* visual tiene la función primordial de condenar, ridiculizar y satirizar las bajas pasiones, en una línea conceptual similar a la marcada por el vituperio femenino que se transmite en la tipología satírica de la lírica gallego-portuguesa³⁶. Es este el campo semántico en el que habitualmente se ubican las representaciones de las bailarinas –y de lo juglaresco–, pero el estudio de los casos gallegos aporta importantes matices. San Salvador de Sobrado de Trives (Figs. 5 y 6), Santa María de Ucelle y San Miguel do Monte optan, en esencia, por el mismo modelo iconográfico de la bailarina³⁷, pero ocupando el espacio de las ménsulas de la portada (Trives) y de los tímpanos (Ucelle, Monte), siendo ambos soportes diametralmente opuestos a los canecillos en lo que a topografía figurativa templaria se refiere.



Figura 5. Músico. San Salvador de Sobrado de Trives. Fotografía del autor.

³⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “A poética das marxes...”, pág. 298.

³⁷ Yzquierdo ha señalado que en Trives y Pantón trabaja un mismo maestro anónimo hacia 1175, fecha de la incorporación de Santa María de Ferreira a la orden del Císter. YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría...”, pág. 79. Para Moure el maestro de Trives se habría formado con el de Pantón. Esta misma autora identifica a la figura con un contorsionista. Teresa Claudina MOURE PENA, *Los monasterios benedictinos femeninos en Galicia en la Baja Edad Media: arquitectura y escultura monumental*, tesis inédita, 2015, pág. 358, disponible en <<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:GeoHis-Temoure>> [Consulta: 12/01/2022]. Cualquiera de las dos hipótesis pone de manifiesto los vínculos entre uno y otro templo.

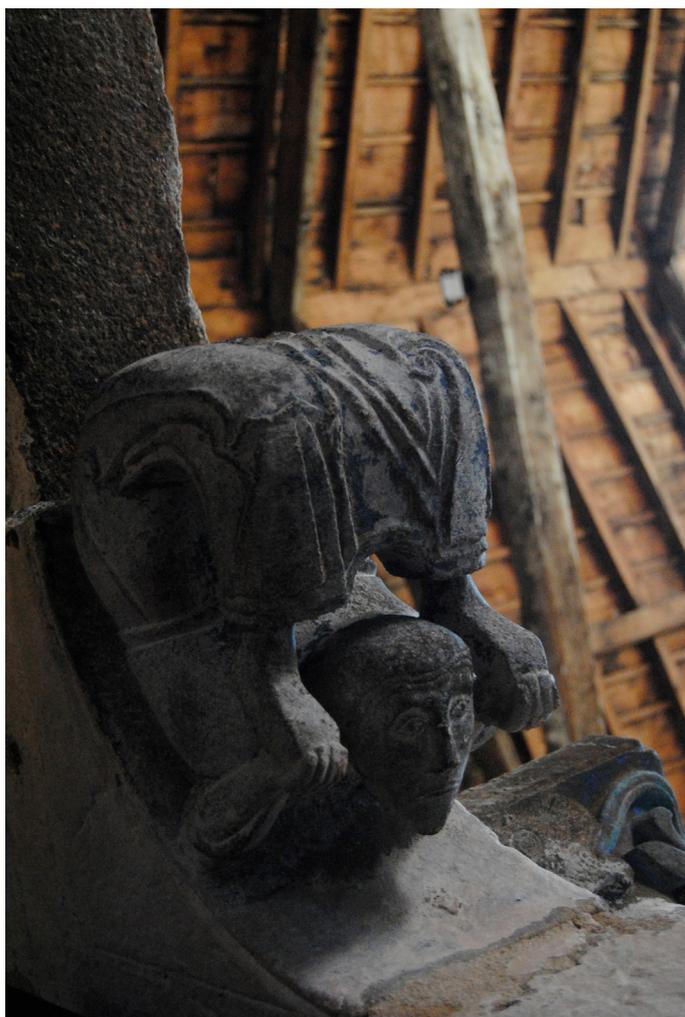


Figura 6. Bailarina. San Salvador de Sobrado de Trives. Fotografía del autor.

La disposición en estos espacios inhabilita *a priori* las lecturas negativas e invita más bien a pensar en el uso de una iconografía de carácter inicialmente profano en una escena de tipo sagrado, mucho más adecuada para el espacio de la portada. Bajo esta nueva orientación, el músico y la bailarina se reinterpretarían transformándose en el rey David músico acompañado de danzantes. Dicha lectura fue planteada inicialmente por Moralejo Álvarez para el tímpano de San Miguel do Monte y³⁸, partiendo de ella, se realizaron propuestas similares para las escenas de Santa María de Ucelle y San Salvador de Sobrado de Trives³⁹. El cotejo visual de estos ejemplos permite apreciar que las tres piezas participan de un imaginario común, sin embargo, la diferencia en los soportes de figuración implica que, a pesar de su creación a partir de modelos similares, los valores semánticos de la imagen deben ser asumidos de manera distinta. Las ménsulas de Trives se ubican en el acceso al templo –ubicación de relevancia en comparación con el tradicional espacio figurativo del canecillo– disponiéndose en el lugar de frontera arquitectónica que separa lo sagrado y lo profano. Indudablemente se trata de un ejemplo de puesta en valor significativo, si bien este es un paso intermedio culminado por los tímpanos de Santa María de Ucelle y San Miguel do Monte. En ambos casos, la posible escena de juglaría no ocupa un lugar menor dentro de la configuración de la portada, sino que se desarrolla en los tímpanos, máxima expresión comunicativa de la escultura románica y umbral simbólico por excelencia entre lo divino y lo secular⁴⁰.

³⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, “Artistas, patronos y público...”, pág. 417.

³⁹ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Algunos aspectos de la cultura visual...”, págs. 170-171; MOURE PENA, *Los monasterios benedictinos...*, pág. 364.

⁴⁰ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “La escultura románica...”, pág. 118.

LOS TÍMPANOS DE SAN MIGUEL DO MONTE Y SANTA MARÍA DE UCELLE

Como se ha ido desgranando en las páginas precedentes, la iconografía juglaresca tiende a formar parte del imaginario de lo marginal y, por lo tanto, a ocupar los límites espaciales de los templos. Ello llevó a Fernández Oxea a sorprenderse en 1944 al ver una escena de juglaría en el tímpano de San Miguel do Monte (Fig. 7)⁴¹ y, este mismo carácter extraordinario, propició décadas más tarde que Moralejo Álvarez descartase la identificación de su predecesor y realizase la propuesta de que en el tímpano se representa a David y sus danzarinas en una escena de “juglaría a lo divino” y no a juglares comunes, difícilmente comprensibles en un espacio tan relevante como un tímpano⁴².



Figura 7. Músico y bailarina. San Miguel do Monte.

El relieve en cuestión presenta las particularidades formales de una fábrica del románico rural, con el empleo de la talla en reserva y unas figuras reducidas a sus mínimos elementos constituyentes que, a pesar de ello, transmiten una correcta individualización por medio de la expresividad gestual, la distinción de las vestimentas y la identificación de los atributos musicales. Estas características formales –junto con el empleo de arquitos polilobulados– se han puesto en relación con el círculo del Maestro Pelagio, lo que ha llevado a atribuir a este personaje –o al menos a su taller– la confección del relieve de la iglesia de San Miguel do Monte⁴³.

⁴¹ FERNÁNDEZ OXEA, “El tímpano de San Miguel...”, pág. 385. Véase también Ramón FERNÁNDEZ OXEA, “Xogares pétreos do século XII. O violinista de San Miguel do Monte”, *Chan. Revista de los Gallegos*, 9 (1969), págs. 31-34.

⁴² La postura de la “juglaría a lo divino” planteada por Moralejo Álvarez, la retoma y completa Sánchez Ameijeiras. MORALEJO ÁLVAREZ, “Artistas, patronos y público...”, pág. 417; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Algunos aspectos de la cultura visual...”, págs. 170-171. La lectura juglaresca profana es defendida por Yzquierdo. YZQUIERDO PERRÍN, “Escenas de juglaría...”, pág. 90. Una propuesta intermedia plantea que la escena davidica asume en San Miguel do Monte los valores formales de la juglaría medieval. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “La escultura románica...”, pág. 118; VÁZQUEZ GARCÍA, “A representación das soldadeiras...”, pág. 124.

⁴³ FERNÁNDEZ OXEA, “El tímpano de San Miguel...”, pág. 387. El maestro Pelagio dejó su nombre inscrito en el tímpano de Santa María de Taboada dos Freires en Lugo. Ramón FERNÁNDEZ OXEA, “Pelagio, maestro románico”, *Archivo español de arte y arqueología*, 35 (1936), págs. 171-176. El de Taboada forma parte de una serie de siete tímpanos en los que se repre-

La escena está formada por tres figuras, dos en la sección derecha del tímpano y una, de mayores dimensiones, en la izquierda. Esta última se presenta sentada tocando un instrumento musical, posiblemente una vihuela de arco o una fídula oval, y queda enmarcada por un arco polilobulado. La peana sobre la que descansa se ha identificado con un león⁴⁴, atributo que lleva a identificar al músico con el rey David⁴⁵, siguiendo una tradición iconográfica que se remonta a las representaciones antiguas de Orfeo y que encuentra paralelos en algunas cruces y manuscritos irlandeses como la cruz de Clonmacnoise o el *Salterio Irlandés* (British Library, Cotton, Ms Vitellius F XI, f. 1r.^o)⁴⁶. Frente a la imagen davídica, en la sección superior se dispone un segundo músico que con su mano sujeta un pandero y moldea su cuerpo adaptándose a la curva del tímpano. Bajo él, la última figura representa a una mujer danzando –viste túnica hasta los tobillos– en una postura de extrema torsión dibujando una U con su cuerpo.

La escena del tímpano de San Miguel do Monte es un *unicum* y –postergando ahora la cuestión davídica– encuentra escasos ecos en la Europa románica⁴⁷. Sin embargo, parece que el maestro que trabaja en el relieve gallego reproduce y amplía, con un segundo músico⁴⁸, un tipo iconográfico que se emplea con cierta asiduidad en capiteles del románico aragonés, donde la pareja conformada por músico y danzante se repite⁴⁹. Esta relación es especialmente evidente si comparamos a la bailarina de San Miguel do Monte con algunos de los ejemplos aragoneses (Agüero, Biota, Ejea de los Caballeros, el Frago, etc.) en los que pueden localizarse músicos junto a “bailarinas en U” muy similares a la del tímpano de San Miguel do Monte⁵⁰. Con posterioridad, también en algunos manuscritos iluminados del XIV como el *Festal Missal* de Amiens (La Haya, Koninklijke Bibliotheek, KB, 78 D 40, f. 108r.^o) o el Libro de Horas *The Maastricht Hours* (Londres, British Library, ms. Stowe 17, f. 128r.^o) se reproduce esta composición, donde nuevamente la torsión corporal es un atributo definitorio de la imagen y viene a mostrar la supervivencia inercial de esta iconografía. No es fácil asegurar que estemos ante una misma escena, pero sí parece claro que los capiteles aragoneses, las miniaturas europeas y el tímpano gallego parten de un imaginario de la música y de la danza común, como se puede percibir también en el ámbito literario de las cantigas reflejado visualmente en la iluminación que acompaña el *Cancioneiro de Ajuda*, previamente mencionado.

senta a Sansón con el león. Otros autores se decantan por una identificación con el rey David. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Algunos aspectos de la cultura visual...”, págs. 168-170. Los tímpanos son, además del de Taboada, los de San Martiño de Moldes (Melide, A Coruña), San Xoán de Palmou (Lalín, Pontevedra), Pazos de San Clodio (San Cibrao das Viñas, Ourense) y Santiago de Taboada y San Miguel de Oleiros (Silleda, Pontevedra). El grupo lo cierra el encontrado en una vivienda particular en Turei (Ourense).

⁴⁴ FERNÁNDEZ OXEA, “El tímpano de San Miguel...”, pág. 385.

⁴⁵ La iconografía del rey David tiene un importante desarrollo en los ciclos visuales del románico gallego y cuenta con ejemplos de relevancia en la primitiva Puerta Francígena de la catedral de Santiago (relieve hoy reubicado en las Platerías), en el también compostelano Pórtico de la Gloria o en la portada sur de la catedral de Ourense. Sobre estos y otros ejemplos véase Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, *Iconografía gallega de David y Salomón*, Santiago de Compostela, ed. no venal, 2004; Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “David, el canticum y la iucunditas en el siglo XII”, en Carlos Villanueva (coord.), *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, págs. 89-119; Martine CLOUZOT, “Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d’heures (XIII^e-XIV^e siècles)”, *Revue de l’histoire des religions*, 233, 4 (2016), págs. 557-595.

⁴⁶ SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Algunos aspectos de la cultura visual...”, pág. 170.

⁴⁷ Imágenes de David acompañado de músicos y danzantes son habituales en códices miniados, pero mucho más excepcionales en la escultura y casi inexistentes en los tímpanos. Se ha propuesto el tímpano de San Vivien de Guyenne como un paralelo para los ejemplos gallegos, pero en ningún caso la escena “juglaresca” es tan clara como en San Miguel do Monte e, incluso, podría tratarse de una representación del ciclo de Salomón y no de la historia de David. MORALEJO ÁLVAREZ, “Artistas, patronos y público...”, pág. 417; SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Algunos aspectos de la cultura visual...”, pág. 171. Sobre el tímpano francés véase Pierre DUBOURG-NOVES, *Guyenne Romane*, Yonne, Zodiaque, 1969, págs. 258-259.

⁴⁸ Es posible que la presencia de un segundo músico en San Miguel do Monte se justifique por la mayor superficie figurativa en el espacio del tímpano frente al más pequeño del capitel. En cualquier caso, parece que las configuraciones varían y en el cercano tímpano de Ucelle se vuelve a los dos personajes. Debe insistirse de nuevo en el principio de la *variatio* en la imagen medieval.

⁴⁹ Las escenas se encuentran en ejemplos tradicionalmente vinculados al llamado Maestro de Agüero o de San Juan de la Peña, pero no solo en obras atribuibles a este artífice. RIVAS GONZÁLEZ, “El significado de las imágenes...”, pág. 229.

⁵⁰ Prueba de este éxito iconográfico es su presencia pictórica en el alfarje de los Azlor (finales del siglo XIII) redescubierto tras unas restauraciones entre 2002 y 2004. La torsión en U vuelve a ser evidente en este tardío ejemplo. Carmen M.^a ZAVALA ARNAL, “La danzarina contorsionada y el juglar músico: una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés”, *Argensola*, 125 (2016), págs. 387-404.

También en Galicia se encuentra un segundo tímpano de temática juglaresca en la pequeña iglesia de Santa María de Ucelle (Fig. 8). En el relieve parece simplificarse la escena de San Miguel do Monte al comparecer solo dos músicos: a la izquierda un intérprete de vihuela/fidula y a la derecha una mujer (identificable de nuevo por la vestimenta) tocando un pandero. Ambas figuras se presentan en una marcada frontalidad y se enmarcan por un festón polilobulado, característico de ciertos tímpanos tardorrománicos gallegos como el de San Martiño de Cornoces (Amoeiro, Ourense) o algunos de los ejemplares de la serie David/Salomón como los de Santa María de Taboada dos Freires (Taboada, Lugo), San Xoán de Palmou (Lalín, Pontevedra), etc.⁵¹.



Figura 8. Músicos. Santa María de Ucelle.

A pesar de este contexto común, existe una importante diferencia entre los tímpanos de Santa María de Ucelle y San Miguel do Monte. En Ucelle está presente la cultura juglaresca femenina a través de la mujer intérprete, pero no hay rastro de la expresiva y sinuosa imagen de la bailarina. Esta divergencia puede ser causada por el empleo de modelos diferentes –de modo que el vínculo visual con los ejemplos aragoneses se difumina– o porque el mensaje que se busca transmitir en ambos tímpanos no es el mismo. Las dos escenas parecen beber claramente del imaginario de la juglaría, pero ¿traducen ambas escenas la historia del salmista?, ¿la insistencia en la sinuosidad corporal en San Miguel do Monte debe ser entendida como un inequívoco mensaje de condena de la lujuria? Junto a estas dudas iconográficas, y de cara a contestarlas, cabe también plantear las cuestiones fundamentales de quiénes son los promotores y quiénes los receptores de estas imágenes.

⁵¹ El inicio de un festón polilobulado se intuye en San Miguel do Monte sobre la figura identificada con David, pero no parece continuar en la sección derecha del tímpano. Este ejemplo podría formar parte de un proceso evolutivo por el cual se emplea primero el esquema polilobulado de manera irregular adecuándose al motivo iconográfico -San Miguel do Monte, Santiago de Taboada, Santa María de Taboada dos Freires- para posteriormente ir multiplicándose hasta quedar relegado a un mero festón ornamental (Cornoces, Penamaior, Ucelle). Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Cistercienses y leyendas artúricas. El caballero del león en Penamaior”, en Rocío Sánchez Ameijeiras y José Luis Senra Gabriel y Galán (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, págs. 297-321.

LA “JUGLARÍA A LO DIVINO” MONÁSTICA Y LA CULTURA POPULAR

A lo largo de las líneas precedentes se ha dibujado un panorama general para las representaciones juglarescas habitualmente en relación con la cultura visual de la marginalidad. Por ello, resultan más sorprendentes aún los tímpanos estudiados, ya que, además de ser excepcionalmente inusuales, parecen venir a contradecir al *decorum* por el que los temas deben adecuarse a los espacios en la topografía de los templos románicos. Esta aparente contradicción fue la que llevó a descartar la lectura exclusivamente juglaresca en favor de una identificación davídica y de “juglaría a lo divino”. En este enfoque, la discordante figura de la bailarina (por su código gestual negativo) sería muestra, en opinión de Sánchez Ameijeiras, del tono circense que alcanzaron algunas de estas representaciones⁵². Frente a esta propuesta –o más bien en paralelo a ella– estas imágenes han sido leídas en clave popular como reflejo de las prácticas culturales que le eran contemporáneas, hasta el punto de que en la propia bailarina se ha querido ver la representación de una *soldadeira* de la lírica gallego-portuguesa⁵³.

Ambas hipótesis son factibles, pero también cuentan con problemas importantes. No parece adecuado el espacio del tímpano para una figura proveniente de estratos sociales bajos y cuya consideración colectiva era vilipendiada. Tampoco puede obviarse que la bailarina del tímpano de San Miguel do Monte se configura con una morfología corporal y un código gestual directamente relacionado con el mundo del pecado y que, además, parece beber de una cultura visual no davídica, como parecen indicar las similitudes con las imágenes aragonesas. Bien es cierto que la fusión iconográfica entre el ciclo de David y la cultura juglaresca es conocida en la Edad Media y esta terminó por reproducir en imágenes la concepción de origen boeciano de la música, por la cual David vendría a representar el orden de lo sacro y los juglares la agitación de lo profano⁵⁴. Esta lectura moralizada se adecuaba correctamente a la escena de San Miguel do Monte –existe una marcada distinción entre el estatismo de la sección izquierda del tímpano y la agitación de la derecha– aunque, como se ha visto, la imagen juglaresca medieval es polisémica y toda generalización debe ser evitada para no incurrir en errores de interpretación⁵⁵. De hecho, y aunque tradicionalmente se proponen los mismos análisis para los dos tímpanos estudiados, debe recalarse que en el tímpano de Ucelle no se localiza la presencia del león a modo de escabel, de modo que cabe cuestionarse si este cortejo de músicos es sacro o profano. La figuración dentro de un tímpano invita a pensar en lo primero, pero la configuración juglaresca de la imagen posibilita lo segundo. Con todo, la separación absoluta entre lo sagrado y lo profano es más propia de la mentalidad contemporánea y los límites en la Edad Media entre estas realidades eran mucho más difusos. Los tímpanos estudiados dan buena muestra de ello.

A la hora de plantear posibles interpretaciones para estos ciclos visuales es necesario también reparar en el entorno ideológico en el que nacieron, tratando de reconstruir, desde el punto de vista de la semiótica de la imagen, el contexto de sus comitentes y de sus posibles espectadores. Tanto San Miguel do Monte como Santa María de Ucelle fueron pequeñas fundaciones en la órbita del importante monasterio de Santa María de Oseira⁵⁶ (San Cristovo de Cea, Ourense) y, por lo tanto, se enmarcan dentro del ámbito cultural de la orden cisterciense⁵⁷. Dicha orden tuvo un especial interés en la cultura literaria “profana”, empleándola tanto para la estimulación de los hermanos laicos como dentro de la propia comunidad de

⁵² SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Algunos aspectos de la cultura visual...”, pág. 170.

⁵³ VÁZQUEZ GARCÍA, “A representación das soldadeiras...”, págs. 127-129.

⁵⁴ FRANCISCO DE ASÍS GARCÍA GARCÍA, “David músico”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8 (2012), pág. 16.

⁵⁵ MARCHESIN, “Les jongleurs...”, pág. 139; GUARDIA PONS, “Ioculatores et saltator...”, pág. 30.

⁵⁶ Santa María de Oseira adquiere propiedades en las inmediaciones de San Miguel do Monte hasta en siete ocasiones entre los años 1227 y 1252. MIGUEL ROMANÍ MARTÍNEZ, *Colección diplomática do mosteiro cisterciense de Santa María de Oseira (Ourense). Vol. 1: 1025-1310*, Santiago de Compostela, Tórculo, 1989, doc. núm. 295, pág. 287; doc. núm. 310, pág. 303; doc. núm. 347, pág. 335; doc. núm. 478, pág. 447; doc. núm. 670, pág. 630; doc. núm. 685, pág. 643; doc. núm. 695, pág. 654. Ucelle no se menciona en los grandes cartularios (Oseira, Montederramo, Melón) y solo se ha localizado una referencia muy tardía en un documento de casamiento de 1459 en el que se menciona a Gonçalo Pérez, clérigo de Santa María de Ucelle. XESÚS FERRO COUSELO, *A vida e a fala dos devanceiros. Escolma de documentos en galego dos séculos XIII a XVI*, Vigo, Galaxia, 1967, doc. núm. 81, págs. 139-140.

⁵⁷ El influjo que los talleres de Oseira tuvieron en el tardorrománico de la región fue muy elevado. Véase JOSÉ CARLOS VALLE PÉREZ, *La arquitectura cisterciense en Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.

monjes, promocionando por ejemplo la ideología del caballero celestial⁵⁸, de ascendencia literaria y que vuelve a aunar lo sacro con lo profano, al igual que en los tímpanos davídicos. Esta propensión a la materia literaria formó parte también del proceder de los monjes cistercienses gallegos y, como demostró Sánchez Ameijeiras, dejó su huella en el tímpano de Santa María de Penamaior (Becerreá, Lugo) en el que se esculpe una versión de la leyenda de Yvain o el Caballero del León de Chrétien de Troyes⁵⁹. La iconografía literaria no es el único factor que aúna a estos relieves, ya que Penamaior, Monte y Ucelle pertenecen al ya citado grupo de tímpanos tardorrománicos gallegos en los que se emplea la talla en reserva y las arcuaciones polilobuladas. Los nexos temáticos y formales entre estas fábricas invitan a pensar en la existencia de un taller o talleres que conocen y reproducen temas de la cultura profana, y cuyos ideólogos o promotores provendrían de los ámbitos culturales de la orden del Císter.

A partir también de los círculos cistercienses, Leclercq propuso una relectura para las escenas de juglaría y los vínculos con lo davídico. Basándose en ciertos textos de san Bernardo y en la tradición exegética que consideran la danza frente al Arca de la Alianza como un acto religioso, el citado autor entiende al juglar como un espejo metafórico para el monje, ya que, aun siendo humillado, actúa en contraposición a sus contemporáneos⁶⁰. Un último factor a tener en cuenta es la importante presencia de estos juglares en la geografía cisterciense de la región de mano de la poderosa familia de los Traba⁶¹, quienes fueron benefactores desde tiempos de Alfonso IX de los cenobios del Císter y, a la vez, protectores de importantes figuras de la lírica⁶².

El contexto político y cultural cisterciense proporciona una posible línea de interpretación que facilita la comprensión de las imágenes estudiadas y presenta una cultura visual donde los límites entre lo profano y lo sagrado se desdibujan. Esta ambivalencia propicia posiblemente también una multiplicidad de relaciones semióticas entre la imagen y sus diferentes espectadores. La superficie pública del tímpano confiere un carácter eminentemente parlante a dichas representaciones y, desde el espacio del umbral entre lo sacro y lo mundano⁶³, estas se dirigen a un público mixto conformado tanto por laicos como por religiosos. Así, para un espectador versado, la imagen de David se podría vincular con las ideas boecianas de la música sagrada y con el orden de lo creado; mientras que la danzante y los músicos profanos vendrían a ser un *exemplum* de las conductas pecaminosas a evitar o, incluso, la metáfora bernardina de la vida monástica⁶⁴. Esta posibilidad no agota otras lecturas y en la contorsión de las figuras o en el reconocimiento de los instrumentos musicales el público iletrado podría ver, no tanto los complejos dogmas de la formación monástica, sino parte de la vida juglaresca presente en la sociedad de su momento. De este modo, es posible que los artífices no buscasen labrar a una *soldadeira*

⁵⁸ Sobre los diversos valores de la caballería en la Edad Media véase Maurice KEEN, *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986.

⁵⁹ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Cistercienses y leyendas artúricas...”, pág. 317. En el románico gallego se encuentra una segunda posible representación escultórica del ciclo artúrico en la columna entorchada de la primitiva Puerta Francígena de la catedral de Santiago, custodiada en el museo de dicha institución, en el que se figura la historia de Tristán. Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, “Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: Románico, Romance y Roman”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 32-33 (1985), págs. 61-70. Recientemente se ha propuesto una reinterpretación para esta escena en clave homérica por la que las imágenes se corresponderían con las aventuras de Odiseo. En cualquier caso, en ambos planteamientos estamos ante iconografías provenientes de la cultura libraria. Francisco PRADO-VILAR, “Nostos: Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible”, en Manuel Antonio Castiñeiras González (com.), *Compostela y Europa: la historia de Diego Gelmirez* [catálogo de la exposición], Santiago de Compostela, Skira Editore; S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2010, págs. 260-269.

⁶⁰ LECLERCQ, “Ioculator et saltator...”, págs. 124-148.

⁶¹ Sobre este linaje y su relación con la orden del Císter véase Raquel ALONSO ÁLVAREZ, “Los promotores de la orden del Císter en los reinos de Castilla y León: familias aristocráticas y damas nobles”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37, 2 (2007), págs. 663-671.

⁶² SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Cistercienses y leyendas artúricas...”, pág. 320. José António SOUTO CABO, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2012.

⁶³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, “La escultura románica...”, pág. 118.

⁶⁴ Un instrumento similar al que tañe el rey David en San Miguel de Monte se repite en uno de los canecillos, donde la lectura debe ser irremediamente diferente. Por su parte, en Ucelle se conserva en el interior del templo una pila bautismal del mismo periodo en el que se representa el coito. ¿Pueden formar parte tímpano y pila de un mismo diseño conceptual o deben leerse por separado en función de sus particulares ubicaciones y relaciones con la liturgia?

–inasumible para un tímpano–, pero sí que esta formase parte de su memoria visual y que, de algún modo, fuese identificada como tal por parte del público espectador.

En este último sentido deben subrayarse dos aspectos no siempre tenidos suficientemente en cuenta en estudios precedentes, de cara a valorar los posibles motivos que pudieron propiciar el empleo de estas imágenes en el contexto de una portada. Los tímpanos de Ucelle y Monte son de tamaño muy reducido (algo más de 1 metro de ancho) y se encuentran en accesos secundarios abiertos en los muros meridionales de los templos⁶⁵. En el caso de Ucelle se conservan además los vestigios de un primitivo pórtico, espacio vinculado tradicionalmente con las representaciones marginales y en el que la presencia de la música también es habitual⁶⁶. A la disposición de las imágenes en accesos secundarios y a la posible pertenencia de las mismas a un contexto monumental porticado, se suma la ubicación de ambas construcciones en las inmediaciones del primitivo camino real de Chantada y de las vías que comunicaban Ourense con Lugo y Compostela⁶⁷. Esta relación con importantes vías de comunicación implica la presencia potencial de un mayor número de espectadores laicos y, por lo tanto, de un contexto de recepción para la imagen que vuelve a poner de manifiesto la pertinencia de una lectura literal para las escenas de juglaría en convivencia con las interpretaciones davídicas. Estos niveles de lectura no serían estancos y la comunidad de religiosos habría propiciado conscientemente los referentes a la vida profana, al asumir el mundo popular en lugar de enfrentarlo, propiciando con ello además una cultura visual compleja en la que conviven diferentes realidades⁶⁸.

CONSIDERACIONES FINALES

Se iniciaba este trabajo ubicando conceptualmente a las imágenes juglarescas dentro del nutrido grupo de las iconografías de la marginalidad. Tras haber realizado un repaso por el catálogo de piezas, por el estado de la cuestión acerca del papel de estas figuras en la sociedad medieval y por los posibles procederes en su configuración iconográfica y formal, por la que las imágenes juglarescas participan también de un variado número de técnicas y soportes, parece un tanto simplificador incluir a juglares y juglaresas, sin matices, en el apartado de lo marginal. La aparición de iconografías de juglares en las portadas de los templos resulta desmitificadora en una doble vía. En primer lugar, el séquito juglaresco –pasado por el tamiz de lo davídico– abandona el soporte escultórico del capitel o del canecillo para pasar a formar parte de la *performance* del tímpano románico. Esto es, ya no se dirige exclusivamente al monje letrado en el espacio del ábside o al rústico en las periferias del templo, sino a una nómina más amplia de espectadores en el lugar más privilegiado del exterior de unas iglesias románicas enmarcadas entre importantes vías de comunicación. Con ello, Santa María de Ucelle y San Miguel do Monte dan buena muestra de la ampliación de significados que los tipos iconográficos alcanzaron en la Galicia de 1200 partiendo de tradiciones visuales precedentes, de forma y manera que el rey David (*a priori* sagrado) y el juglar (*a priori* profano) comparten espacios y discursos muy acordes, además, con la imperante cultura cisterciense. En segundo lugar, la presencia de figuras femeninas en los tímpanos en escenas no estrictamente negativas obliga a repensar la lectura de estas iconografías, ya que, al menos para una parte del público de estas imágenes, la danza y la contorsión corporal podrían tener valores simbólicos positivos que conviviesen con las más habituales significaciones pecaminosas.

⁶⁵ En Ucelle es evidente la huella de una intervención de época moderna pero las medidas del tímpano invitan a pensar en una reintegración en el mismo acceso sur más que en un traslado desde otro vano.

⁶⁶ Sobre los pórticos y la imagen románica véase José Arturo SALGADO PANTOJA, *Pórticos románicos en las tierras de Castilla*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico-Centro de Estudios del Románico, 2014. En la iglesia de Puentedey en Burgos se encuentra un tímpano asociado a un pórtico y en el que se representa también una escena de carácter profano (y quizá literario), en la que un caballero ataca con su espada a un dragón o serpiente gigante. Por su parte, las escenas musicales se representan en algunas iglesias sorianas en espacios porticados. Inés MONTEIRA ARIAS, “La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 27 (2005), págs. 60-68.

⁶⁷ Sobre estos caminos de la Galicia medieval véase Elisa María FERREIRA PRIEGUE, *Los Caminos medievales de Galicia*, Ourense, Museo Arqueológico Provincial, 1988, págs. 161-162.

⁶⁸ Mijail BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, págs. 30-31.

Por todo ello, las escenas de juglaría en el románico gallego forman parte de un proceso de elaboración de la imagen medieval que se aleja de planteamientos binarios y que participa de una concepción poliédrica y multidireccional de la iconografía románica que, además, aúna categorías tradicionalmente consideradas como estancas. Sagrado contra profano o cultura monástica contra cultura popular no parecen tener cabida en los ejemplos estudiados y abren interesantes vías de reflexión para otras fábricas del románico rural que permitan seguir atravesando los límites de las categorías nominales.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

FUENTES DE FINANCIACIÓN

El presente estudio se enmarca dentro del proyecto de investigación “Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa” (PID2019-108910GB-C22), cuya investigadora principal es la Dr.^a Esther Corral Díaz.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Álvarez, Raquel, “Los promotores de la orden del Císter en los reinos de Castilla y León: familias aristocráticas y damas nobles”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37, 2 (2007), págs. 663-671.
- Amarante dos Santos, Dulce O., “Outros olhares sobre a jograria ibérica urbana (sécs. XIII-XIV)”, *História Revista*, 5, 1-2 (2000), págs. 71-88.
- Aragonés Estella, Esperanza, “Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro”, *Príncipe de Viana*, 199 (1993), págs. 247-280.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987, págs. 30-31.
- Baldwin, John W., “The image of the Jongleur in northern France Around 1200”, *Speculum*, 72-3 (1997), págs. 635-663.
- Camille, Michael y Bonne, Béatrice, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997.
- Casagrande, Carla y Vecchio, Silvia, *Histoire del péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2003.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio, “A poética das marxes no románico galego bestiario, fábulas e mundo ó revés”, *Sémata (Profano y pagano en el arte gallego)*, 14 (2002), págs. 293-334.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio, “Galicia cantalle a Occitania: Compostela e a arte dos camiños, da épica e da lírica medieval”, en Francisco Singul Lorenzo (dir.), *Pergamiño Vindel: un tesouro en sete cantigas* [catálogo da exposición no Museo do Mar de Galicia, Vigo], Poio, Xunta de Galicia; Universidade de Vigo, 2017, págs. 115-129.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio, “La escultura románica en la provincia de Lugo”, en José María Pérez González (dir.) y José Carlos Valle Pérez (coord.), *Enciclopedia del Románico de Galicia. Lugo*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico-Centro de Estudios del Románico, 2018, págs. 107-134.
- Castiñeiras López, Javier, *Reforma y tradición en el románico gallego. Los ejemplos de Rebordans y Mondoñedo*, León, Universidad de León, 2020.
- Caviness, Madeline, “Feminism, Gender Studies, and Medieval Studies”, *Diogenes*, 57, 1 (2010), págs. 30-45.
- Cendón Fernández, Marta, “Pecado se escribe con M. Mujer medieval: maldad y marginación”, en María Dolores Barral Rivadulla; Enrique Fernández Castiñeiras; Begoña Fernández Rodríguez y Juan Manuel Monterroso Montero (coords.), *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, págs. 695-709.
- Chao Castro, David, “‘Exempla’ e poética na iconografía profana medieval galega (séculos XII-XIII)”, en Francisco Singul Lorenzo (dir.), *Pergamiño Vindel: un tesouro en sete cantigas* [catálogo da exposición no Museo do Mar de Galicia, Vigo], Poio, Xunta de Galicia; Universidade de Vigo, 2017, págs. 131-141.
- Cid Priego, Carlos, “Las fiestas juglarescas en la España medieval: sus representaciones artísticas”, en Miguel Ángel García Guinea (dir.), *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval. Actas del VII Curso de Cultura Medieval*, Madrid, Polifemo, 1999, págs. 93-111.

- Clouzot, Martine, “La figure du jongleur musicien dans les manuscrits enluminés (1200-1330): modèle et contre-modèle exemplaire”, en François Bort y Martine Clouzot (coords.), *Modèles et contre-modèles de société: représentations, exemplarité, contestations*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon 2016, págs. 83-106.
- Clouzot, Martine, “Voir et entendre la foi de David. Le roi musicien dans les psautiers et les livres d’heures (XIIIe-XIVe siècles)”, *Revue de l’histoire des religions*, 233, 4 (2016), págs. 557-595.
- Corral Díaz, Esther, “Maria Balteira, a Woman Crusader to Outremer”, en Carlos Andrés González Paz (ed.), *Women and Pilgrimage in Medieval Galicia*, Burlington, Ashgate, 2017, págs. 65-80.
- Cunha, Viviane, “The soldadeira in jongleurs and troubadours voices”, *Revista do CESP*, 54 (2015), págs. 117-132.
- Dubourg-Noves, Pierre, *Guyenne Romane*, Yonne, Zodiaque, 1969.
- Fernández González, Etelvina, “Temas juglarescos en el románico de Villaviciosa (Asturias)”, en *Estudios jurídicos y humanísticos: Homenaje a D. Alfonso Hurtado Llamas*, León, León-Colegio Universitario, 1977, págs. 79-106.
- Fernández Oxea, Ramón, “Pelagio, maestro románico”, *Archivo español de arte y arqueología*, 35 (1936), págs. 171-176.
- Fernández Oxea, Ramón, “El tímpano de San Miguel do Monte”, *Archivo Español de Arte*, 17 (1944), págs. 383-389.
- Fernández Oxea, Ramón “Xograres pétreos do século XII. O violinista de San Miguel do Monte”, *Chan. Revista de los Gallegos*, 9 (1969), págs. 31-34.
- Ferreira Prieque, Elisa María, *Los Caminos medievales de Galicia*, Ourense, Museo Arqueológico Provincial, 1988.
- Ferro Couselo, Xesús, *A vida e a fala dos devanceiros. Escolma de documentos en galego dos séculos XIII a XVI*, Vigo, Galaxia, 1967, 2 vols.
- Frugoni, Chiara, “La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo”, en *Atti del II convegno di studio del centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale de Viterbo (1977). Il contributo dei Giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Viterbo, Bulzoni. 1978, págs. 113-134.
- García García, Francisco de Asís, “David músico”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8 (2012), págs. 11-25.
- Giovanni, Marilisa Di, “Iconografía del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo”, en Piero Sanpaolesi (dir.), *Atti del Seminario di Studi. Il Romanico*, Milán, Scuole Grafiche Pavoniane, 1975, págs. 164-180.
- Gómez Gómez, Agustín, “Musicorum et cantorum magna est distantia. Los juglares en el arte románico”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7 (1991), págs. 67-73.
- Gómez Gómez, Agustín, *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao, Centro de Estudios de Historia de Arte Medieval, 1997.
- Gómez Gómez, Agustín, “Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte románico”, en Miguel Ángel García Guinea (dir.), *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval. Actas del VII Curso de Cultura Medieval*, Madrid, Polifemo, 1999, págs. 235-254.
- Gómez Muntané, M.^a del Carmen, “De música y mujeres en la Edad Media”, en Matilde Olarte Martínez y Paulino Capdepón Verdú (eds.), *La música acallada: Liber amicorum. José María García Laborda*, Salamanca, Amarú, 2014, págs. 21-36.
- Guardia Pons, Milagros, “Iocutores et saltator, las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boi”, *Locus Amoenus*, 5 (2000), págs. 11-32.
- Hugues, Diane Owen, “Las modas femeninas y su control”, en Georges Duby, Michelle Perrot (coords.) y Christiane Klapisch-Zuber (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 2: La Edad Media*, Barcelona, Taurus, 1991, págs. 171-206.
- Keen, Maurice, *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986.
- Kelly, Eamonn, “Irish Sheela-na-gigs and Related Figures with Reference to the Collections of the National Museum of Ireland”, en Nicola McDonald (ed.), *Medieval Obscenities*, York, Woodbridge, 2006, págs. 124-137.
- Kanaan-Kedar, Nurith, *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*, Hants; Vermont, Scolar Press, 1995.
- Leclercq, Jean, “Ioculator et saltator. S. Bernard et l’image du jongleur dans les manuscrits”, en Julien G. Plante (ed.), *Translatio Studii honoring Olivier L. Kapsner*, Minnesota, OSB St. John’s University, 1973, págs. 124-148.
- Leclercq-Kadaner, Jacqueline, “De la Terre-Mère á la Luxure. A propos de la migration des symboles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18 (1975), págs. 37-43.
- Lorenzo Gradín, Pilar, “Mester con Pecado. La juglaría en la Península Ibérica”, *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 28 (1995), págs. 99-129.
- Marchesin, Isabel, “Les jongleurs dans les psautiers du haut moyen âge: nouvelles hypothèses sur la symbolique de l’historion médiéval”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 162 (1998), págs. 127-139.

- Miguélez Cavero, Alicia, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid, Multimedia, 2010.
- Moralejo Álvarez, Serafín, “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago”, *Compostellanum*, 30 (1985), págs. 395-430.
- Moralejo Álvarez, Serafín, “Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: Románico, Romance y Roman”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 32-33 (1985), págs. 61-70.
- Moralejo Álvarez, Serafín, *Iconografía gallega de David y Salomón*, Santiago de Compostela, ed. no venal, 2004.
- Monteira Arias, Inés, “La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 27 (2005), págs. 8-244.
- Monteira Arias, Inés, Muñoz Martínez, Ana Belén y Villaseñor Sebastián, Fernando (eds.), *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- Moure Pena, Teresa Claudina, *Los monasterios benedictinos femeninos en Galicia en la Baja Edad Media: arquitectura y escultura monumental*, tesis inédita, 2015, disponible en <<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:GeoHis-Temoure>> [Consulta: 12/01/2022].
- Nodar Fernández, Victoriano, “De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago”, *Sémata (Profano y pagano en el arte gallego)*, 14 (2002), págs. 335-347.
- Nodar Fernández, Victoriano, “Mujer, sirena, alegoría las metamorfosis de lo femenino en el imaginario románico de la catedral de Santiago de Compostela”, en Pedro Luis Huerta Huerta (coord.), *Féminas: el protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2020, págs. 153-187.
- Núñez Rodríguez, Manuel, “David, el canticum y la iucunditas en el siglo XII”, en Carlos Villanueva (coord.), *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, págs. 89-119.
- Pallares Méndez, M.^a Carmen, *A vida das mulleres na Galicia medieval (1100-1500)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- Pérez Carrasco, José María y Frontón Simón, Isabel María, “El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte”, *Lecturas de Historia del Arte*, 2 (1990), págs. 215-221.
- Pérez Carrasco, José María y Frontón Simón, Isabel María, “El espectáculo juglaresco en la iglesia románica. Sentido moralizante de una iconografía festiva”, *Historia* 16, 184 (1991), págs. 42-52.
- Prado-Vilar, Francisco, “Nostos: Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible”, en Manuel Antonio Castiñeiras González (com.), *Compostela y Europa: la historia de Diego Gelmírez* [catálogo de la exposición], Santiago de Compostela, Skira Editore; S.A. De Xestión do Plan Xacobeo, 2010, págs. 260-269.
- Resende de Oliveira, António, *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995.
- Rivas González, Félix A., “El significado de las imágenes de bailarinas en el románico aragonés”, en Ana Isabel Cerrada Jiménez y Josemi Lorenzo Arribas (eds.), *De los símbolos al orden simbólico femenino (s. IV-XVII)*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1998, págs. 218-220.
- Romaní Martínez, Miguel, *Colección diplomática do mosteiro cisterciense de Santa María de Oseira (Ourense). Vol. 1: 1025-1310*, Santiago de Compostela, Tórculo, 1989.
- Salgado Pantoja, José Arturo, *Pórticos románicos en las tierras de Castilla*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico-Centro de Estudios del Románico, 2014.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío, “Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX”, en José Carlos Valle Pérez y Jorge Rodrigues (coords.), *El arte Románico en Galicia y Portugal*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, págs. 157-183.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío, “Cistercienses y leyendas artúricas. El caballero del león en Penamaior”, en Rocío Sánchez Ameijeiras y José Luis Senra Gabriel y Galán (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, págs. 297-321.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío, “La escultura románica en la provincia de Ourense”, en José María Pérez González (dir.) y José Carlos Valle Pérez (coord.), *Enciclopedia del Románico de Galicia. Ourense*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico-Centro de Estudios del Románico, 2015, págs. 85-103.
- Souto Cabo, José António, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximación às origens socioculturais da lirica galego-portuguesa*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2012.
- Souto Cabo, José António, “Martim Codax e o fenómeno jogralesco na Galiza sul-occidental”, en Alexandre Rodríguez Guerra y Xosé Bieito Arias Freixedo (eds.), *The Vindel Parchment and Martin Codax: The Golden Age of Medieval Galician Poetry*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2018, págs. 83-101.

- Stirnemann, Patricia, “La décoration du Chansonnier d’Ajuda”, en M.^a Ana Ramos y Teresa Amado (eds.), *À volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio “Cancioneiro da Ajuda” (1904-2004)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016, págs. 71-112.
- Tavani, Giuseppe, “Os jograis galegos e portugueses considerações sobre a censura”, *Versants: Revue suisse des littératures romanes*, 28 (1995), págs. 175-189.
- Valdés Fernández, Manuel, “De Armentario a Magio: algunas cuestiones sobre la miniatura leonesa del siglo X”, en Vicente García Lobo y Gregoria Caveró Domínguez (coords.), *San Miguel de Escalada (913-2013)*, León, Universidad de León, 2014, págs. 155-195.
- Valle Pérez, José Carlos, *La arquitectura cisterciense en Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- Vázquez García, Tania, “A representación das soldadeiras nas cantigas de escarnio galego-portuguesas e na cultura visual románica”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 131 (2018), págs. 107-131.
- Walker Vadillo, Mónica Ann, “Salomé. La joven que baila”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 15 (2016), págs. 89-107.
- Yzquierdo Perrín, Ramón, “Escenas de juglaría en el Románico de Galicia”, en José Leira López (coord.), *O camiño inglés e as rutas atlánticas de peregrinación a Compostela. II Aulas no Camiño (1997, Ferrol)*, A Coruña, Universidad de A Coruña, 1997, págs. 67-102.
- Yzquierdo Perrín, Ramón, “Escenas de juglaría en el Románico de Galicia”, en María del Carmen Aguilera Castro (coord.), *Vida cotidiana en la España medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico-Centro de Estudios del Románico, 1998, págs. 125-154.
- Zavala Arnal, Carmen M.^a, “La danzarina contorsionada y el juglar músico: una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés”, *Argensola*, 125 (2016), págs. 387-404.